Latvijas māksla

Jānis Siliņš

Latvijas māksla
1915-1940

II

Jānis Siliņš

Latvijas māksla 1915-1940

II

Daugava
Stokholmā 1990

Jānis Siliņš
ART OF LATVIA 1915–1940
Volume II
With Summary in English

Grāmata izdota ar Latviešu Fonda atbalstu

Grafiskā apdare un vāks: *Normunds Hartmanis*
Apgāda redaktore: *Dagnija Šleiere*

Salikums, melnbaltās reprodukcijas, montāža:
Delta Reprosätteri AB
Krāsainās reprodukcijas: Valörkliché AB

Printed in Sweden
Modintryck AB
Stockholm 1990
ISBN 91-970758-6-8

Satura rādītājs

Trešais šķēlums
Gleznieciba trīsdesmitajos gados (1930–1940)

Ceturtais šķēlums
Dekorātīvā māksla

Trešais šķēlums

Gleznieciība trīsdesmitajos gados (1930-1940)

Vispārējie apstākļi

Politiskās pārmaiņas, mākslas dzīves tālākā diferencēšanās, mākslinieku kopas, Mākslas akadēmija

Patstāvīgās Latvijas pēdējais gadu desmits aizvizēja steidzīgā darbdienā ar visām tās grūtībām un reizē – īsā, mirdzošā sapnī, ko izbeidza Otrais pasaules kaŗš un smagā Baltijas mazo tautu un jauno valstu traģēdija. Četri no šiem gadiem notika demokratiskā republikā, bet pārējie mērenās diktātūras ceļos. 15. maija apvērsumu neradīja tikai sazvērnieku varas kāre, sekojot Vācijas un Italijas totālitāro iekārtu paraugiem. Šīs pārmaiņas izraisīja politiskās un valsts dzīves nestabilitāte daudzo partiju drumstalojumā un tā radītajā demagoģijā, kas noveda pie valdību neizbēgamām maiņām, viņu atkarības no sīko grupējumu prasībām, – neauglīga jūkļa un korupcijas. Mēģinājums legālā likumdošanas ceļā labot satversmes trūkumus nāca par vēlu. Tā bija sagatavota zeme apvērsumam. Tāds notika arī citās Baltijas valstīs. Salīdzinot ar austrumu un rietumu lielo kaimiņu asiņainajām diktātūrām, Kārļa Ulmaņa vara bija patriarchāli mērena, kaut gan jūtīga un neiecietīga pret kritiku, apspiežot sev pretējus centienus. Kā katrai varai, tai bija savas kliķes un koruptanti. Tā arī nedeva solīto satversmi un vēlēšanu tiesības, ko nevarēja aizstāt nodibinātā kameru sistēma.[1]

Neraugoties uz visiem saviem trūkumiem, šī vara sekmēja nācijas konsolidēšanos ap vadoni, saimniecības pārkārtojumu un kultūras dzīves, kaut arī dažkārt vienpusīgi ievirzītu, uzplaukumu, kas kompensēja demokratisko brīvību zudumu. Patriarchālā diktātūra paglāba jauno republiku no draudīga sairuma. Tā atmodināja nacionālo pašapziņu, gan ne bez pārspīlējumiem, kas šādos apstākļos vadonības kultā neizbēgami. Mazo tautu nacionālisms savos pamatos ir kultūrā, savas identitātes kopšanā un saglabāšanā orientēts. Tas nav agresīvi šovinistisks, bet drīzāk pastāvēšanas un pašaizsardzības instinkta izpaudums, tātad savā būtiskajā kodolā veselīgs.

Pievēršoties mākslas dzīves apstākļiem šai gadu desmitā, jāatzīmē: mākslas dzīves lielāka diferenciācija, rodoties jaunām mākslinieku organizācijām un mākslas centriem provincē; Latvijas Mākslas akadēmijā izglītotās jaunās paaudzes parādīšanās; Mākslas akadēmijas nozīmes nostabilizēšanās pēc cīņām ap to; mākslinieku pirmais kongress 1932. g.; autoritārā laikmeta ietekme mākslas dzīvē, it īpaši populārizējot mākslu pašu zemē un ārzemēs.

Mākslas dzīves lielāka diferencēšanās norisinājās, parādoties jauniem vai arī pārgrupējoties agrākiem spēkiem. Esam jau minējuši Zaļās Vārnas izveidošanos. Sekojot sauklim – vairāk dzīvības mākslā, vairāk mākslas

dzīvē, šī 1926. g. nodibinātā rakstnieku un mākslinieku kopa bija visai aktīva jauno dzejnieku, jauno gleznotāju, tēlnieku un grafiķu saistīšanā un viņu māksliniecisko centienu nešanā tautā. Bohēmiska ar savu „jampampu" rīkošanu, tā arī apskatāmajā gadu desmitā bija aktīva, it īpaši Jelgavā rīkodama mākslas skates. Nesot materiālus upuļus, zaļvārnieši ar 1929. g. kādu laiku izdeva žurnālu *Zaļā Vārna* (1929—1931), kā arī gada grāmatu. 1930. g. izdeva A. Čaka sarakstīto monografiju par Jāni Plasi. Tēlotājās mākslās tās rosīgais vadītājs bija K. Baltgailis. Izstādēs kā aicināti viesi piedalījās arī citu grupu mākslinieki (R. Suta, L. Liberts, K. Ubāns, J. Cielava u.c.). Vēl 1940. g. maijā Zaļā Vārna — jau kā Latvijas Tēlotājas mākslas biedrības sekcija — sarīkoja Jelgavā savu 27. mākslas izstādi. Minēta tikusi arī Latvju mākslinieku biedrība, kas sevī apvienoja no Neatkarīgo vienības paspārnes aizgājušos māksliniekus, mūsu akadēmiju beigušos gleznotājus, grafiķus un tēlniekus. 10 gadu jubilejas izstādes katalogs (1938) min 29 biedrus, akadēmiskā tradicionālisma pārstāvjus, kuŗu spējīgākais gleznotājs Jēkabs Bīne nostājās pret bezsatura formas mākslu un pret otru ļaunumu — izstāžu pārplūšanu ar „sīkiem dabas protokoliem, nenozīmīgām sadzīves ainām", kā arī „ejošu" sižetu meklēšanu.[2] Savus un savu domu biedru mērķus viņš izteic tā: „Latvisku saturu latviskā veidā — tas ir mūsu jaunās mākslas centienu kodols. Nevis kā vai ko, bet gan kā un ko."[3] Šie vārdi pie daudziem viņa līdzgaitniekiem maz atrada dzirdīgas ausis. Vairums piekopa omulīgu bezproblēmu viduvējības mākslu. Tā arī šīs par Dardedzi pārdēvētās kopas skatē 1939. g.

1929. g. nodibinājās jauno mākslinieku kopa ar diezgan skaļu nosaukumu Radigars, kuŗas biedros vai visi bija Mākslas akadēmijas audzēkņi: Nikolajs Kūlmanis, Jānis Rikmanis, Žanis Sūniņš, Jēkabs Strazdiņš, Pāvils Štelmachers, Kārlis Padegs, Voldemārs Vimba, Eduards Sidrabs, Žanis Ventaskrasts u.c. Viņi bija sarīkojuši izstādes Rīgā un provincē: Liepājā, Jaunpiebalgā, Tukumā, un 1933. g. sacēla troksni ar savu izstādi „Zem liepām", Merķeļa ielā Rīgā. „Kāpēc uz ielas? Rīgā trūkst plašāku, piemērotāku telpu mākslas izstāžu sarīkošanai... Mūsu mākslas izstādes līdz šim ieturētas pārāk aukstā un oficiālā stilā, it kā gribētu skatītāju iespaidot ar savu ārējo vēsumu, ne ar mākslas radošo garu. Un tās ir domātas šaurākai publikai... To vērodami, mēs saucam — Mākslu visiem! Radi gars!"[4]

Mūsu apstākļos toreiz neparastajai tāda veida izstādei bija demonstrātīva nozīme. Daži no šiem māksliniekiem — Jēkabs Strazdiņš, Kārlis Padegs, pa daļai P. Štelmachers — savos darbos pauda tematiski sociālu protestu, kaut gan šīs kopas veikumu lielumlielais vairums bija tradicionālā reālisma gaumē. Nākamo gadu arī izstādoties zem liepām ar saukli „mākslu visiem", šie mākslinieki deklarēja, ka mūsu mākslā „arvien vēl pārsvarā mūsu garam un tautai sveši elementi, ietekmēti no citu tautu mākslas... Latvju mākslai vēl ir pilnīgi neizsmeltas iespējamības tēlot savas tautas dzīvi un dabas raksturu". To pašu deklarēja arī Latvju mākslinieku biedrība 1936. g., pasvītrojot tematiskā satura nozīmi. Jaunie censoņi cīnījās par savu vietu mūsu mākslas pasaulītē. Taču ar 1936. g. šī Radigara kopa izbeidza savu patstāvīgo dzīvi.

Cita jauniešu kopa, kas nāca atklātībā ar deklarāciju, bija 1933. g. nodibinātā Mūksalas Mākslinieku biedrība. Poētiskais nosaukums bija patapināts no Mūksalas ielas. Daži jaunieši — Tones cienītāji — sapņoja

par mākslinieku kolonijas dibināšanu, kopēju darbnīcu, strādājot Tones vadībā. Ar kādas labvēles atbalstu Arturs Jēgers (Jūrasteteris) bija šai ielā, Dzelzstilta tuvumā, Pārdaugavā izbūvējis kādu noliktavu par darbnīcu. Še pulcējās A. Jūrasteteris, A. Silzemnieks, Ed. Melbārzdis, A. Nulītis, O. Norītis. Blaku namā bija apmeties Tone. Pēc dažiem mēnešiem kolonija izjuka, jo pietrūka naudas. Tomēr nodibinājās Mūksalas Mākslinieku biedrība, sarīkojot 1933. g. savu pirmo izstādi Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā. Piedalījās arī vairāki ārpus Rīgas dzīvojoši mākslinieki. Katalogā minēti: A. Artums, Anšl. Eglītis, A. Jēgers (Jūrasteteris), V. Linga, B. Mednītis, A. Nulītis, K. Neilis, O. Norītis, A. Silzemnieks. Vēlāk sastopam arī tēlnieku V. Jākobsonu, J. Zvirbuli, J. Viļumaini, Annu Ozoliņu (Dārziņu), J. Kalmīti, A. Mazīti, V. Valdmani, L. Bangu, V. Janelsiņu, Egonu un Alīsi Zvirbuļus, A. Spertālu. Šī grupa pastāvēja līdz pat okupācijas laikiem (vēlāk kā Latvijas Tēlotājas mākslas biedrības sekcija). Šie jaunieši negribēja nākt ar jauniem atklājumiem šaidienai. „Savu uzdevumu guvuši, skatoties pagātnē", viņi gribēja iet īpatnās latviskās mākslas tradiciju ceļu, „pa kuŗu gājuši Ādams Alksnis, Teodors Ūders; to turpina Voldemārs Matvejs, Jāzeps Grosvalds, Jēkabs Kazaks un mūsu dienās – Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns, T. Zaļkalns." Kā garīgie patroni mūksaliešiem bija goda biedri: rakstnieki V. Dambergs, Viktors Eglītis, Ed. Virza, senatnes pētnieks un dievturis E. Brastiņš, filozofs Voldemārs Reiznieks un vijolnieks Jūlijs Sproģis.[5] Par šo labi motīvēto jauno mākslinieku stāju kādreiz bija sašutis K. Baltgailis: „Cik neparasti šie jaunie mākslinieki, noslēgti sevī un klusi kā rātni bērni."[6] Pretējās puses tradiciju meklētāji tās varēja atrast Purvīša, Rozentāla, Zarriņa, Romana un Tillberga mākslā. Purvītis, Zarriņš un Tillbergs bija Neatkarīgo vienības goda biedri – kā Zaļkalns, Tone un Ubāns mūksaliešiem.

1928. g. valdības sarīkotajā Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstādē bija mēģinājums apvienot latviešu māksliniekus kopējā skatē. Taču ar to šāds pasākums izbeidzās. 1929. g. nodibinājās Latviešu tēlojošo mākslinieku arodbiedrība, mēģinot apvienot mūsu māksliniekus uz profesionālo interešu pamatiem. Arodbiedrības priekšsēdis bija prof. Tillbergs. Diemžēl jau pēc pirmās izstādes 1929. g. novembrī, kuŗā no 67 biedriem bija piedalījušies tikai 19[7] un pati skate bija bālasinīga, no arodbiedrības izstājās Sadarbs, Rīgas Mākslinieku grupa, Rīgas Grafiķu biedrība un daļa no „neatkarīgajiem", būdami neapmierināti ar valdes rīcību.[8] Vairs nereprezentēdama mūsu mākslas strāvojumus, pēc savas trešās izstādes 1935. g. martā, kuŗā piedalījās vairs tikai 13 autori, gandrīz vai visi vēl akadēmijas audzēkņi ar Tillbergu un Šķilteru no vecās paaudzes, šī biedrība izbeidza arī savu formālo pastāvēšanu. Apvienojusies ar Radigaru un maz nozīmīgo kopu Umbra, tā turpmāk saucās par Latviešu tēlojošo mākslinieku biedrību, ar savu nosaukumu radīdama samulsumu (jo pastāvēja Latvju mākslinieku biedrība), vēl darbodamās līdz 1938. gadam.

1932. g. maijā mākslinieku organizācijas sarīkoja pirmo Latvijas mākslinieku kongresu. Tajā piedalījās rakstnieku, žurnālistu, aktieŗu, operdziedātāju, baleta, mūziķu un tēlotāju mākslu pārstāvji. Pārrunāja daudzus sasāpējušus mākslas dzīves un kultūras politikas jautājumus, iztirzāja trūkumus. Pāvils Rozītis savā runā pateica, ka šāda kongresa sasaukšana esot nokavēta par veselu gadu desmitu. Tēlotāji mākslinieki savos atzinumos

prasīja Valsts mākslas mūzeja darbības paplašināšanu, tā budžeta palielināšanu, nama uzcelšanu mākslas izstādēm, mākslas izstāžu sistēmatisku sarīkošanu ārzemēs, ceļojošo mākslas un lietišķās mākslas izstāžu sarīkošanu, akadēmijas pārveidošanu, piemērojoties mūsu dzīves apstākļiem. Pēc kongresa notika mēģinājums nodibināt Latvijas mākslinieku savienību, kas apvienotu dažādos mākslas arodus un kopas, bet šis nodoms neīstenojās. Dažas problēmas palika bez risinājuma. Dažas, kā piemēram, ārzemju izstāžu sistēmatiska rīkošana guva noteiktāku īstenojumu ap trīsdesmito gadu vidu, kad visa mākslas dzīve ir Rīgā, ir provincē kļuva rosīgāka.

Tikai ar 1935. g., jau autoritārās iekārtas laikā, sākās Kultūras fonda rīkotās kopējās Latvijas mākslinieku izstādes, par ko vēlāk. Trīsdesmito gadu beigās, Rakstu un mākslas kameras spiedienā, nodibinājās Latvijas tēlojošās mākslas biedrība (1938), kas apvienoja visas tēlotājas mākslas nozares un to darbiniekus. Ievērojot pastāvošo mākslinieku organizāciju vēlēšanos, līdzšinējās biedrības varēja pastāvēt un turpmāk darboties ar sekciju nosaukumu. Pati biedrība un tās sekcijas bija pakļautas visiem Latvijas Rakstu un mākslas kameras rīkojumiem un uzdevumiem, kā arī revīzijai. Pašas biedrības uzdevumos, saskaņā ar statūtiem, ietilpa mākslinieku profesionālo zināšanu sekmēšana un celšana, kā arī idejiskā vadība, sekmējot nacionālo audzināšanu un veidus, kā vairot tēlojošās mākslas cieņu, apkaļojot mazvērtīgu tēlojošās mākslas darbu parādīšanos atklātībā. Kaut gan formāli un būtiski biedrība un tās sekcijas bija atkarīgas no kameras vadības, praktiski agrāko biedrību, tagadējo sekciju, darbība norisinājās netraucēti. Nevarēja vienīgi pastāvēt uz tautības vai ticības izšķirības dibinātas sekcijas, tas ir, atsevišķas latviešu, krievu, vāciešu vai žīdu mākslinieku kopas. Tas, protams, jūtami skāra minoritāšu mākslinieku kopas, bet līdz ar to arī Latvju mākslinieku biedrībai nācās pārdēvēties par Dardedzi un agrākās arodbiedrības pēctecei — Latviešu tēlojošo mākslinieku biedrībai nācās kļūt par sekciju ar Rosmes nosaukumu. Apvienošanos kopējā organizācijā, ko nespēja sekmīgi atrisināt paši mākslinieki, tagad panāca valsts vara.

Beidzot atzīmēsim samērā maz zināmu kopu — Zaļā Zeme, ko ap 1936. g. nodibināja akadēmijas audzēkņi, no kuriem okupāciju un pēckara gados daļa kļuva pazīstami: J. Alsbergs, K. Baumanis, R. Bērziņš, A. Megnis, A. Mazītis, A. Griķis, A. Maslovskis (Melnārs), A. Treibergs, J. Viļumainis, J. Zariņš.

*

Mākslas dzīves izkopšanos un diferencēšanos jūtami rosināja Mākslas akadēmija ar savu darbību. Kā jau agrāk minēts, apstiprinot Saeimā akadēmijas budžetu, vai ik gadus bija jādzird pārmetumi. Aizstāvot mūsu Mākslas akadēmijas vajadzību, tās vadītājs un veidotājs V. Purvītis uzbrucējiem atbildēja, ka, iznīcinot akadēmiju, iznīcinātu arī nacionālo glezniecību, jo akadēmijas mērķis ir izkopt un mācīt nacionālo mākslu. Vēl 1923. g., uzbrūkot Purvītim, Tillbergam, Zarriņam un citiem, E. Melderis un Uga Skulme šo Purvīša apgalvojumu apstrīd.[9] Skatot laika perspek-

tīvā, jāatzīst, ka akadēmija ir sekmējusi t.s. „Latvijas" jeb „Rīgas skolas" izveidošanos. Taču vēl 1929. g. grupa mākslinieku iesniedz Saeimai priekšlikumu likvidēt Mākslas akadēmiju. Tās uzturēšana izmaksājot pārāk dārgi. Laikā no 1921–1928. g. to beiguši tikai 20 audzēkņi, bet akadēmijas budžetā izdoti 1 233 202 lati. Ne Lietuvā, ne Igaunijā neesot akadēmijas. Interesanti, ka šo iesniegumu parakstījuši arī daži bijušie audzēkņi (Ž. Smiltnieks, J. Bīne, O. Pladers).[10] Akadēmijā jau tolaik par mācības spēkiem bija vairāki tās agrākie apkaļotāji: L. Liberts, K. Ubāns, V. Tone, K. Brencēns, Ģ. Eliass. Protestētājos sākumā bija arī J. Kuga un B. Dzenis. Visnerimtīgākais akadēmijas apkaļotājs bija R. Suta. 1929. g. februārī[11] viņš ierosināja Mākslas akadēmijas likvidēšanu, tās vietā atveļot mākslas skolu ar četrgadēju kursu. Viņam piebiedrojās N. Strunke un mākslas kritiķis J. Dombrovskis. Pēdējais apgalvoja, ka „mūsu nacionālās mākslas tālākveidošanā un pacelšanā viņas (akadēmijas) nozīme līdzinās nullei",[12] ieteikdams tās vietā atvērt augstāku mākslas amatniecības skolu. Arī E. Melngailis domāja, ka „tāda akadēmija kā mūsējā nav tautas vajadzībām domāta". Ne mazāk asi akadēmijai uzbruka K. Baltgailis. Viņš akadēmiju atrada par nepiemērotu mūsu apstākļiem. Tā ar valsts naudu ražojot „jaunus inteliģentus nabagus", un tālab tās vietā organizējama lietišķās mākslas skola.[13] Šāda privāti organizēta skola jau pastāvēja Liepājā, un valsts arī atvēra 1932. g. Rīgā Valsts mākslas amatniecības skolu, pārorganizējot Izglītības ministrijas rokdarbu skolotāju kursus (1928). Ar 1937. g. tā ir Rīgas Valsts daiļamatniecības skola. Bažās par jauniem sāncenšiem Mākslas akadēmijai uzbruka daži tās absolventi un bijušie audzēkņi. Interesanti, ka par Mākslas akadēmijas aizstāvi tagad uzstājās U. Skulme: „Pašlaik akadēmija dod iespēju arī trūcīgiem piesavināties gleznotāju un tēlnieku techniskās zināšanas."[14] Par spīti visām grūtībām un uzbrukumiem, akadēmija tomēr pastāvēja, un daļa no tajā izglītotajiem izveidojās par spēcīgiem meistariem un topošās tradicijas veidotājiem. Jo tradicijas nozīmību atzina visi grupējumi.

Sarežģījumi radās nevien ar budžetu, ko 1932. g. samazināja par 47%. Nācās likvidēt divus zemākos kursus un, saskaņā ar akadēmijas padomes lēmumu, atlaida Ed. Vītolu, K. Brencēnu un L. Libertu. Tai pašā laikā Purvītis sanāca konfliktā ar Tillbergu; abi atteicās no amatiem, bet gala iznākumā bija jāaiziet Tillbergam, kuļa vietā par figūrālās darbnīcas vadītāju ievēlēja Ģ. Eliasu. Pēc divi gadiem par akadēmijas rektoru ievēlēja J. Kugu, lai gan Purvīša autoritātei joprojām bija svars akadēmijas lietu kārtošanā.

Līdz 1941. g. savas pastāvēšanas 20 gados akadēmija bija uzņēmusi 860 studentus. Līdz 1940. g. akadēmiju bija beiguši 229 audzēkņi: 93 figūrālo darbnīcu, 33 ainavu darbnīcu, 20 dekorātīvās gleznieciības darbnīcu, 38 grafisko, 18 tēlniecības, 18 keramikas un 9 lietišķās tēlniecības darbnīcu. Latvijas apstākļos tas nebija mazs skaits. Ap 1940. g. varēja lēst Latvijā ap 400 mākslinieku. Tas bija liels pieaugums, salīdzinot ar apstākļiem priekš Pirmā pasaules kaļa, kad Latvijā varēja sastapt ap 50–60 aktīvu latviešu dailnieku.

Tam, ka jaunā paaudze varēja iegūt mākslas izglītību pašu zemē un pašu meistaru vadībā, ir visai svarīga nozīme mūsu mākslas dzīves izveidošanā un tradiciju iekopšanā. Sava nozīme jauno grafiķu attīstībā bija

Tautas augstskolas studijai Rīgā, ko autoritārais režīms slēdza, bet vēlāk R. Sutas studijai. Abās bija nenoliedzama kreisās politikas un pagrīdnieku darbības rosība. Tur izveidojās spējīgi grafiķi – O. Ābelīte, A. Junkers, J. Plēpis, P. Šterns, kaut arī netrūka diletantu, kam vienīgi rūpēja politiskā propaganda (K. Bušs, A. Pupa u. c.). Sava nozīme bija arī dažām privātām studijām, piem., J. Tillberga, J. Bīnes, K. Miesnieka un L. Liberta, U. Skulmes u. c.

---

[1] K. Ulmaņa varas gadu novērtējumā, atkarā no sabiedriskiem uzskatiem un politiskās pārliecības, nekad nebūs vienprātības. Tālab interesanti dzirdēt tāda objektīva vērtētāja kā redaktora J. Grīna (1890–1966) spriedumu (*Redaktora atmiņas*, 180. un sek. lpp.). „Pienāca 1934. g. 15. maijs, lielā pārmaiņa valsts iekārtā. Sava daļa *Daugavas* līdzstrādnieku, piemēram, Ed. Virza, Jānis Lapiņš, J. Medenis un vēl citi, to uzņēma ar sajūsmu, kā sen gaidītu. Konstatējams, ka vairums latviešu sen nebija mierā ar parlamentāro situāciju republikā, ar politiķu veikalošanu, ar nemākulīgo kultūras politiku; tas paudies *Daugavā* vairākās vietās. Bet vispār rakstnieku vairumam nebija nekādas savas politiskas programmas. Varbūt jaunā iekārta ko grozīs uz labo pusi? Tādā situācijā tad 1934. gada jūnija burtnīcā ievietoju rakstiņu *Jaunu vīnu jaunajā traukā*, izteicot cerību, ka 'jaunais laikmets iezīmēsies vispirms ar spēcīgiem valdības dotiem atdzimšanas stimuliem visā mūsu sabiedrībā un ar noteiktu latvisku kultūras politiku'. Iespiežot vēl Jāņa Lapiņa ideoloģisko rakstu par Kārli Ulmani, likās, pārmaiņa ir diezgan apsveikta un par autoritārismu var pagaidām nogaidīt klusējot.
Bet bija, kā nu bija. Vairums periodisku izdevumu, ko neslēdza un kas turpināja iznākt, bija pakļauti iepriekšējai cenzūrai, arī *Daugava*. Ik burtnīcā korrektūra bija iesniedzama Sabiedrisko lietu ministrijas cenzoram. Nesām arī. Cenzors (neatceros viņa vārdu) tikai 2 chronikas rakstus bija pagodinājis ar sarkano zīmuli – Jēkaba Graubiņa mūzikas recenziju un otru – autoritārista Jāņa Lapiņa recenziju par Ķelpes grāmatiņu *Kā jaunos ved literātūras vēsturē?*"

[2] *Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts*, 1936, 6. lpp.

[3] *Sējējs*, 1936/4.

[4] Radigara izstādes „Zem liepām" katalogs, 1933.

[5] Mūksaliešu mākslas izstādes katalogs, Rīgā 1933, ievads.

[6] *Zaļā Vārna*, 1929/6, 288. lpp.

[7] Latviešu tēlojošo mākslinieku arodbiedrības mākslas izstādes katalogs 1929. g. (Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā), 11. lpp.

[8] Pavisam izstājās 25 biedri (*Pēdējā Brīdī*, 1929. g. 11. sept.).

[9] *Sociāldemokrats*, 1923/112.

[10] *Pēdējā Brīdī*, 1929. g. 1. martā.

[11] Turpat, 1929. g. 13. un 24. februārī.

[12] Turpat, 1929/23.

[13] *Zaļā Vārna*, 1929/2, 77. lpp.

[14] *Sociāldemokrats*, 1929/58.

Mākslas dzīve provincē, Kultūras fonda izstādes

Mākslinieku skaitam pieaugot, dažam labam gleznotājam bija jādodas uz provinci. Tāpat kā Rīgā arī tur pārtikt vienīgi no mākslas bija grūti. Tālab akadēmijas absolventi strādāja par skolotājiem. Vienam otram laimējās strādāt par dekorātoru pie provinces skatuvēm. Strādāja arī keramikas darbnīcās vai cita veida praktiskos arodos. Daiļamatniecība, grafika, ilustrācijas arī deva iespēju pelnīties. Drošāks ienākuma avots tomēr bija skolotāju vietas. Ja provinces pilsētās uzņēmīgi mākslinieki un kultūras vai sabiedriskās organizācijas laiku pa laikam sarīkoja mākslas izstādes (piemēram, Daugavpilī 1922. g., Valkā, Alūksnē un citur 1921. g., Mākslas veicināšanas biedrības ceļojošās mākslas izstādes daudzās vietās 1924. g.), tad, protams, īsta rosība sākās, jauniem māksliniekiem vai nu uz ilgāku laiku vai pastāvīgi nometoties uz dzīvi un darbu provincē, tur izveidojoties mākslas centriem. Svarīgi, ka jaunie mākslinieki ārpus Rīgas nenonīkuļo, bet lūko sekmēt mākslu un pacelt interesi par to apkārtējā vidē. Ar trīsdesmitajiem gadiem provinces tiesa vairs nav tikai diletanti un mākslas vājuļi, bet turp dodas un darbojas — īsāku vai garāku cēlienu — profesionāli mākslinieki ar spējām un kvalitāti. Latvijas mērogos pie tam vienmēr samērā viegli panākama saskare ar Rīgu kā kultūras centru, kurā arī tapusi, veidojusies jauno mākslinieku lielākā daļa.

Liepājā, kur Neatkarīgo vienība vietējās Latviešu mākslas veicināšanas biedrības, kā arī Kurzemes Mūzeja biedrības sarīkojumā viesojās ar vairākām gleznu izstādēm, bija nodibinājies savs mākslinieku kodols. Bez Liepājas Vēstures un mākslas mūzeja, kura izveidošanā nopelni ilggadējam (1924—1958) direktoram J. Sudmalim, bija 1926. g. nodibināta Liepājas Mākslas amatniecības skola. Tās iniciātors, dibinātājs un ilggadējs direktors bija Hermanis Aplociņš — līdz pat deportācijai 1941. g. (mir. Krievijā 1958. g.). Viņa vadībā tā kļuva par Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolu (1932) un, divi gadus vēlāk, par Liepājas Valsts lietišķās mākslas vidusskolu. Liepājas māksliniekos sastopam H. Aplociņu, A. Baumani, N. Drapči, St. Dinģeli, M. Mitrēvicu, K. Sauku, K. Šaumani, T. Uldriķi un citus, kas piedalījās Liepājas Latviešu mākslas veicināšanas biedrības rīkotajās mākslas izstādēs. Šie mākslinieki pievērsušies Kursas dabas un ļaužu tēlošanai, kur citu starpā izcili veikumi bija liepājniekam A. Annum.

Aptaujas savāktie materiāli un izstāžu katalogi rāda vienu tiesu savrup izkaisītus māksliniekus pilsētās un laukos dažādos Latvijas apvidos. Minēsim A. Gusāru Varakļānos, E. Bērziņu Ilūkstē, J. Audriņu Aizputē, E. Baltmani Krustpilī, H. Markvartu Drustos, J. Griķīti Lielvārdē, un bija vēl daudzi citi. Otrkārt, sastopam mākslinieku puduļus. Tādu jau atzīmējām Liepājā. Šo puduļu sastāvā vērojam pastāvīgākus un mainīgus dalībniekus.

Dažās vietās 1930-os gados attīstās visai rosīga darbība. Tā atkarīga ir no pašu mākslinieku aktīvitātes, ir no sabiedriskās vides atsaucības. Tādus rosīgus mākslinieku centrus vai puduļus atzīmēsim Jelgavā, Tukumā, Talsos, Cēsīs, Daugavpilī un Rēzeknē.

JELGAVĀ 1920-to gadu sākumā dzīvoja un darbojās gleznotājs un lietišķs mākslinieks Kārlis Celmiņš un gleznotājs Kārlis Baltgailis, sarīkodami 1923. g. savu kopēju izstādi. Tikai ar Zaļās Vārnas nodibināšanu kopš 1926. g. sākās rosīgāka mākslas izstāžu rīkošana ar gadskārtējām izstādēm. Ārpus Zaļās Vārnas, ģimnazijas direktors J. Lapiņš, V. Kalnrozes (Rozenberga) ierosinājumā, atbalstīja izstāžu rīkošanu ģimnazijas telpās, bez vietējiem māksliniekiem: Celmiņa, Baltgaiļa, Kalnrozes, Strekāvina, Spertāla, Jurķeļa, piedaloties arī jauniem māksliniekiem – akadēmijas audzēkņu grupai. Taču jelgavnieki bija kūtri izstāžu apmeklētāji. Atsaucīgāka bija skolu jaunatne. Apstākļi uzlabojās, kad mākslinieku pasākumus sāka atbalstīt arī pilsētas valde. K. Baltgailis un A. Strekāvins ierosināja arī Zemgales Mākslas un vēstures mūzeja nodibināšanu. Mūzeju atklāja 1929. g. oktobrī. Liela nozīme mākslas dzīves sekmēšanā bija arī Jelgavas teātrim, kur par dekorātoriem darbojās A. Spertāls, M. Spertāle (kostīmu zīmētāja) un, kopš 1934. g., J. Arnītis.[1]

TALSU Latviešu jaunatnes savienības aizgādā 1929. g. notika pirmā turienes mākslinieku – Kārļa Sūniņa, Kārļa Freimaņa, Žaņa Sūniņa, Jāņa Alsberga un (jau 1932. g. mirušā) Roberta Scunkas darbu izstāde. Tie bija sīki darbiņi eļļā, temperā, zīmulī, tušā „kā bērna smaids priecīgā uzbudinājumā".[2] Kaut gan darbu cenas bijušas zemas, no 5–30 lati, apmeklētāji pārmetuši gleznotājiem, ka gleznas esot dārgas. Vēlākās izstādēs talsinieku pudurim pievienojās Jēkabs Spriņģis, Arnolds Griķis un M. Klēbacha-Stīpniece. Kā aicināti viesi dažās skatēs piedalījās K. Miesnieks, K. Ubāns, J. Kuga, J. Tillbergs u.c. Pavisam notika 10 izstādes. Kopš sestās vairākas organizēja paši mākslinieki Talsu Sadraudzīgajā biedrībā. Deviņās izstādēs (līdz okupāciju sākumam) pavisam bijis 9000 apmeklētāju, kas ir liels skaits, un pārdoti 230 darbi. Pēdējā, desmitā izstāde jau notika vācu okupācijas laikā, 1942. g.

VALMIERA, kas ap 1920. g. bija rosīgs mākslas centrs, Ziemeļlatvijas grupas dalībniekiem aizejot uz Rīgu, zaudē savu nozīmi. Tur darbojās Aleksandrs Petrovs, Ūdeņa radinieks un draugs, rosīgs Neatkarīgo vienības izstāžu dalībnieks, un akvarelists Arvīds Draule. Trīsdesmito gadu beigās notiek nedaudzas izstādes.

CĒSĪS redzam rosīgāku ainu. Tur darbojas Cēsu mākslinieku grupa: Milda Brutāne, Arturs Dronis, tēlnieks Kārlis Jansons, Roberts Sniķeris. 1936. g., piedaloties citiem agrākiem cēsniekiem, viņi sarīko savu ceturto izstādi, ko apmeklē ap 1000 personu, un 55 no 189 izstādītajiem darbiem pārdoti. 1939. g. izstādē cēsnieku pudurim pievienojas Ernests Ābele un Leonīds Alksnis.

Ne mazāk rosīgs bija TUKUMA mākslinieku puduris. Pirmajos Latvijas neatkarības gados mākslas dzīve tur bija panīkusi. Par šādām lietām interesējās vienīgi daži apdāvināti pamat- un vidusskolas audzēkņi, savus pirmos mēģinājumus rādot pašu rīkotās skatēs. Pirmā šai mazpilsētā sarīkotā mākslas skate ar priekšlasījumu, 1924. g. Mākslas veicināšanas biedrības rīkotā ceļojošā izstāde, neguva atsaucību.[3] Līdzīgi citām vietām, arī

še apstākļi uzlabojās tikai trīsdesmitajos gados. Uz Tukuma vidusskolu pārceltais direktors J. Lapiņš 1933. g. ierosināja sarīkot Zaļās Vārnas izstādi, piedaloties arī vietējiem māksliniekiem. Nākamo gadu notiek Tukuma mākslinieku izstāde; tādas sarīko arī turpmāk, 1937. g. notiek jau piektā mākslas izstāde.

1936. g. nodibināts Tukuma Pilsētas mākslas mūzejs, kuŗa organizēšanā un pārzināšanā, kā arī pa lielākai daļai dāvāto darbu vākšanā galvenie nopelni ir gleznotājam Leonīdam Āriņam. Tas noticis ar pilsētas valdes atbalstu. Tukumā vai apkārtnē darbojās un vietējās izstādēs piedalījās Leonīds Āriņš, Ansis Artums, Marija Ezergaile, Arturs Lapiņš, Marija Kraģīte, Oskars Mangulis, Kārlis Neilis, Ernests Priedīte, Pāvils Štelmachers, Kārlis Meiris u. c. Interesanti atzīmēt, ka Talsu un Tukuma gleznotāji Latvju sieviešu biedrības Kurzemē atbalstā un ierosmē sarīkojuši arī dažas izstādes Ventspilī.[4]

LATGALE. Daudz aktīvāki par Ziemeļvidzemi aplūkojamā posmā ir Latgales mākslinieki. Uz Latgali devušies daudzi Mākslas akadēmijas absolventi. Še viņu darbība mūsu kultūras izkopšanā un nostiprināšanā bija visai nozīmīga, it īpaši Daugavpilī ar latviešu minoritāti, vietā, kur vēsturiski krustojušās un pārslāņojušās mums svešās poļu un krievu kultūras ietekmes. Tikai ar 1930-iem gadiem sāk šajā periferijas punktā nostiprināties latviešu mākslas izpausme, rādot cittautiešiem, ka mūsu mākslā ir savas vērtības un sasniegumi. 1922. g. še notika plašāka mākslas izstāde ar darbiem no Rīgas. Pēc tam, 1932. g. Izglītības nedēļas ietvaros, notika mākslas izstāde, kas reprezentēja mūsu lielāko mākslinieku grupu pārstāvjus. No pašiem daugavpiliešiem piedalījās tikai viens — Jānis Kalniņš (Sarma) kā Zaļās Vārnas biedrs.

Sarodoties jauniem spēkiem, izveidojās Daugavpils latviešu mākslinieku kopa, kur aktīvākie dalībnieki līdzās J. Kalniņam bija O. Kalējs, T. Gavare, J. Induss, M. Induse-Muceniece, akvarelists J. Liepiņš, L. Kundziņš, J. Ķešāns, E. Bērziņa, Alb. Dzenis, S. Grīnberga-Cimmermane, L. Berga-Strute, P. Smagiņš un Fr. Stepe. Valsts rokdarbu darbnīcas telpās 1936. g. janvārī notiek pirmā kopējā Daugavpils latviešu mākslinieku izstāde. Piedalās 15 mākslinieki ar 167 darbiem, no tiem pārdoti 72. Izstādi apmeklējušas 2500 personas. Līdz 1940. g. janvārim sarīkotas pavisam 5 izstādes, modinot interesi par mākslu sabiedrībā, galvenokārt latviešos. Izstādes darbus iegādājās Daugavpils pašvaldība, valdība (iestādēm un skolām) un arī laba tiesa privātu pircēju. Mākslinieki dāvina savus darbus pamatskolām. 1939. g. daugavpilieši sarīko izstādi Ilūkstē un — jau traģisko notikumu priekšvakarā — Latgales dziesmu svētkos 1940. g. 16. jūnijā kopā ar rēzekniešiem un citiem Austrumlatvijas māksliniekiem organizē gleznu izstādi. Latviešu Tautas universitāte atvēra J. Kalniņa vadībā Mākslas un daiļamatniecības studiju, kas Daugavpilī darbojās divi gadus. Pastāvēja arī krievu mākslas studija. Pie Valsts vēstures mūzeja Daugavpils nodaļas (pārzinis O. Kalējs) 1940. g. jūnijā atklāja gleznu galeriju. Svešās okupāciju varas un kaŗš šos pasākumus izbeidza.[5]

RĒZEKNE bija otrs centrs Latgalē, kas izveidojās 1930-os gados. 1924. g., kad Latviešu mākslas veicināšanas biedrības ceļojošā izstāde apmeklēja Rēzekni, tur bija tikai divi gleznotāji — A. Filka un Fr. Varslavāns, cīnīdamies ar dzīves grūtībām. Tad Rēzeknē saradās vesela rinda

agrāko akadēmijas audzēkņu: L. Bruniņš, A. Egle, J. Gailis, V. Kalvāns, A. Švedrēvics, kādu laiku arī J. Viļumainis; bez tam A. Zirnis, A. Naišloss, L. Tomašickis, V. Djakonovs. 1940. g. pavasarī šis mākslinieku puduris, kuŗā daži jau bija spējuši pateikt ko savu, celdami izstāžu līmeni, sarīkoja savu sesto darbu skati. Visumā tā bija spēcīga kopa.

*

Ar visiem autoritārās varas trūkumiem, nav noliedzams, ka Ulmaņa valdīšanas laikā, starp 1934. g. 15. maiju un 1940. g. 17. jūnija okupāciju, daudz kas darīts mūsu mākslas populārizēšanas un veicināšanas labā. Sekmējot mākslas dzīvi provincē, 1938. g. ar pilsētas valdes atbalstu nodibināja mākslas mūzeju Cēsīs; arī Talsos tāds darbojās. Bija nodomāts šādus nelielus provinces mūzejus dibināt Alūksnē, Ludzā, Jēkabpilī, Kandavā un Piebalgā, kā arī Saldū izveidot Rozentāla piemiņas mūzeju. — Kaut gan 1932. g. aprīlī Tautas izglītības nedēļas ietvaros bija sarīkotas mākslas izstādes Daugavpilī un Valmierā, reprezentējot vairākas mūsu mākslinieku organizācijas (Latvju mākslinieku biedrību, Sadarbu, Neatkarīgo mākslinieku vienību, Zaļo Vārnu un Rīgas grafiķu biedrību), tomēr sistēmatiska provinces apkalpošana ar mākslas izstādēm sākās ar 1939. g. Togad Kultūras nedēļā, no 28. janvāŗa līdz 7. februārim, Latvijas tēlotājas mākslas biedrības sakopojumā notika izstādes Bauskā, Cēsīs, Valmierā, Tukumā, Kuldīgā, Saldū, Ventspilī, Jēkabpilī, Rēzeknē, kā arī IV kopīgā Daugavpils mākslinieku izstāde. Pēc tam Rakstu un mākslas kamera ar īpašu rīcības un žūrijas komiteju noorganizēja četras ceļojošās izlases mākslas izstādes, kas, sākot ar Rīgu, noteiktos maršrutos virzījās pa Latvijas novadiem, apmeklējot 50 vietas, mākslas darbiem ejot tautā, tuvinot mākslas darbus visplašākam skatītāju lokam. Šais četrās izstādēs, katrā ar savu maršrutu, piedalījās 133 autori ar 330 darbiem. Lai gan, neraugoties uz sijāšanu un kārtošanu, ne visas izstādes bija pietiekami saskanīgas māksliniecīskā ziņā, to rosinātāja un audzinātāja nozīme bija nenoliedzama.

Visai nozīmīgs pasākums bija Kultūras fonda rīkotās Latvijas mākslas izstādes, pavisam četras, no 1935—1938. g. Ar plašu darbu klāstu, ap 500 un vairāk, tās bija svarīgas kā tradicijas nodibinātājas, mākslinieku vienotājas „no sienas līdz sienai", kopējā skatē visumā demonstrējot mūsu mākslas aktuālo līmenī gan ar tā vājībām, it īpaši nosliecē uz lētu popularitāti, gan vērtīgiem jaundarbiem. Māksliniekus šīs izstādes atbalstīja arī materiālā ziņā. Ar valsts līdzekļiem tika pirkti mākslas priekšmeti; tā I un II Kultūras fonda izstādē iepirka par 25 000 latiem. Pirka arī pašvaldības un privātas personas. Tā, piemēram, III Kultūras fonda izstādē pašvaldības iegādājās gleznas par 8220 latiem. Pamudinājumu un rosinājumu deva prezidents Ulmanis: „Mums jārūpējas, lai šie mākslas darbi tiktu arī cienīti, un arī paši mākslinieki mums jācienī un jāgādā par to, lai viņi netraucēti varētu savus darbus veikt . . . To nevar panākt valdība vien, te jānāk palīgā visiem pilsoņiem."[6]

Bez jau atzītiem māksliniekiem šais izstādēs varēja tikt pie vārda jaunaudze. Līdzās viduvējiem ražojumiem še parādījās gan glezniecībā, gan grafikā un tēlniecībā kapitāli veikumi. Pāršķirstot Kultūras fonda izstāžu un 1939. g. notikušās Atjaunotās Latvijas 5 gadu jubilejas izstādes katalogus,

mēs sastopam minētus tikai divi prezidenta Ulmaņa portretus: III izstādē J. Tillberga litografiju un 1939. g. izstādē J. Brieža kopīgi ar tēlnieci A. Kalniņu darināto K. Ulmaņa bronzas statueti. Tāpat, atceroties redzēto, tur nebija darbu „vadoņa slavināšanai". Protams, ka tādi arī tika producēti, bet citiem nolūkiem, citā veidā un citās vietās. Tādi parādījās dažos dekorātīvos gleznojumos – piemēram, Latvijas paviljonā Starptautiskajā izstādē Parīzē (1937, vēlāk novietoti Rīgas pilī, tagad iznīcināti). Kādreiz dzirdētie pārmetumi, ka mākslinieki – līdzīgi Staļina un Ļeņina kultam – būtu uzspiesta Ulmaņa slavināšana, neatbilst faktiem.

---

[1] Sīkāk par to sk.: J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas dzīve Jelgavā", *SM*, 1937/3.
[2] Ž. Sūniņš, Talsu novada mākslinieku 10 g. jubilejas izstādes katalogs, 1942.
[3] Autora pieredze.
[4] J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas dzīve provincē", *SM*, 1937/4.
[5] Daugavpils mākslinieku biedrības darbības pārskats (rokrakstā).
[6] Latvijas Kultūras fonda III mākslas izstādes kataloga ievadvārdi; J. Siliņa raksts par gleznieciību, *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939.

Mākslas izstāžu apmaiņa ar ārzemēm

Jaunām tautām, kas kara un revolūcijas notikumu un brīvības cīņu iznākumā ieguvušas valsts dzīves formu, kļūstot par nācijām, ir svarīgi rādīt starptautiskā forumā savus kultūras sasniegumus, to starpā rīkojot ārzemju mākslas izstādes tuvāku un tālāku kaimiņu zemēs. Latvijas vārdu mūsu patstāvības gados populārizējuši gan atsevišķi mākslinieki, gan mākslinieku organizācijas, bet visnotaļ šim uzdevumam būtu jāietilpst valsts kultūras politikas pasākumos (prof. V. Purvītis 1932. g. sarīkotajā mākslinieku kongresā teica, ka šāda politika mums nekad nav bijusi). Tieši šis uzdevums ietilpst izglītības resoru kompetencē, iesaistot arī Ārlietu ministriju un diplomātiskos pārstāvjus ārzemēs.

Viss tas saistīts ar iespējamu reciprocitāti, citu zemju mākslas izstāžu viesošanos. Lai gan mūsu mākslinieku daļa bija guvusi ieskatu par tagadnes mākslas attīstību un stāvokli studiju ceļojumos, taču ir viņiem, ir plašākai publikai šīs mākslas izstādes sniedza jaunus ieskatus un atziņas, salīdzinot sevi ar citiem. Atstājot pašreiz malā visai interesantās un ierosinošās grafisko mākslu izstādes – čechoslovaku, krievu, poļu, italiešu, minēsim glezniecības un tēlniecības skates. Paaudžu maiņā pāreja no tradicionāla reālisma uz modernāku, brīvāku izteiksmi bija vērojama tiklab igauņu (1926. un 1937. g.), kā arī lietuviešu (1928. un 1937. g.) mākslas izstādēs. Visai lielu interesi modināja 1927. g. rudenī notikusī Beļģijas mākslas izstāde, ierosinot mūsu gleznotāju ceļojumus uz Beļģiju. Svarīgs ierosmes un ietekmju avots dažiem mūsu jaunās paaudzes gleznotājiem bija beļģu glezniecības un tēlniecības darbu nodaļas atvēršana Valsts mākslas mūzejā 1938. g. Šīs beļģu mākslinieku dāvātās kollekcijas iegūšanā savi nopelni bija mūsu sūtnim Beļģijā J. Lazdiņam. Nodaļai trīs gadus vēlāk pievienojās jauns dāvinājums – beļģu jaunlaiku medaļu nodaļa, kurā bija redzami arī mūsu tautieša tēlnieka A. Bijas darbi.

Interesi modināja Skandinavijas māksla ar savām tradicijām, paaudžu gaitā pārorientējoties no Diseldorfas uz Parīzi. Zviedru mākslas izstāde (1928) pieredzēja lielu apmeklētāju skaitu – ap 12 000 personu. Norvēģijas tagadnes mākslas izstāde notika 1934. g. tais pašās Rīgas Pilsētas mākslas mūzeja telpās, piedaloties 90 autoriem ar 217 darbiem, to starpā norvēģu modernisma ciltstēvam Ed. Munkam (Munch), kas līdz ar Matisa skolu ietekmējis norvēģu jaunākās paaudzes izveidošanos. Mūsu kritiku un māksliniekus it sevišķi iespaidoja jauno gleznotāju drošais formu un krāsu traktējums. Sekoja somu mākslas izstāde 1935. g. Somu māksla ap gadsimta sākumu guva starptautisku ievērību un ietekmēja arī mūsu nacionālo romantiķu paaudzi. Šo izstāžu seriju cienīgi noslēdza Dānijas mākslas izstāde 1936. g.

1938. g. notikusī Italijas moderno peizāžu izstāde ar 152 gleznojumiem rādīja Italijas seju akadēmisko mākslinieku tēlojumos. 1939. g. notikusī Francijas modernās mākslas izstāde, rādot pēcimpresionistiskos, fragmentāri arī kubisma un pēckubisma meistarus, poētiskos un liriskos īstenības tēlojumus, modināja dzīvu interesi ar savām 98 gleznām un grafiskiem darbiem. It īpaši jaunieši, franču mākslas cienītāji, jūsmoja un vairākkārtēji apmeklēja skati. Neaizmirsīsim Ungārijas mākslas izstādi 1938. g., kas ar 191 darba klāstu deva ieskatu retrospektīvā attīstības ainā, iepazīstinot ar aktuālo gleznieciības un tēlniecības stāvokli. Kara un okupāciju notikumi izbeidza līdz ar mūsu patstāvību šo ārzemju viesu un mūsu ārzemju izstāžu virkni.

*

Mazām nācijām kā latviešiem mūsu mākslinieku izstāžu sarīkošanai ārzemēs ir sava kultūrāla un politiska nozīme. Bieži vien pieminētais nostāsts par Z. Meierovicu, kas, braucot uz Londonu panākt mūsu topošās valsts atzīšanu un atbalstu, aizvedis līdz latviešu mākslinieku darbu attēlus, ko rādīt Balfūram, lai Anglijas valstsvīrs redzētu, ka mēs neesam nekāda mežoņu cilts, bet kultūras tauta, – ir raksturīgs piemērs. Māksla šai ziņā ir kultūrālās un politiskās propagandas instruments. Starptautiska ievērība, atzīšana, protams, nozīmīga pašiem māksliniekiem, kam svarīgi iegūt ārzemju preses atsauksmes, kur daudz kas atkarīgs arī no diplomātiskiem un citiem sakariem, pazīšanās, labvēlīgas vai nelabvēlīgas dzīves situācijas utt. Ir jau vērtīgi, ka mūsu mākslinieki parādās starptautisko mākslinieku leksikonu reģistros. Latvijas patstāvības laikos tos saistīja ar viņu zemi. Trimdas gados viņus saista ar Francijas, Amerikas, Kanādas, Vācijas, Zviedrijas, Austrijas, Austrālijas utt. mākslas norisēm. Mūsu spēki un sasniegumu nozīme vēl bija par maziem, lai lielās, starptautiskās mākslas vēsturēs vai enciklopēdijās iedabūtu Latviju un latviešus kā patstāvīgu vienību, kaut arī dažreiz mākslas žurnālos bija laimējies dabūt apcerējumus par mūsu mākslu. Tālab nepiedēvēsim kompetentām un mazkompetentām kritikām ārzemju presē un tāda veida mākslas žurnālistikai lielāku nozīmi, nekā tās pelna. Tie ir sava veida vēsturiski dokumenti vērtējumu un notikumu nemitīgās maiņās, kuru nozīme var tikai pastāvēt plašās, starptautiskās vēsturiskās sakarībās, izraisot interesi kā arī nozīmīgumu mūsu pašu annālēs un vēsturiskos apcerējumos. Šis presē izkaisītais atsauksmju materiāls ir fragmentārs, aptveŗot tikai vienu izstāžu daļu, un ir balstīts uz ierobežotu mūsu mākslinieku un nelielu viņu darbu skaitu. Kavējoties pie recenzijām, kas, piemēram, rakstītas 1939. g., citos apstākļos, ielaisties ar tām polemikā šodien drīzāk noved pie feļetonista donkichotisma, vicinot polemikas šķēpu tukšā gaisā, ciktāl darīšana ir ar mainīgo (un bieži paviršo) vērtējumu un nevis faktu materiālu.

Vajag daudz uzņēmības un līdzekļu, lai bez valdības atbalsta atsevišķs mākslinieks sarīkotu personīgo izstādi kādā no Eiropas mākslas centriem. Apskatāmā posmā to iespējis Ludolfs Liberts, sarīkodams izstādes 1927. g. Parīzē Šarpantjē (Charpentier) mākslas galerijā, 1929. g. Briselē, Mākslu pilī, un 1930/1931. g. ziemā Berlīnē, Gurlita mākslas galerijā. Nav še mūsu

nolūks izsekot atsevišķiem māksliniekiem un daiļamatniekiem, kas piedalījušies izstādēs ārzemēs. Lai atļauts pieminēt rotkali un īpato gravieri, veidojot ainas ar vairāku metallu sakopojumu, — S. Bercu, kuŗa darbi parādījās Parīzē, Ḋaiļo mākslu salonā 1930. g. No mūsu mākslinieku kopām, kas rīkojušas izstādes ārpus dzimtenes, jāmin Rīgas Mākslinieku grupa (Tallinā 1924. g., Karlstades mūzejā, Zviedrijā, 1930. g.). Neatkarīgo mākslinieku vienība sarīkoja 1927. g. izstādi Kauņā, Sadarbs — 1930. g. Briselē, Žirū (Giroux) galerijā, Mūksalas mākslinieki — 1933. g. Kauņā un Rīgas Grafiķu biedrība — Prāgā 1931. g.

Protams, lielākā nozīme mūsu mākslas reprezentēšanai un propagandai starptautiskā forumā bija valsts rīkotajām ārzemju izstādēm. Autoru un darbu izvēlē un izstādes sastāva izveidošanā noteicošais vārds bija izstāžu galvenajam komisāram prof. V. Purvītim (formāli minētam kopš 1937. g. tādā amatā) kā izcilākajai autoritātei. Izstāžu iekārtošanā viņa techniskais palīgs bija E. Šveics, Izglītības ministrijas referents. Ārzemju izstādēm esot valsts galvu vai augstāku funkcionāru patronātā, tām bija oficiāls, pa diplomātijas un attiecīgu resoru kanāliem izvadīts raksturs. Tamlīdz personīgie un diplomātiskie sakari, saskare ar presi un, protams, pats izstādes saturs bija svarīgi panākumu nodrošināšanai. Viss prasīja enerģiju, izveicību un naudu, arī spēju ieinteresēt publiku un kritiķus.

Valsts rīkotās mūsu mākslas izstādes ārzemēs notika šādās vietās: Stokholmā 1927. g., Oslo 1933. g., Maskavā un Ļeņingradā 1934. g., Helsinkos 1936. g., Tallinā 1936. g., Tartū 1937. g. (Somijas un Igaunijas izstādēm ir viens maršruts ar to pašu sastāvu), Varšavā un Krakovā 1936. g. pavasarī; 1937. g. pavasarī maršruts ar to pašu sastāvu Budapeštā, Vīnē, Prāgā; 1937. g. rudenī Kauņā; Kopenhāgenā 1938. g.; pēdējais maršruts 1939. g. — Parīzē 27/I—28/II, Londonā 2—15/V.

Kādi mākslinieki bija izvēlēti reprezentēt Latviju? Visās izstādēs piedalījās šādi gleznotāji: A. Annus, J. Bīne, J. Cielava (izņemot 1927. g.), Ģ. Eliass, J. Kuga, L. Liberts (izņemot 1927. g.), J. Liepiņš (izņemot 1927. g.), K. Miesnieks, V. Purvītis, O. Skulme, U. Skulme, L. Svemps, E. Šveics (izņemot 1927. g.), V. Tone un K. Ubāns. Tos izstāžu organizētāji bija ieskaitījuši stabilā „pamatkomandā". Izņemot Purvīti un Kugu, tie bija ap 1890. g. dzimušie, tolaik vadošās paaudzes pārstāvji. Vairāk par pusi no viņiem bija esošie vai agrākie akadēmijas mācības spēki; atskaitot Purvīti un Bīni, visi ir Sadarba un Rīgas Mākslinieku grupas biedri. Drīz vien viņiem pievienojās gados jaunāki gleznotāji — mūsu gadsimta pirmajā desmitā dzimušie, kas visi ir Latvijas Mākslas akadēmijas absolventi, sākuši darboties ap 1930. g. Izņemot K. Neili un neakadēmisko Fr. Varslavānu, tie nāk no Purvīša darbnīcas. Kopš 1934. g. mūsu ārzemju izstādēs parādās Ed. Kalniņš, Ā. Skride un Fr. Varslavāns, kopš 1936. g. — A. Artums, A. Egle, V. Kalnroze, K. Neilis, Edg. Vārdaunis, kopš 1937. g. — Arn. Spalviņš, kopš 1938. g. N. Breikšs. Tas bija svaigu asiņu pieplūdums, stiprinot „Rīgas skolas" centienus.

Izstāžu komplektēšanā un tāpat arī autoru izvēlē ir bijis savs svārstību un mēģinājumu posms, visnotaļ pirmos septiņus gadus, 1927—1934. Tad 1936—1937. g. maršruti jau rāda zināmu nostabilizēšanos, lai pašā beigu cēlienā — 1939. g. Parīzes un Londonas izstādē būtu papildinājumi un grozī-

jumi izstāžu sastāvā, cita starpā pievienojot klāt tautas mākslas paraugus. Tā nu notikusi vairāku autoru iekļaušana vai atkal izslēgšana izvēlēto lokā. Šo maiņu motīvi (piemēram, nelabvēlīga kritika, dažādi blakus apstākļi u. tml.) ne ikreiz izprotami. 1927. g. Stokholmā sarīkotajā izstādē Mākslinieku namā bija vesela virkne tradicionālistu – P. Šprenks, O. Pladers, J. Pūpols, K. Brencēns, J. Jaunsudrabiņš. Šie divi pēdējie tāpat kā I. Zeberiņš vēl parādījās Maskavā sarīkotajā skatē, lai pēc tam nozustu no tālākām ārzemju izstādēm. No mirušajiem nacionālo romantiķu paaudzes meistariem J. Valters, kas jau Latvijai bija pilnīgi pagriezis muguru, gluži saprotami tikai epizodiski parādījās Stokholmas un Oslo izstādēs. Tajās bija redzams arī Rozentāls, lai vēl parādītos Somijā un Igaunijā 1936. g. izstādēs, tad nozustu un atkal pēkšņi tiktu izraudzīts Parīzei un Londonai. Ne viņš, ne Tillbergs, gan būdami Pēterburgas akadēmijas absolventi un guvuši ievērību Pēterburgā un Maskavā, tomēr nebija izraudzīti Maskavas izstādei 1934. gadā. Rozentāls, gluži saprotamu iemeslu dēļ, vēl parādījās 1936. g. Somijā un Igaunijā rīkotajās izstādēs, bet Tillbergs vienīgi 1937. g. Kauņas izstādē, lai tad pēc starplaika atkal iznirtu Parīzes un Londonas izstādēs. Grūti saprast šīs līkloču parādīšanās un nozušanas.

Savdabīgais Ansis Cīrulis, pārlaidis izstāžu virkni Stokholmā, Oslo, Maskavā, Varšavā, Krakovā, Helsinkos un Tallinā, ar 1937. g. Tartū valsts sarīkoto skati nozūd no ārzemju izstāžu apvāršņa. A. Štrāls noturas izstāžu reģistros līdz pat 1936. g., lai tad pēkšņi tiktu atmodināts no aizmirstības 1939. g., pēdējās divi ārzemju skatēs.

Turpinot šo ilustrāciju virkni, pāriesim uz dažiem tolaik mirušiem un dzīviem moderni ievirzītajiem meistariem. Pilnīgi ignorēts bija beļģu ekspresionisma ietekmētais J. Tīdemanis, nenoliedzami īpata parādība mūsu mākslā. Matvejs figūrē 1933. un 1934. g. izstādēs, J. Grosvalds un J. Kazaks bez tam vēl 1927. g. (Kazaks arī Polijas izstādēs 1936. g.). Visi šie trīs mirušie meistari pēc vairāku gadu atstarpes atkal atmodināti Parīzes un Londonas reprezentācijās 1939. g. Viens no sirdīgākajiem modernisma aizstāvjiem un mūsu Mākslas akadēmijas pretiniekiem – R. Suta figūrē gan kā zīmētājs, gan kā gleznotājs Stokholmā, Oslo, Maskavā un vēl 1936. g. Varšavas izstādē, pēc tam vairs nav atzīts par piemērotu reprezentēt mūsu mākslu valsts izstādēs ārzemēs. N. Strunke gan ar gleznām, gan ilustrācijām sastopams ārzemju izstādēs vēl līdz 1937. g. janvārim (Tartu izstāde); tad nozūd un ar Latgales un Kaugurciema ainavām un klusajām dabām atkal parādās 1939. g. izstādēs. A. Beļcova un H. Markvarts tiek pie vārda Oslo un Maskavas izstādēs. Nebūdami no vājākiem, viņi talākajās izstādēs tomēr nav sastopami.

Tēlniecībā mūsu mākslu reprezentē G. Šķilters, T. Zaļkalns, B. Dzenis un gados jaunākie E. Melderis, M. Skulme (Liepiņa), akadēmijas absolvents K. Zemdega (Baumanis); akadēmijas absolvents K. Jansons parādās Stokholmas un Varšavas izstādēs, tad pēkšņi atkal 1939. g. izstādēs Parīzē un Londonā.

Šaura ir grafikas, zīmējumu un akvareļu joma. 1936. g. izstāžu maršrutos tos izdala atsevišķā nodaļā, kas pēc 1937. g. izstādes Tartū tiek likvidēta, paliekot vienīgi gleznieciības un skulptūras nozarēm. Mūsu stāj- un ilustrātīvo grafiku visnotaļ reprezentē R. Zarriņš, S. Vidbergs, N. Strunke, kopš

1934. g. H. Vīka ar grafīta un akvareļa darbiem; akvareli – Ed. Vītols. Epizodiski parādās K. Padegs, Fr. Bange, N. Puzirevskis, mirušais Plīte-Pleita. Tas nav daudz.

Jaunām, topošām nācijām ir svarīgi dzirdēt, ko citi domā un saka par viņām. Ir jau interesanti no jauna parakņāties pa agrākās Parīzes un Londonas sūtniecības archīviem, ciktāl tur saglabāti materiāli par mūsu mākslas izstādēm, bet ir vēl citas – somu, igauņu, padomju krievu, poļu, čechu, Vīnes, Budapeštas, Oslo, Kopenhāgenas kritiķu atsauksmes pagājušos laikos. Tas, ka viens otrs mūsu mākslinieks guvis atzinīgus vārdus, pat monografiskus apcerējumus svešās valodās, vēl nenozīmē, ka viņš jau būtu lauzis starptautisko barjēru un iekļuvis modernās mākslas vispārējās vēsturēs, kaut arī attālā pažobelē. Bet vēl jo svarīgāki ir šo barjēru lauzt mūsu nācijai mākslas attīstības ceļos, kļūstot uzņemtai kaut arī sānu un nomales celiņā. Laiks visu izsijā, un panākumi un neveiksmes kļūst redzami, kas ir cits nekā vienas dienas troksnis. Laiks bija par īsu, lai mēs šo barjēru lauztu. Uzklausot vērīgi citu domas un spriedumus par mums, būsim paškritiski, bet nebalstīsim naīvi savu pašapziņu uz mainīgiem atspulgiem pasaules ūdeņos.

Mums labvēlīgie vai vienaldzīgie neitrālie spriedēji un tie, kas uz mums skatās kā uz malēniešiem, tālumniekiem, sacīs katrs pavisam ko citu. Zviedru gleznotājs Anshelms Šulcbergs (Anshelm Schultzberg, 1862–1945) runā par „brālīgu roku sadošanos draugu starpā", atzīstot, ka „Latvijas gleznieciba, skulptūra un grafika stāv ziemeļiem ļoti nozīmīgas attīstības priekšā".[1] Arī Gonkūru akadēmijas laureāts M. Bedels (Maurice Bedel, 1883–1954) Parīzes izstādes kataloga priekšvārdos saka: „Latviešu gleznotāji mums sniedz precīzu nacionāla iejūtīguma ainu ... Laimīga tauta, kam ir tādas dāvanas atklāt pasaulei savas nacionālās dvēseles elementus." Protams, šādiem komplimentiem ir sava nosacītības čaula un ir savs kodols.

No Stokholmas 1927. g. novembrī atbraukušais mūsu mākslas izstādes komisārs Purvītis stāsta reportierim: „Nav nemaz aprakstāma tā laipnība un pretimnākšana, ko zviedri mums parādīja izstādes laikā ... Izstādes atklāšana vārda pilnā nozīmē izvērtās par mūsu mākslas triumfu." Stokholmas mākslas mūzejs nopircis Purvīša gleznu *Majoru tirgus laukums*. Turpretim Zviedrijas prese visumā neatrada mūsu mākslā kādu patstāvīgu īpatību, bet daudzas svešas ietekmes: krievu, vācu un austriešu ekspresionisma, franču modernisma u. c. Zviedri esot pārāk izlutināti, lai latviešu māksla viņos modinātu sajūsmu.[2] Tās ir pavisam citādas skaņas, ne jau gluži bez uzpūtības piegaršas. Maskavā Latvijas tagadnes mākslas izstādi atklāja izglītības komisāra biedrs 1934. g. maija valsts apvērsuma priekšvakarā. Izstāde modināja māksliniekos un publikā interesi. Katalogā no padomju puses rakstītajos ievadvārdos izteikta doma, ka Latvijas māksla ar saviem svarīgajiem panākumiem iegūšot padomju skatītājos draudzīgu novērtējumu. Eksponātos bija jūtama vakaru mākslas atbalss, kas ieinteresēja, pat iejūsmoja jaunos krievu māksliniekus, tā ka nācies viņus brīdināt no aizraušanās ar sociālistiskajam reālismam kaitīgo „formālismu" toreizējā Staļina ēras izpratnē, kaut gan izstādē netrūka arī akadēmiska tradicionālisma (K. Brencēns) un reālisma pārstāvju (J. Bīne, J. Jaunsudrabiņš, B. Dzenis, K. Miesnieks, A. Štrāls u. c.). Izstādes komisārs L. Svemps zināja stāstīt, kā, izsaiņojot atsūtītās kastes, I. Brodskis un daži padomju meistari jutušies it kā šokēti par dažu jauno latviešu gleznotāju „vaļībām". Kad

pienākusi kārta izsaiņot Purvīša darbus, Brodskis, domādams, ka Purvītis glezno vēl aizvien kā agrākos laikos, noteicis, ka nu būšot īsta māksla. Taču, redzot vecmeistara tagadējās ainavas, ko „iebojājušas" modernisma vēsmas, Brodska seja no vilšanās izstiepusies gaļa. Interesanti, ka kataloga ilustrātīvajā daļā nav Purvīša darbu attēla. Vīnē, kur latviešu mākslas izstādi 1937. g. 13. aprīlī atklāja Austrijas valsts prezidents, kritika *(Neues Wiener Journal, Der Tag)* pasvītroja mūsu mākslas saites ar tautu un zemi, tās likteņiem, vēstījot zemnieku tautai raksturīgu aktīvu rosību, sabiedrotu ar sapņainām vizijām, hēroisma centieniem, kam pamatā ir spēcīga lauku kultūra, tā pievienojoties kataloga ievadā izteiktam domu kodolam.

Kā kādi barbari no tāliem ziemeļaustrumu Eiropas novadiem, maza, lai arī ne gluži nepazīstama nācija, mēs demonstrējām savu jauno un senatnīgo tautas mākslu vispirms *Jeu de paume* mūzejā Parīzē, pēc tam neizdevīgās telpās Londonā, Britu architektu karaliskajā institūtā. Iespaidu pasliktināja nevien nelabvēlīgais apgaismojums, bet arī dīvainais paradums – publikas ērtības dēļ – izkārt gleznas alfabētiskā autoru kārtībā. Visi rakstītāji atzina mūsu tautas mākslas īpato skaistumu, salīdzinot ar kuru mūsu samērā nesen uzplaukusī modernā māksla, orientēdamās te uz krieviem, skandinaviem un visnotaļ frančiem, šādu īpatnību ziņā nevarot sacensties. Atzīmējot jaunā latviešu gleznieciba konstatējamās ietekmes (Ruo, Braks, Vlamenks u. c.), mums labvēlīgie franču kritiķi, piemēram, V. Žorzs (W. George) saskata mūsu mākslā kādu veselīgu tuvumu zemei un ikdienas dzīvei. Krievs A. Benuā atzīst mūsu tautas mākslas īpatnības, kādu netrūkstot arī latviešu tēlotājai mākslai. Francijas valsts mūzejs no izstādes iegādājās V. Purvīša, L. Liberta, Ģ. Eliasa, L. Svempa, E. Šveica un J. Kugas darbus: 2 ainavas, 1 sadzīves ainu, 2 klusās dabas un 1 dekorāciju skici.

Londonā ārzemniekam grūti „meklēt taisnību". Trīsdesmitajos gados pašā angļu mākslā bija neskaidra svārstīšanās starp sirreālisma brīnumainumu un abstrakciju, pastāvot, protams, akadēmiskām un rēalisma ievirzēm. Izstādes laiks 1939. g. maija pirmajā pusē, kad Eiropas politiskā dzīvē sāka sabiezēt draudīgi mākoņi, nebija izdevīgs. Nav nozīme še kavēties pie dažreiz visai virspusējiem kritiķu spriedumiem. Negātīvi noskaņotie apgalvo, kas izstādes klāstā grūti atrast ko īpati latvisku, bet tur skatāms gan kas tāds, kas varētu būt radies kaut kur Eiropas kontinentā pēdējos gadu desmitos. Tā spriež, piemēram, žurnāla *Apollo* kritiķis.[3] Tāda kalibra kritiķi kā Ēriks Ņūtons atrod skatē kādu paviršu līdzību ar Vlamenku, taču atzīdams dziļu mīlestību uz zemi latviešu mākslinieku ainavās, kam piemītot patiesīgums un raupjums. Šīs īpašības viņš atrod arī skulptūrās, kā piemēru minot K. Jansonu.[4] Panākums, ka angļu mūzeji un galerijas iegādājās J. Liepiņa, Ed. Kalniņa, Edg. Vārdauņa, L. Svempa darbus un – gandrīz neticami – *Tate* galerija N. Strunkes *Krāslavas ainavu.* Taču kādi vilniši būs pārskrējuši pāri angļu mākslas dzīves ūdeņiem.

Visu šo fragmentāri atzīmēto Odiseju nobeigsim ar kādu izskaņu. Jau Otrais pasaules kaŗš bija sācies, Latvijā rīkoja padomju bazes, un baltvāci bija sākuši repatriēties, kad Universitātes jaunajā aulā sarīkoja latviešu mākslas izstādi ar 45 darbiem katalogā, kollekciju, ko Malmes mākslas mūzejam Zviedrijā bija dāvinājis kollekcionārs O. Elmkvists. Atskaitot Rozentāla, Grosvalda un Valtera darbus, šis sakopojums deva ieskatu

centienos, kas mūsu mākslā pastāvēja kopš divdesmito gadu vidus un trīsdesmitajos gados. Šim klāstam vēlāk pievienoja dažus mūzejam dāvinātus latviešu trimdas gleznotāju darbus. Šie darbi bija līdz 1950-to gadu vidum izstādīti Malmes mūzejā kā īpaša latviešu mākslas nodaļa. Kopš tā laika telpa un darbu skaits pakāpeniski samazinājās, līdz beidzot šie darbi pārceļoja gan uz mūzeja noliktavām, gan tika deponēti dažādās Malmes pilsētas sabiedriskās iestādēs telpu izdaiļošanai. Ar to arī izbeidzās plašākais mūsu mākslas darbu sakopojums ārpus dzimtenes.[5]

---

[1] *IŽ*, 1927/12, 394. lpp.
[2] *IŽ*, 1928/2, 55. lpp.
[3] *Apollo*, 1939. g. jūnijs, nr. 174.
[4] *Sunday Times*, 1939. g. 7. maijā.
[5] 1939. g. sarīkotās izstādes katalogs, datēts ar 1939. g. 12. novembri; O. Jēgena raksts, *Tilts*, 1970/100–101, 64–75. lpp.

Trīsdesmito gadu jaunaudze: tradicionālisti un jauntradicionālisti, rātnie un skarbie

30-os gados mūsu mākslas dzīve iegūst plašāku un kvalitātīvi nozīmīgu plūdumu, parādoties mākslinieku jaunaudzei. Tie ir šī gadsimta pirmajā desmitā (ap 1905. g.) dzimušie, veidojušies pašu zemē, pašu meistaru vadībā. Ar viņiem nostiprinājās reālisma centieni to dažādos paveidos. Šiem sazarojumiem kopējais ir pievēršanās īstenībai tuvai tematikai. It īpaši trīsdesmito gadu otrā pusē ir publikā, ir mākslas kritikā, ir kultūras dzīves noteicējos bija vēlēšanās un reizēm prasījums, lai mākslas veidoli ainotu dzimtenes dabu un ļaudis to gaitās, tautas dzīvi tagadnē un pagātnē, paužot arī teiksmaino. Šādas tieksmes bija pašu mākslinieku vairumā. Modernās dzīves formās jaunām un it īpaši mazām nācijām, kas sākušas izkopt un veidot savu kultūru, gluži saprotama dzīšanās meklēt un izteikt sevi tēlos, kas vēstī viņām tuvas izjūtas, idejas un parādības. Tas viss jau zināms kopš mūsu nacionālo romantiķu paaudzes, kaut arī vēsturiskie apstākļi mūsu tautas mūžā mainījušies gan uz labo, gan ļauno pusi. Tā ir radošo spēku integrācija iecerētās tradicijas virzienā, lai ietekmēs un aizguvumos, bez kuriem ne lielās, ne mazās tautas nevar pastāvēt, jaunās, topošās kultūras substance pilnīgi neizirtu un neizkustu pasaules kultūras straumēs. No vienas puses pašpieticīga provinciāla šaurība, neredzot pāri pašu sētiņai, no otras – internacionālie lielceļi, kur masu kustības raibumā viss nonivelējas, – ir divas vienpusības, galējības. Mūsu izcilākie meistari starp abām meklējuši kādu izlīdzinājumu, pūlēdamies pateikt ko savu modernās kultūras formu un centienu ietvaros un aizguvumos.

Tāpat kā iepriekšējā paaudzē mēs sastopam vairākus pasīvus tradicionālistus, īstenības ārējus atdarinātājus, kas pievēršas tautiskai tematikai gan nopietnā sadzīves un dabas tēlojumā, gan ieslīdot sīkumos un anekdotēs, pat mietpilsoniskās banālitātēs, dažkārt ar populāru izskaistinājumu. Tomēr īstai populārai mākslai īstenības atspoguļojumā var būt savs pievilcīgums, sava vieta un nozīme, ieinteresējot plašāku publiku ar savām bildītēm, ko peļņas vai citos nolūkos dara arī viens otrs daudzināts meistars. Netrūka jaunaudzē arī jauntradicionālisma centienu piekritēju, kam īstenības tēlojuma padziļinājumā rūp mākslinieciskie uzdevumi un problēmas. Tas ir pēcekspresionistiskais un pēckubistiskais reālisms, akcentējot vai nu ekspresīvitāti, dažreiz savienotu ar konstruktīviem paņēmieniem vai atkal ar lirisma un intimitātes noskaņojumu.[1] Lai gan autoritārā iekārta Latvijā bija labvēlīga gaisotne populārai tematikai un populārai mākslai, tomēr brīvāki glezniecisku meklējumi, traktējot īstenības pieredzi, varēja netraucēti turpināties, neraugoties uz visiem Ulmaņa režīma trūkumiem (jutīgums pret kritiku, pilsoniskās domu brīvības ierobežojumi), pats Draudzīgais aicinājums 1935. g. 28. janvārī, Kultūras fonda, ceļojošās un sistēmatiski ārzemēs rīkotās mākslas izstādes, aizdevumi mazturīgiem studentiem, mākslinieka darba nozīmes uzsvēršana bija neapšaubāmi pozitīvi veikumi.

Līdz ar toreizējo jaunaudzi 30-os gados jūtami pieauga aktīvo mākslinieku skaits. Parādījās jauni, spilgti talanti, kas drīz vien nostājās līdzās 1890-os gados dzimušajiem, solot turpmākos gadu desmitos pārņemt mākslas dzīves vadību. Šo mākslinieku daļa jau manāmi pilnbrieda, atrodot sevi vēl Latvijas patstāvības gados. Minēsim A. Artumu, A. Egli, J. Jēgeru, Ed. Kalniņu, K. Melbārzdi, J. Pūpolu, Ā. Skridi, K. Neili, J. Strazdiņu, J. Zvirbuli, J. Lauvu, R. Auniņu, V. Cauni, A. Zvirbuli u. c. Daži ātraudži, kā, piemēram, Ed. Kalniņš, labāko sasniedz patstāvības gados. Turpretim laba tiesa savas spējas izkopa pa daļai pirmajos okupāciju gados, bet īsti jau svešniecības gaitās, nobriestot un dažreiz arī pilnīgi mainot māksliniecisko izteiksmi (piemēram, K. Neilis, V. Janelsiņa, Fr. Milts, gados vecākais A. Nulītis u. c.). Bez nule minētajiem trimdā nobrieda jauntradicionālisti un modernisti: J. Gailis, J. Induss, J. Kalmīte, Ed. Dzenis, J. Matisons, A. Ozoliņa-Dārziņa, M. Krūmiņš u.c. Līdz trimdas gadiem (un daži arī trimdā) auguši un veidojušies mūsu tradiciju gaisotnē, šie toreiz topošie neatšķēlās no vecāko līdzgaitnieku centieniem, bet tos turpināja. Atšķelšanās, pievēršanās modernām ekspresijas vai abstrakcijas tendencēm jau notika svešās zemēs, jaunā, svešā vidē. Tā bija spējīga un rātna paaudze, kas sekmēja mūsu māksliniecisko taku un tradiciju („Rīgas skolas") nostiprināšanu un tālāku veidošanu. Rātnajā paaudzē bija arī dzīves skarbuma un protesta vēstītāji, minot, piem., J. Strazdiņu, K. Eglīti un it īpaši K. Padegu.

Vieni šai paaudzē piekļāvās tradicionālā akadēmiskā reālisma un impresionistiskā reālisma ievirzēm, pieslienoties V. Purvīša gleznieciībai pirms Pirmā pasaules kara un J. Tillberga mākslai. Otri mācījās ko no Ubāna, Tones, Eliasa un, būdami jauntradicionālisti, meklēja individuālus ceļus, ievērodami beļģu, franču un italiešu skolas. Tā bija nodibināto svešo ir savējo tradiciju brīva pārvērtēšana, cenšoties izkopt prasmi un māksliniecisko kvalitāti. Par panākumiem tomēr bija izteiktas šaubas.[1]

---

[1] Mūsu patstavības pēdējos gados norisinās domu apmaiņa un debates par mūsu gleznieciības stāvokli un ceļiem. Tā, piemēram, Anšl. Eglītis, kāds Akadēmiķis, J. Klints un J. Bīne spriež par gleznieciību (*Sējējs*, 1939/3). Anšl. Eglītis atzīmē publikas lielo interesi par gleznieciību. „Bet nekad mūsu gleznieciībā nav valdījis arī tāds apjukums kā pašlaik." Pēc viņa domām, zināmi „skaidri principi un pamati" esot Rīgas grupas māksliniekiem. „Bet vai šie sezānisti, franču modernisma sekotāji spēj veikt izkoptus monumentālus tautas dzīves un vēstures tēlojumus, kādus prasa laikmets, valdībai iegādājoties gleznas skolu un iestāžu izdaiļošanai? Nē. Tie tikai labi attēlo kluso dabu ... uz ātru roku uzšauj kā peizāžu, tā žanru, kā portretu, tā aktu, tā radot tikai spilgtus, interesantus skicējumus, metus, bet ne gleznas, jo ne cilvēka ķermeņa, ne sejas, nerunājot nemaz par figūrālām kompozicijām, tie nekad nav rūpīgi gleznojuši." – „Mūsu lopkopju valstī neviens vēl nav pareizi govi uzgleznojis. Nav pat dzīvas govis, bet gan tikai krāsu traipi, nedabīgi sakropļotiem locekļiem. Un paskatieties Ubāna aktos, tur tikpat nedabīgi sakropļotas skaistuļu kājas un rokas, jo Rīgas grupa meklē tikai 'gleznieciskо vērtību', pareizībai un skaistumam nepiegriežot nekādas vērības. Šīs grupas dievs ir 'apdare', kā klusā daba, jo par tādu tā pārvērš arī cilvēka seju portretā un piezāžā dabu. Viņu interesē tikai 'kā', bet ne 'ko', tikai 'forma', bet ne saturs ... To īsto, lielo vidus ceļu starp saturu un formu, starp vielu un apdari, ko ieturēja vecmeistari, franču modernās gleznieciības priekšstāvji Rīgas grupai nav iemācījuši." (305. lpp.)

Līdzīgus pārmetumus Rīgas grupas gleznotājiem ir izteicis arī J. Bīne („Rīgas Mākslinieku grupas izstāde", *Sējējs*, 1937/6), atrodot, ka viņu pirmais minuss ir vāja forma un zīmējums, uzkundzējoties krāsai; otrs – darbu nenobeigtība, paviršība, nenopietna virtuozitāte; trešais – darbu bezsaturība, jo arī žanros no strādnieku un zvejnieku dzīves „figūras neizlaužas no naturmortisko priekšmetu maznozīmības". Par J. Bīnes mākslinieciskajiem uzskatiem jau agrāk bijusi runa. Šajās domu apmaiņās par gleznieciību Bīnes viedoklis ir, ka nopietnam mākslas darbam kā savā formu veidojumā un technikā, tā arī saturā jāatbilst noteiktām mērauklām. No īsta, pilnvērtīga mākslas darba prasāms daudz daudz vairāk nekā „prasme gleznot sugas lopus un skaistuļu rokas un kājas": „Īsts mākslinieks izaug no savas tautas kultūras un līdz ar to sakņojas arī savas tautas tradicijās." Krievu mākslas kritiķis A. Benuā, spriežot par latviešu mākslas izstādi Parīzē (1939), visai atzinīgi izteicies par mūsu tautas mākslu, kas ir īpata un īsta. Turpretim ar nacionālās mākslas virsrakstu viņš sastapis „to pašu Monmartru un Monparnasu". – Latvijā esot daudzi apdāvināti mākslinieki, bet neesot vēl īsti tautiskas mākslas, tāds bijis kāda Vīnes mākslas kritiķa atzinums.

Ainavisti

Purvīša audzēkņu loks

Latvijas Mākslas akadēmijā pati ietekmīgākā jauno mākslinieku veidošana ir bijusi Vilhelma Purvīša darbnīcā. Tas izskaidrojams ar paša mākslinieka autoritāti un viņa audzinātāja spējām. Purvītis bija stingrs savu audzēkņu izlasē. Te varēja būt jaunieši, kas vēl nebija beiguši obligātos sagatavošanas kursus, ja viņiem bija gleznotāja spējas. Jauniestājušies bija pakļauti bez tam pārbaudes posmam. Kas Purvītim visvairāk rūpēja, bija audzēkņa spēja redzēt dabas krāsainību, krāsu mūzikālitāte, lai, gleznojot studijas un kompozicijas, nebūtu nepareizu jeb, kā meistars mēdza teikt, „falšu" toņu. Darbnīcas vadītājs prasīja no audzēkņa neatlaidīgu darbu, vispirms studiju materiāla apgūšanā (laiskos „dzenājot pa krūmiem") gleznu veidošanai. Otra galvenā prasība bija kompozicija, gleznas telpiskā kārtojuma izkopšana, lietojot līniju uzbūvi un krāsaino laukumu attiecības.

Purvīša nolūks bija audzēkņa patstāvības attīstīšana, viņam neatdarinot ne meistaru, ne arī citus. Viņš bija viens no tiem audzinātājiem, kas respektēja topošā gleznotāja attīstības un paņēmienu brīvību, pieļaujot dažādas iespējamības, pat tādas, kas viņam bija svešas un ko viņš nevarēja mācīt. Tā tas, piemēram, bija ar ekstravaganto K. Padegu glezniecībā. Purvītis iecietīgi viņam ļāva absolvēt darbnīcu gada laikā, jo ilgākai palikšanai šajā situācijā nebūtu nozīmes. Tā no Purvīša darbnīcas nāca tādi, kas darbojās tradicionālisma gaumē, sekodami visumā purvītiskam impresionismam un stilizācijai. Nāca arī citi talanti, kas vecos un jaunos Purvīša glezniecības meklējumus prata pārkausēt personīgā uztverē. Spontānākos Purvītis aicināja piedalīties ārzemju izstādēs kā mūsu ainavu glezniecības jaunākos reprezentantus. Kā jau agrāk minēts, šajā izlasē ietilpa Ed. Kalniņš, Ā. Skride, A. Egle, A. Artums, E. Vārdaunis, V. Kalnroze, A. Spalviņš, N. Breikšs. Pats izveicīgākais ar ievērojamām piemērošanās spējām mākslas valodā ir Ed. Kalniņš, iekšēji dziļākais un gleznas uzbūvē spēcīgākais – Ā. Skride, vitāli satraukts un dzirkstīgi lokans – Arvīds Egle. Visi trīs ievada ainavās figūras ar žanriskuma tendenci, dažreiz arī pievēršoties figūrālam tēlojumam (Ed. Kalniņš) vai portretam (Kalniņš, Egle). Sava nozīme tradicijas nostiprināšanā bijusi arī viņu vēlākajai paidagoģiskajai darbībai Latvijas Mākslas akadēmijā.

Minēto gleznotāju līdzgaitnieks Anšlavs Eglītis par šiem V. Purvīša audzēkņiem spriež: „Latvijas akadēmija izveidojusi diezgan kompaktu peizāžistu grupu: E. Kalniņu, Kalnrozi, A. Egli, A. Artumu, Vārdauni u. c., kuŗos manāmi meistara Purvīša un beļģu glezniecības iespaidi; viņiem visiem daudz kopēja, kaut vai bagāti niansētais palsi pelēkais kolorīts (izņemot Artumu, kas tiecas uz polifoniju). Šī grupa atgriežas pie aistētiska peizāža un cenšas izveidot formālu virtuozitāti. Interesanti atzīmēt, ka Vār-

daunis glezno savas ainavas 'no galvas', tā pasvītrodams tīri formālus nolūkus. Šī grupa atrodas intensīvā veidošanās stadijā, un nav pateicīgs uzdevums minēt, kā veidosies atsevišķo pārstāvju individuālitātes. Kalniņš parādījis tieksmi uz žanru, Egle uz drāmatisko ainavu."[1]

Apcerot Purvīša skolas ainavistus, šai sējumā apskatīsim pilnīgi tos, kas nobrieda un izkopa savā mākslā būtisko jau patstāvības gados (daži aicināti piedalījās arī valsts rīkotajās mūsu mākslas ārzemju izstādēs). Turpretim par tiem, kas pilnīgāki izveidojās tikai trimdā kopš 1945. g., par viņu tālākajām gaitām še būs sniegta dažviet īsināta informācija (piemēram, par J. Matisonu, J. Indusu, M. Krūmiņu u. c.).

---

[1] Anšlavs Eglītis, „Jaunākās latvju gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/6.

Eduards Kalniņš

Eduards Kalniņš (1904–1988) ir labs kolorists, kam tuvas izsmalcinātās pelēkās toņu kāpes, māksliniekam pārvaldot arī chromatiski skanīgās. Ar savu virtuozo, drošo techniku viņš iespējis pārkausēt ietekmju viļņus, ko guvis saskarē ar dažiem beļģu un italiešu strāvojumiem. Meklējis kopš piecdesmitajiem gadiem kompromisu starp māksliniecisko uzdevumu un komūnisma partejiskuma prasībām, viņš tālab ir īstāks un viengabalaināks agrākajos, jauntradicionālisma gultnē brīvi gleznotajos darbos.

Eduards Kalniņš dzimis strādnieku ģimenē Rīgā 1904. g. 25. oktobrī. Ģimeni bēgļu vilnis aiznes tālu projām Sibirijā – Tomskā. Apmeklējot turienes reālskolu, zēns apgūst arī pirmos pamatus gleznīecībā ainavista J. Moškeviča studijā. 1920. g. atgriezies Latvijā, Kalniņš pelnās, strādājot pie kāda daiļkrāsotāja. Divi gadus vēlāk viņš iestājas Mākslas akadēmijā. Sagatavošanas kursus pabeigušo audzēkni uzņem V. Purvīša vadītajā ainavu meistardarbnīcā. Akadēmijas audzēkņu izstādēs Kalniņa darbi vērš uz sevi uzmanību. Viņš nemēģina atdarināt meistaru, bet cenšas audzinātāja vadībā izkopt savu patstāvīgu izteiksmi, pievērsdamies it īpaši pilsētu, ostu, zvej-

1. Ed. Kalniņš, *Pelēkie kuģi*

2. Ed. Kalniņš, *Jaunās buras*

nieku ostu tēlojumiem. Motociklā, kopā ar draugu V. Kalnrozi, viņš dodas ceļojumā uz Beļģiju, jo par šīs zemes gleznieciību bija guvis ieskatu 1928. g. notikušajā Beļģijas mākslas izstādē Rīgā. Briselē un Antverpenē redzētais pamudina topošo gleznotāju mainīt savu izteiksmes veidu. Tas vērojams arī Ed. Kalniņa diplomdarbā *Pēc lietus* (1931) ar masīvajiem beļģu darba zirgu stāviem. Jau kopš 1929. g. viņš piedalās mākslas izstādēs, sākumā Latvju mākslinieku biedrības un citās skatēs, bet drīz vien Sadarba rīkotajās. 1935. g. akadēmijas rīkotajā sacensībā iegūst par gleznu *Plostnieki* (att.) Romas stipendiju. Itālijā pavadītajā nākamajā gadā mainījusies Kalniņa gleznieciība, gūstot lielāku vieglumu un krāsainību.

Kopš 1934. g. Kalniņa darbi parādās valsts rīkotajās mākslas izstādēs ārzemēs. — Viņš piedalās arī Kultūras fonda izstādēs un 1935. g. saņem Kultūras fonda prēmiju par gleznu *Pelēkie kuģi* (att.), ko nopērk Valsts mākslas mūzejs.

Ātri un veikli piemērodamies dzīves apstākļu maiņai, Kalniņš tūdaļ saprot, no kurienes vēji pūš, un pats pirmais 1945. g. pievēršas politiski angažētai, kā viņš pats kādā reizē izsakās, — „partejiskai gleznieciībai", veikdams zvejnieku žanru *Jaunās buras* (att.). Tam seko citi darbi ar jūras un zvejnieku tematiku, kas sprauž par mērķi kalpot varas prasībām. Viņam par godu tomēr jāsaka, ka šādā veidā iesaistītā māksla pie Ed. Kalniņa nekur neizvēršas uzbāzīgi rupjā propagandā. Šīs pūles atmaksājas, jo spējīgo gleznotāju apbalvo ar LPSR Tautas mākslinieka titulu; viņš saņem Darba sarkanā karoga ordeni un ir PSRS Mākslas akadēmijas korespondētājs loceklis. Būdams Mākslas akadēmijā gleznieciības un kompozicijas katedras profesors (ar 1955. g.), ražīgais gleznotājs veic daudzas figūrālas kompozicijas, it

3. Ed. Kalniņš, *Jēkaba kanāls Jelgavā*

4. Ed. Kalniņš, *Zvejnieku osta Liepājā*

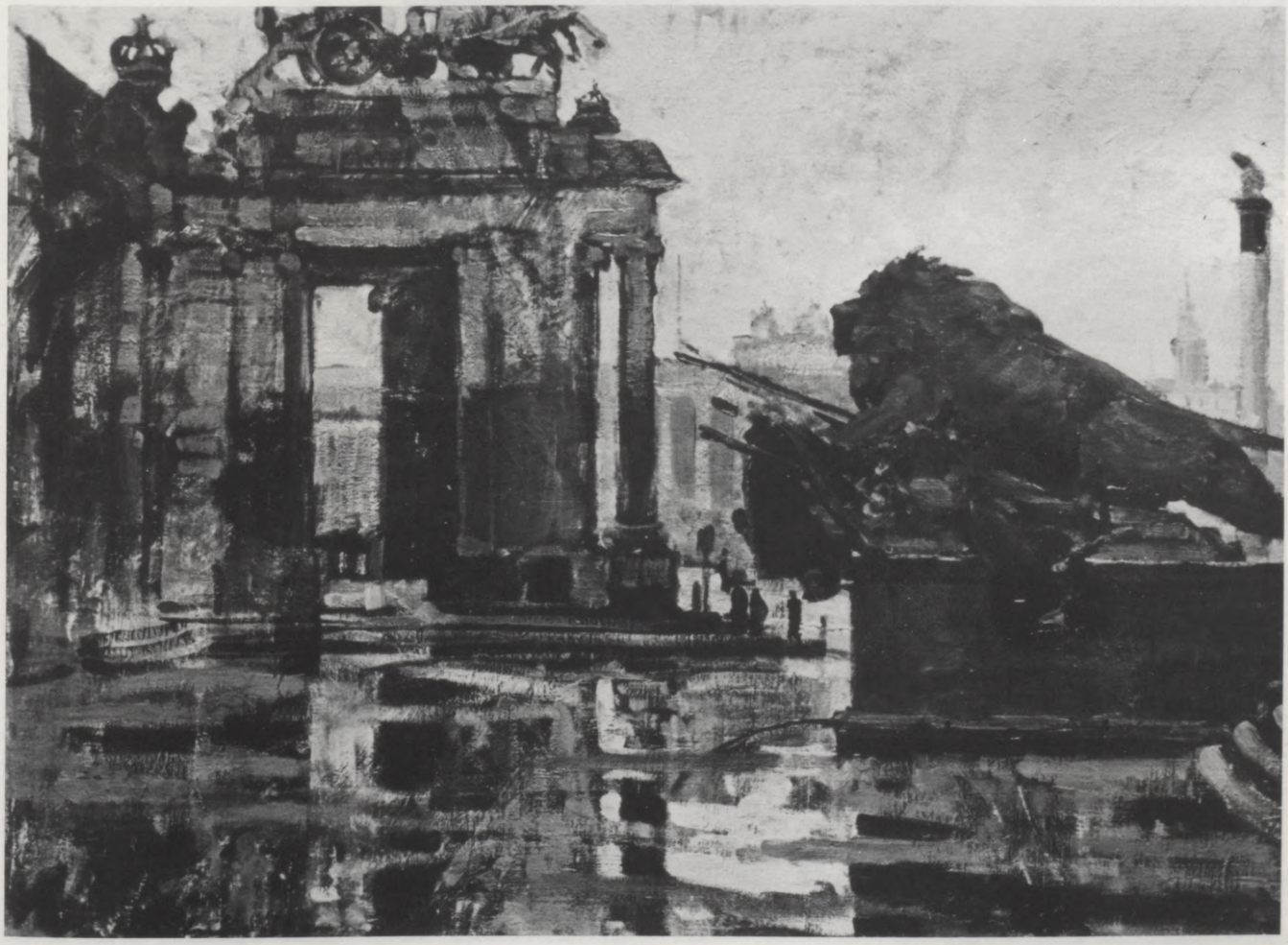
īpaši ar zvejnieku dzīves tematiku, ainavas un klusās dabas, piedalīdamies izstādēs arī Krievijā un ārzemēs (Londonā, Venēcijā, Pekinā u. c; Briseles Pasaules izstādē 1957. g. saņem bronzas medaļu par gleznu *Latviešu zvejnieki Atlantikā*). Kalniņš dodas ar zvejas kuģi Atlantijas okeanā un apceļo arī Ķīnas Tautas Republiku laikā, kad Mao mēģināja izdarīt „lielo lēcienu uz priekšu" un kad attiecības ar Padomju Savienību vēl bija draudzīgas. Savus

pieredzējumus cildinošos un jūsmīgos vārdos Ed. Kalniņš publicējis 1959. g. *Mākslā*, nr. 1. Pekinā viņš sastop arī beļģu grafiķi Mazerelu. Ceļojumā veic daudzas studijas, tēlodams Ķīnas vēsturiskos pieminekļus, čuguna lietuves, kukurūzas ražu, rīsu laukus, sadzīves ainas ... Ķīna viņam šķiet kāda laimes zeme, kur cilvēki dara grūtus darbus aizvien smaidīdami. Kā Mākslinieku savienības priekšsēdis (1960–1965) Kalniņš uzstājies ar dzīves apstākļiem un ideoloģijai piemērotām runām. Miris 1988. g. 18. maijā Rīgā.

*

Eduarda Kalniņa māksliniecisk ajā attīstībā vērojami vairāki posmi. Sākuma gadi (ap 1929–1931) ar raupjiem krāsu zviedieniem. Tad – beļģu skolas ietekmē pēc ārzemju ceļojuma – masīvākas formas un plašāki dekorātīvi krāsu laukumi (1931–1935). Kopš Italijas ceļojuma top dzidrāka, vieglāka krāsainība, rotaļīgāka forma. Uzsākot angažētās, partejiskās glezniecības ceļu ap 1945. g., parādās stāstošā reālisma tendences, asi fokusēts zīmējums un kavēšanās pie sīkdaļām. Pieaug gleznotāja populāritāte jaunos apstākļos, pazeminoties māksliniecisk ajam līmenim. Ed. Kalniņš neapšaubāmi ir viens no spējīgākajiem jauntradicionālisma pārstāvjiem savā

5. Ed. Kalniņš, *Berlīne*

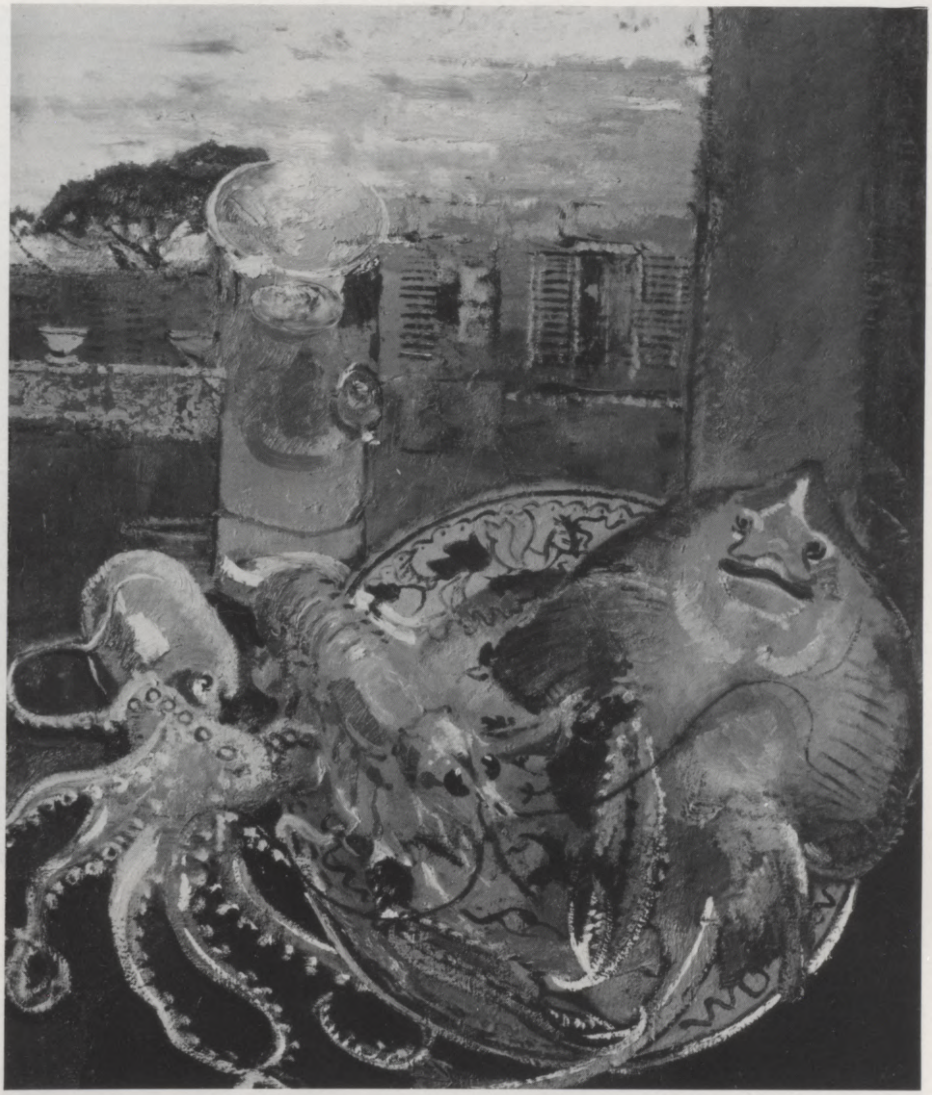


paaudzē. Šīs ievirzes robežās viņš neatlaidīgi centies paplašināt un arī padziļināt savu gleznieciibu sākuma un īpaši trīsdesmito gadu posmā. Viņam rūp izkopt toņu attiecību uztveri, otas raksta virtuozitāti. Šai tieksmē uz apdares technisko veiksmi, vieglajā rokā, kā arī ražīgumā viņam ir kas

6. Ed. Kalniņš, *Daugavmala*

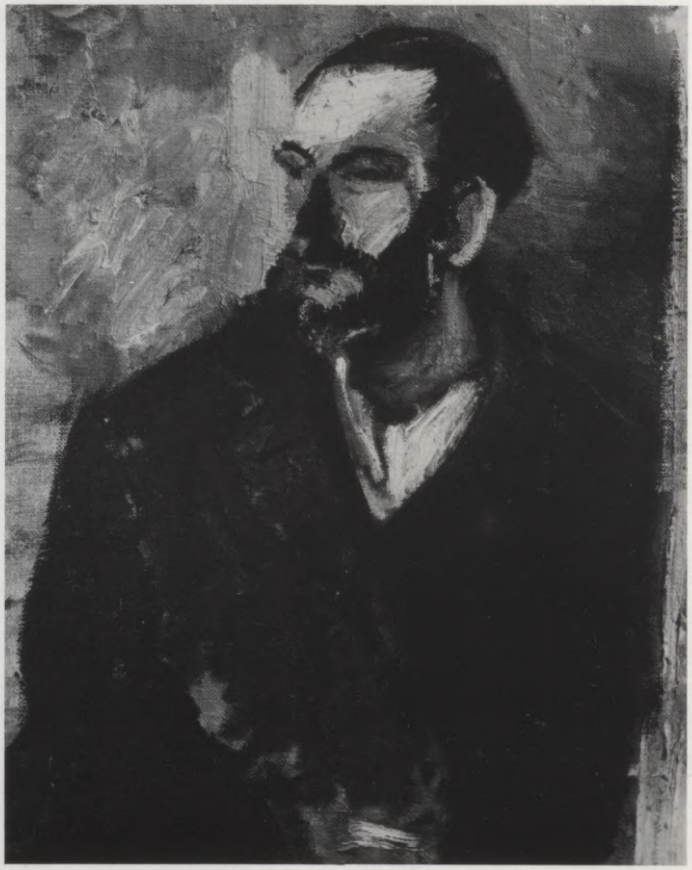
7. Ed. Kalniņš, *Daugavas krastos*

8. Ed. Kalniņš, *Jūras augļi*



9. Ed. Kalniņš, *Zirgi pēc lietus*

10. Ed. Kalniņš, *Vērši*



11. Ed. Kalniņš, *Māte un bērns*
12. Ed. Kalniņš, *Latgalietis*

kopējs ar L. Libertu, lai gan abu glezniecīskie paņēmieni un ceļi ir pilnīgi atšķirīgi.

Agrīnajos darbos – ap 1928. gadu – Kalniņš jau pasācis savu stigu gleznojuma mechanikas apgūšanā un arī tematikā. Iecienītie motīvi: zvejnieku ostas Liepājā, zvejnieki pie laivām, zvejnieku ciemi, vecās tirgus būdas Jelgavā, Rīgas vecpilsēta, Daugavmala un ostas, Rīgas Jūrmala, Zaķu sala u. tml. Jau še valda Kalniņam zīmīgā pelēcīgo toņu skāla, ko jaunais gleznotājs prot iejutīgi izmantot. Raksturīga arī izvairīšanās no zaļiem toņiem, koku lapotnes un zāles motīviem. Purvītis akceptēja šo Ed. Kalniņa īpato ievirzi, kā arī viņa izveicīgi steidzīgās otas un paletes naža šļaupumus un tastījumus treknos, aprautos triepumos. Vēl iesācējs, viņš prot jau droši novērtēt toņu stipruma attiecības dabas studijās un laukumu rotaļā ievērot arī zīmējumu. Ainavu studijās un ainavu kompozicijās parādās cilvēku stāvi – šur tur tikai piedeva, citur – raksturojot dzīves norises. Jau minēts, kādu ierosmi Kalniņš un viņa līdzgaitnieki guva Beļģijas mākslas izstādē Rīgā (1928) un 1932. g. Valsts mākslas mūzejā atvērtajā Beļģijas mākslas nodaļā. Tādos meistaros kā I. Opsomers, A. Saverijs, A. Servāss u. c. topošie latviešu mākslinieki atrada sev radniecīgu pamudinājumu ir plašā, brīvā gleznojumā, ir spēcīgos, pat skarbos veidolos, ir zemes smagumā un vitālitātē. Šo iespaidu un ceļojuma sekas bija, ka, meklējot noskaidrošanos, izzuda darbnīcas gaisotnē iekoptās, kaut arī individuālās skolnieciskuma iezīmes. Nobrieda acs, telpas kārtojums, kompozicija un apdares organizācija gleznās. Krāsu lau-

kumi izvērtās plašāki, sakopoti lielākos siluetos, dažviet enerģiski triepto svēdru izvagoti (piemēram, *Berlīne*, RPMM; *Daugavmala*, LVMM, 1930, att.). Raksturīgi šais ostu, Daugavmalas, kuģu un laivu ainās tālie, augstie apvāršņi ar diagonālo virzību telpas dziļumā. Risinot tonālā kolorīta uzdevumus, Kalniņš trāpīgi raksturo pilsētas vidi gan ainavā ar Daugavmalas kafejnīcu, gan tēlojot Jelgavas sīktirgotāju būdu paliekas. Visai īpats Kalniņa ainavām ir miklums – ūdeņos, gaisotnē, pielijušās ielās ar gaismas atspulgiem, lietainās vai mākoņainās dienās. Arī diplomdarbā ar masīvajiem, ļumzīgajiem darba zirgiem un salīkušo vīrieša stāvu ir lietainās dienas efekts (*Zirgi pēc lietus*, 1931, att.). Labākajos veikumos valdzina izsmalcinātas sidraboto, pelēcīgi melno gradācijas un neitrālo toņu harmonijas tādos kapitāldarbos kā *Pelēkie kuģi* (1934, LVMM, att.) vai Daugavas krastu ainavā ar liellaivām un vīru stāviem (1935, att.). Parādās liellaukumainie Daugavas tēlojumi pelēcīgi violetos toņos ar makšķernieku figūrām gleznas priekšienē, slīdošām liellaivām ūdeņos un Rīgas priekšpilsētas celtnēm pretējā krastā. Šāda veida beļģu skolas ietekmētās kompozicijas savukārt ietekmēja Kalniņa līdzgaitniekus, it īpaši V. Kalnrozi, Ed. Jurķeli u. c. Vieliskā pasaule pārvērsta glezniecisk ā parādībā, tonāla kausējuma mirdzumā. Šī posma virsotne ir ainaviskā vidē risinātais sadzīves skats *Plostnieki* (1935, konkursa darbs Romas prēmijai, att.). Zīmīgi tverta dzīves apkārtne ar būdu, baļķiem, laipu un Daugavu ietālē. Četri darba vīri atpūtas brīdī sasēduši ap dēļu galdu un sit kārtis. Plostnieku tipi skatīti velaskēziski objektīvā tvērumā ar bezkaislīgu mieru un pelēcīgās gammas meistarību. Pēc noskaņas, koncentrācijas, raksturojuma un glezniecisk ām kvalitātēm šis godalgotais darbs pieskaitāms mūsu jaunās glezniecības izcilākajiem sasniegumiem jauntradicionālisma reāliskajā ievirzē.

13. Ed. Kalniņš, *Zvejnieku laivas*

Par šī posma darbiem Anšl. Eglītis saka: „Apceļodams Beļģiju, Kalniņš ārkārtīgi aizrāvās no beļģu pirmatnējā spēka un temperamenta pilnās, kontrastainās, drāmatiskās un reizēm rēgaini mistiskās gleznieciības ... Kalniņa diplomdarbam, 1931. g., bija gluži beļģisks sižets, uztvere un apdare, bet jau 1935. g. viņa Romas konkursa darbs jau rādīja beļģiskos elementus stiprā mērā pārkausētus un pārveidotus. Šis lielais darbs *Plostnieki* it kā noslēdza veselu periodu Kalniņa gleznieciībā; melnpelēkās gammas, virtuozos pastozās apdares 'trikus' un paņēmienus viņš bija izvariējis tikuztikām, sāka jau likties, ka gleznotājam draud vienmuļības un pieņemtas manieres strupceļš."[1]

Italijas ceļojumā notiek jaunas pārvērtības. Jauni iespaidi, saskare ar Italijas kultūru un mākslas strāvojumiem pamudina latviešu gleznotāju uz lielāku un brīvāku krāsainību, kā arī rotaļīgāku formu traktējumu, atraisoties no lietu vieliskā smaguma. Tas izpaužas klusajās dabās ar zivīm, citroniem, vīna pudelēm un „jūras augļiem". Tas vērojams saulainās Italijas ainavās ar vēršiem, vēršu pajūgiem, Romas, Palermo, Sirakūzu ainavās, ko atdzīvina cilvēku un dzīvnieku figūras, pasvītrojot līniju vijumus un plakni. Viens no spilgtākajiem kāpinājumiem šajā virzienā ir Sicilijas ainava (1937) ar zilo jūru, sarkano namu, zaļiem kaktusiem un kazu klintāja augstienē. Spontāna, vitāli savilņota aina. – Saulainā zeltā uz dzidri zilā debess fona mirdz Romā Konstantīna arka; laiski kustas vēršu un ēzeļu pajūgi un dzinēji. Šis pats gaisīgais dzidrums un vieglums ir klusajā dabā ar austerēm un citronu zilā šķīvī (1936). Taču līdztekus Kalniņš lieto arī pelēcīgo

14. Ed. Kalniņš, *Pie jūras*

15. Ed. Kalniņš, *Distancē*

gammu, dažreiz dobjā tembrā (tā masīvajos *Mātes un bērna* stāvos, 1938, att.). Savos portretu gleznojumos viņš rīkojas brīvi kā daždien ainavists (piemēram, *Latgalietis*, 1934, att.). Ap 1940. g. veiktas dažas izcilas klusās dabas (tā, piemēram, ar kustīgi izlocītiem zušiem un citām zivīm), pelēcīgi violeti zilotās ainavas ar buru laivām un zvejnieku stāviem vieglā gleznieciskā apdarē.

Kalniņam pārejot uz sociālistiskajā reālismā iesaistīto gleznieciību četrdesmitajos gados, maiņas sākumā notiek tematiski. Viņa *Jaunās buras* (att.) ir īstenībā *Plostnieku* pārfrazējums ideoloģijai vēlamā ārējā glituma virzienā, t.s. „laķēšana". Līdzīgi arī 1947. g. gleznotos divi zvejniekos, kas pēc zvejas cilā tīklus. Ideoloģiskā kritika gan šur tur pārmeta gleznotājam „dekorātīvitāti" krāsu lietojumā. Piecdesmito gadu darbos Kalniņš regatu tēlojumos jau ieslīd naturālistiskā sīkdaļu aprakstā, aizgūstot jūras viļņojumā šo to no Aivazovska skolas (att.). Ilustrātīvajos *Latviešu zvejniekos Atlantikā* tolaiku reālisma izpratnē darinātais gleznojums sadalās divi daļās – juras ainavā un buriniekā ar rosīgu zvejnieku figūrām un loma daudzajām zivīm. Ja vienos darbos vēl saglabāta glezniecīskā kvalitāte, tad citās ainavās krāsas kļuvušas nevarīgi bālākas, arī jēlākas, disharmoniski sašķeļoties pārzilinātās debesīs un mēļā zemē (*Duntes jūrmala*, 1959). Raupjākas krāsainībā kļuvušas arī klusās dabas (*Jūras augļi ar citroniem*, 1951). Grūti gan būs apgalvot, ka mākslinieks šajā posmā ar asi fokusēto tēlojumu būtu „gājis augšup", kā to dara daži padomju kritiķi. Sešdesmito gadu darbos šis asais zīmējums un sīkdaļu pasvītrošana jūtami, piemēram, tādos darbos kā

16. Ed. Kalniņš, *Vējains vakars uz jūras*

ainavā *Pie jūras* (1963) vai tīri ilustrātīvajā *Distancē* (1967, att.) ar uzmācīgajām cepuļu virsu baltajām ripām un uz jachtu burām rūpīgi uzkrāsotajiem numuriem. Šie jūrskati darināti jachtklubos iecienītā tradicionālā stilā.

Tiesa, viss kļuvis taustamāki konkrēts un arī banālāks plaši veidotā telpiskā ainā ar buru laivām, figūrām un ūdeņu ietāli. Nenoliedzot Ed. Kalniņa izveicību un technisko varēšanu, jāatzīmē, ka stiliskās maiņas norisinās uz zemāka mākslinieciska līmeņa nekā trīsdesmito un četrdesmito gadu sākuma darbos. Tomēr jau kā astoņdesmitgadnieks gleznotājs veic jūras un pilsētas ainavas akadēmiskas rutīnas skaidrajā kārtojumā un zīmējumā ar tieksmi uz panorāmisku plašumu un tonālo pretstatu drāmatizējumu. Tā 1984. g. veiktajās ainavās *Vējains vakars uz jūras* (att.) un *Purvciems*, kur plašā panorāmiskā telpas veidojumā rādīta modernā jaunceltņu josla aiz Rīgas iekšpilsētas; tā gan visnotaļ kalpo Latvijas kolonizēšanai ar „migrantiem".

---

[1] Anšlavs Eglītis, „Eduarda Kalniņa izstāde", *Sējējs*, 1939/3.

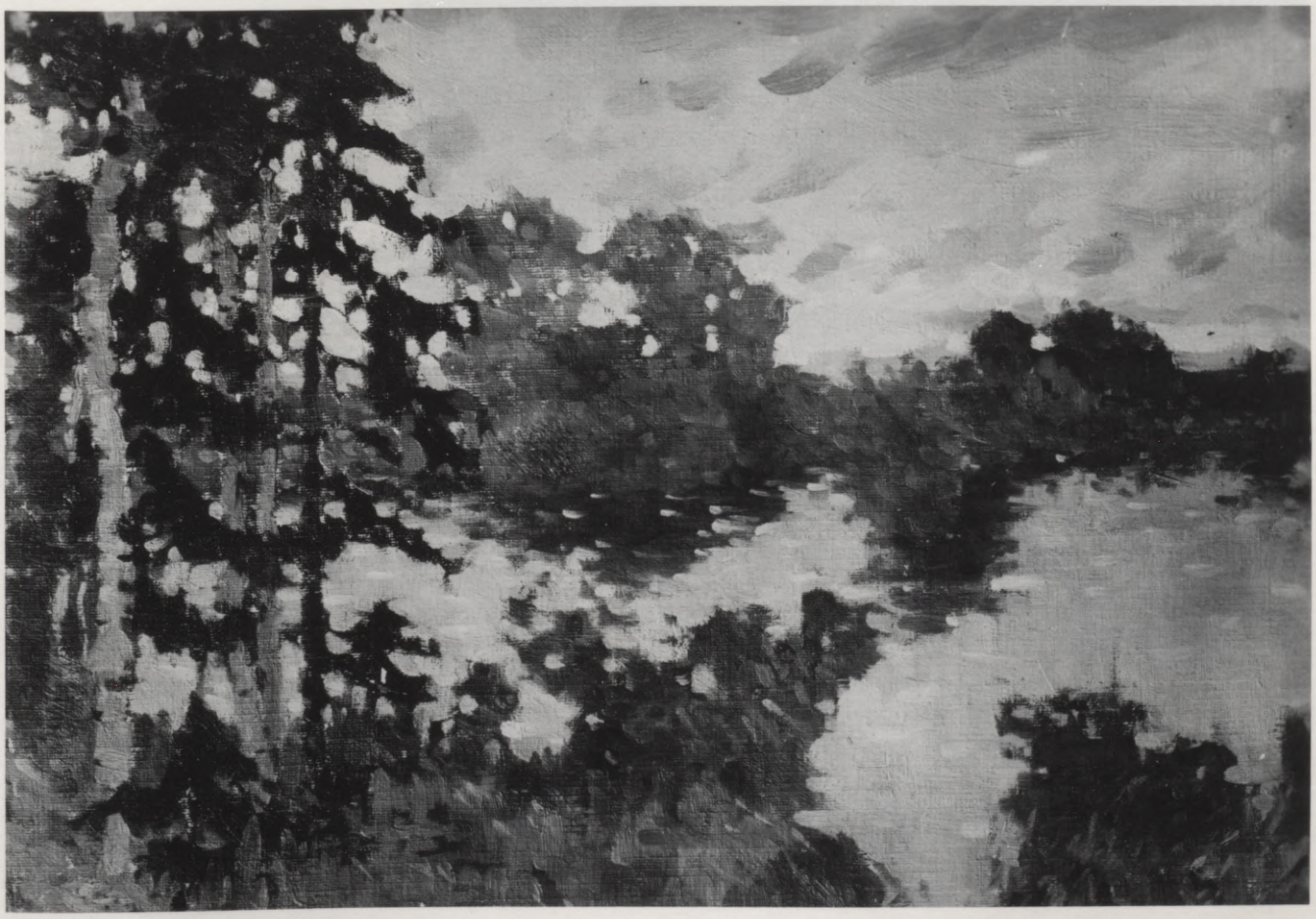
Literātūra un avoti

Latviešu gleznieciba, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa apcerējumi, I – Ainava, Rīgā 1937. – Eduarda Kalniņa gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1939 (R. Sutas ievads). – *Eduards Kalniņš*, reprodukciju albums, M. Ivanova ievads, Rīgā 1959. – *Jūra latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1971.

Ārijs Skride

Salīdzinot ar Ed. Kalniņu, Ā. Skrides māksliniecisk nobriešana risinās lēnāk. Ārijs Skride, viens no Purvīša iecienītākajiem audzēkņiem, meklējis mākslā daudz ko vairāk nekā virtuozu ārējo apdari. Nemitīgā darbā un meklējumos viņš centies iedziļināties dabas mainīgajās parādībās, lai, tās studējot un pārdzīvojot, izlobītu ko māksliniecisk būtisku. Nav nozīmes tikai ražot, jo bieži vien acis metot uz pircēju, bet ir svarīgi gribēt un pūlēties ko pateikt par pieredzēto, lai saskarē ar dabu iekšēji augtu. Nopietnība un cenšanās būt īstam ir kādi no dzinējspēkiem, kas virzījuši šī atturīgā gleznotāja attīstību. Purvītis augsti vērtējis šīs Skrides īpašības, viņa krāsu izjūtu, palīdzot audzēknim nostāties uz patstāvīga ceļa. No Purvīša Skride mācījies un mantojis darba un dabas mīlestību, gleznas elementu (krāsa, līnija,

17. Ā. Skride, *Ezers*



uzbūve) saistīšanu apdarījumā un noskaņošanu kompozicijā – gleznā, studiju gala mērķi. Tieši gleznas izveidošanā, telpas struktūrējumā Skride pārauga daudzus savus līdzgaitniekus. Viņš jau agri izkopj savu īpato rokrakstu apdarē un pelēcīgi zaļotā kolorītā, sākumā sekodams skolotāja takām, tomēr viņu neimitējot, bet apgūstot metodiskos paņēmienus. Vēlāk arī pats meistars varēja iegūt dažu ierosinājumu no audzēkņa darbiem. Savos galvenajos pamatos Skrides māksla ir viengabalaina. Tā ir pakāpeniska augšana, arī tur, kur jaunā mācekļa rosībās iezogas svārstības un kas svešāks. Skrides jauntradicionālisma centieniem gleznieciībā reālisma un vispār topošās skolas nostiprināšanā un izkopšanā ir sava vieta un sava nozīme mūsu jaunās mākslas ceļos.

18. Ā. Skride, *Zvejnieku laivas*

19. Ā. Skride, *Zaķusala*

20. Ā. Skride, *Zvejnieku ciems*

21. Ā. Skride, *Tīklu lāpītājas*

22. Ā. Skride, *Kartupeļu laukā*

Ārijs Skride dzimis Virānes pagasta Boķos 1906. g. 24. septembrī, lauksaimnieka ģimenē. Par piedalīšanos 1905. g. nemieros tēvam draudēja nāves sods. Viņš devās uz Krieviju un sabija tur par muižas pārvaldnieku Pleskavas un Vitebskas guberņā. Ārijs tur apmeklē krievu elementārskolu. 1919. g. Skrides ģimene atgriežas Latvijā. Cesvaines vidusskolā skolotājs A. Nore viņam māca zīmēšanu un, vērodams audzēkņa spējas, mudina viņu doties uz Mākslas akadēmiju. 1921. g. jaunietis jau ir akadēmijas audzēknis. Purvītis, tolaik mācīdams arī kluso dabu gleznošanu zemākajos

23. Ā. Skride, *Tirgus Kuldīgā*

kursos, uzņem Skridi jau no otrā kursa savā ainavu meistardarbnīcā, kur Ārijs sabija līdz 1932. g., jo vēlējās ilgāki palikt meistara vadībā un tuvumā. Darbnīcā sākumā viņš strādā kopā ar Ed. Kalniņu, K. Melbārzdi un Irmu Rozenfeldi. Purvītis prasa nemitīgu darbu un iedziļināšanos dabā. Vasaras bija jāveltī studiju gleznošanai. Pavasaros, kad laiks pieļāva, Purvītis izgāja dabā gleznot kopā ar audzēkņiem. Meistaram bija svarīgi redzēt, kā māceklis orientējas toņu attiecībās, cik pareizi tās uztveŗ. Viņš necieta „falšos" toņus, kā arī trikus, piemēram, iepriekš apklājot audeklu ar zilotu vai kādu citu koptoni, kas palīdz apvienot krāsas. Purvītis arī rūpīgi vēroja, vai audzēknī sāk parādīties kādas patstāvības iezīmes, citādi netraucējot viņu darbā, ļaujot izmēģināt dažādus gleznošanas paņēmienus, bet vajadzīgā brīdī parādot, ko no pasāktās ievirzes var izdabūt. Skride kļuva savu līdzgaitnieku kopā par vienu no meistara iecienītajiem mācekļiem. Ar savu sirsnīgo un svaigo dabas uztveri, kuŗā pirmā laikā vērojama piekļaušanās meistara mākslai, viņš akadēmijas audzēkņu izstādēs guva morālus un materiālus panākumus. Kādu viņa darbu sev nopirka viens no franču mākslas mūzeju vadītājiem.

Dabas studijās uzkrājot materiālu kompozicijām, Skride apceļo gan Vidzemes, gan Latgales apvidus. Dodas uz Liepāju un Ventspili studēt zvejnieku un kuģu ostas, dodas gar Rīgas līča jūrmalu, apstaigā Rīgas apkārtni, apmeklē arī Kuldīgu, bieži vien kopā ar kādu no saviem draugiem. Viņu valdzina Daugava, Gauja un jūrmala, Latgales ezeri. Ūdeņu tēlojumiem Skrides ainavās ir ievērojama vieta. Viņam tuva pelēcīgo krāsu gamma ar zaļo toņu iesaistījumu. Arī saulainās ainavās un vasaras motīvos viņš izkopj zaļo toņu izmantošanā savu īpatnību, atšķirībā no Ed. Kalniņa. Ja studijām ir drusku prāvāki formāti, tad divi studijas dienā jau nogurdinā-

jušas spēkus. Purvītis, tāpat kā viņa skolotājs Kuindži, nemēdz slavēt, skopi un strupi aizrādot labojamo. No vasaras ražas skolotājam rudenī izsijājot atnesto audeklu kaudzi, atzīto veikumu daļa ir gauži plāna.

Skrides pirmā parādīšanās atklātībā ārpus akadēmijas notika 1928. g. Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē. Sākot ar nākamo gadu, viņš piedalās Sadarba skatēs, aizvien gūdams panākumus. Skrides darbi eksponēti valsts rīkotajās Kultūras fonda un provinces izstādēs, kā arī ārzemēs notiekošajās reprezentātīvajās skatēs kopš 1934. gada. 1932. g. viņš beidz akadēmiju ar diplomdarbu *Zvejnieku osta*. Tad arī dodas ārzemju ceļojumā uz Parīzi. Kādu laiku pelnās kā palīgs dekorāciju gleznošanā Nacionālajā operā. Strādā par skolotāju Draudziņas ģimnazijā, bet no 1942–1961. g. ir docents Latvijas Mākslas akadēmijā. Padomju režīmam nodibinoties, Skride turpina savu darbu, piedaloties gan Latvijā, gan Maskavā un citur rīkotās mākslas izstādēs. 1956. g. viņu apbalvo ar Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titulu. Apritot mūža 60 gadiem, 1966. g. sarīko personālo izstādi Valsts mākslas mūzejā Rīgā. Miris Rīgā 1987. g. 27. novembrī.

Agrīno gadu (1928–1930) darbos plenēra reālisms ir pārsvarā par

24. Ā. Skride, *Latgales skats (Pie pagasta nama)*

impresionisma elementiem, kas pavīd studijās. Jau izmanāms individuāls rokraksts, taču vēl darbnīcas kopējās valodas ietvaros (*Ezers*, 1928, att.; *Zvejnieku laivas*, 1929, LVMM, att.). Plāni un plaši trieptām pelēcīgi brūnotām, ziloti zaļām krāsām piemīt īpats dzidrums, bez tās dobjās un smagnējās skaņas, kas ieviešas vēlāko gadu darbos. Nepārspīlēsim pelēcīguma īpašību Skrides ainavās. Viņam netrūkst darbu ar skanīgiem ziliem un sārti oranžiem toņiem ziemas ainavās, tēlojot marta saules efektus, un gaismotā vasaras košuma zemē, lapotnē, debesīs. Tomēr pelēcīgi brūnoti zaļoto toņu valoda viņam vistuvākā. Tā viņa ainavām, ko bieži atdzīvina cilvēku stāvi, piešķiŗ zemes balss smaguma un eleģiska nopietnuma tembru. Tad Skride liekas būt visīstāks un patiesāks. — Purvīša skolas ietekme izmanāma tādos darbos kā *Koki* (1928) ar tumšotiem, saplosītiem

25. Ā. Skride, *Ceļš uz Kraukļu muižu*

lapotnes siluetiem vai arī piesnigušajā vecajā pagalmā ar sadrūmušo ēku stāviem un sniega segu jumtos.

Jau ap trīsdesmito gadu vidu gleznotājs sasniedzis briedumu, atradis sevi. Viņš nemitīgi cīnās par savas profesionālās varēšanas izkopšanu, izvairoties no iestigšanas kādā vienā un noteiktā manierē. To jau nepieļauj arī viņa tematika, jo dažādi priekšmeti un uzdevumi prasa citādus risinājuma veidus. Redzami lauki visos gada laikos; Daugavas krasti un ūdeņi; zvejnieku ostas un laivas; mazpilsētiņu tirgus ainas; lauku darbi; darbi Ķegumā, Sarkandaugavā; plostnieki — viss ievērojamā daudzveidībā (att.). Gleznas kompozicijā meklēta toņu un formas saskaņa reālistiskā skatījumā. Otas rakstam raksturīgi plašie vēzieni, iekavaini un sirpjveidīgi. Iekavaino šļaupumu virmojošā kustība Skridem īpata. Apdares struktūrējumā aizvien nozīme līniju stiegrojumiem — dažreiz vibrējošās vertikālās svītrās (Zaķu salas piekraste ar laivām), citreiz sparīgās gultenās svēdrās (*Tīklu lāpītājas*, 1936, att.). Lauku un ūdeņu skatos Skride tiecas uz telpas plašumu, tālu un

I. Ed. Kalniņš, *Plostnieki*

II. Ed. Kalniņš, *Rukši*

III. Ā. Skride, *Atkusnis*

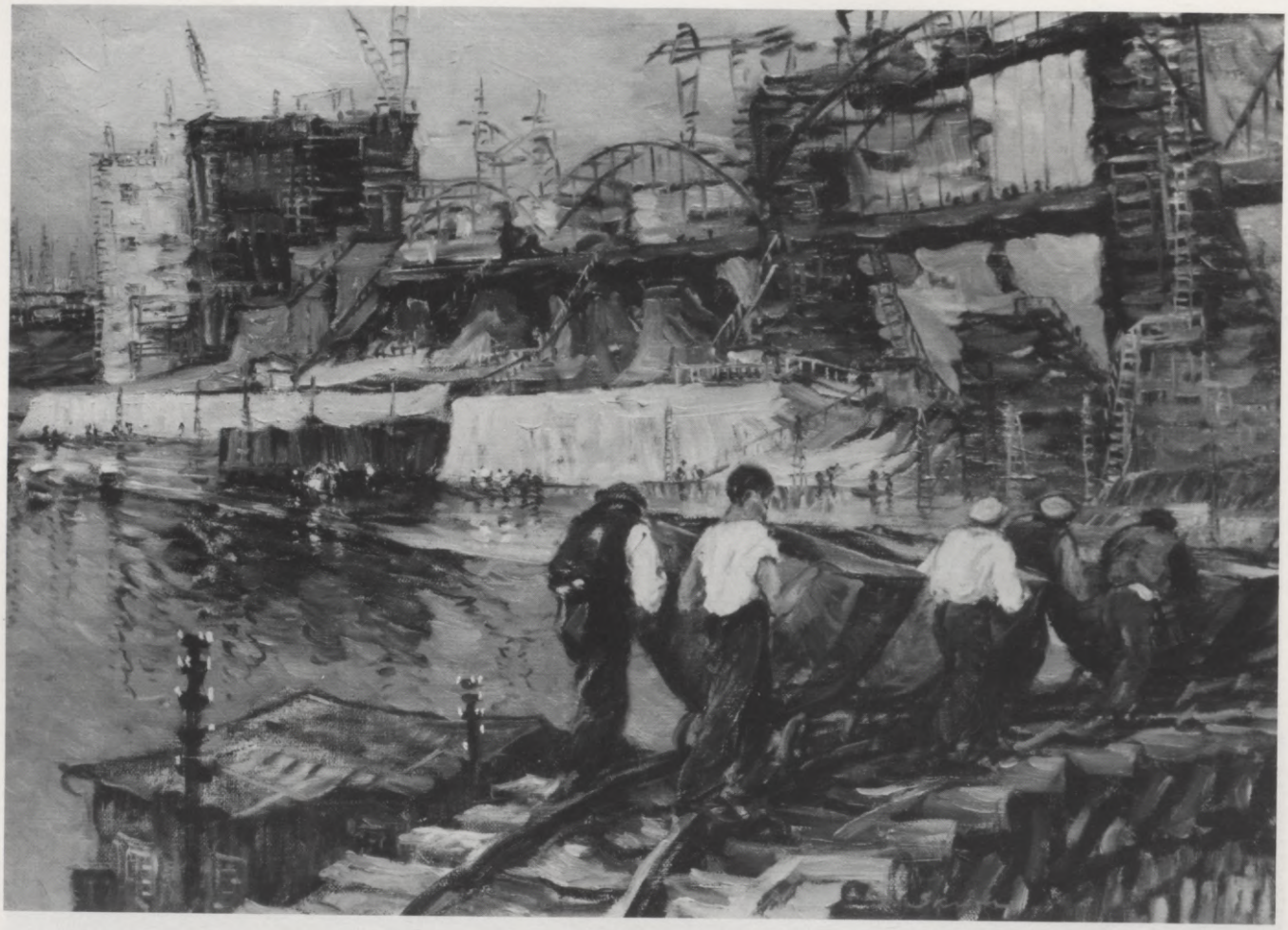
IV. Ā. Skride, *Mazpilsēta*

augstu apvārsni, tā izvēršot zemes un ūdens elementus reljefā un plūdumā. Kompozicijas izmaņu gleznas uzbūvē Skride mācījies nevien no Purvīša, bet arī studējot lielos holandiešu ainavistus – Reisdālu (J. van Ruysdael) u. c. Dažs kas varēja būt iegaumēts arī Lībermana un Izraēlsa mākslā.

Jau minēts, ka Skridem raksturīgi līdzās tīru ainavu kompozicijām darbi ar figūrām,[1] ne tikai kā vienkāršām piedevām, bet arī kā sadzīves žanra

26. Ā. Skride, *Agrs pavasaris*

vēstītājām. Vai tur būtu kartupeļu dēstītājas, vai labības pļāvēji, siena vedēji, tīklu lāpītājas, strādnieki Ķeguma izbūvē, vai atkal tirgus kņada ar cilvēkiem, ratiem un zirgiem Kuldīgā vai Valmierā, Skride visur prot pateikt raksturīgo dzīves dažādo norišu vēstījumā. Šāda veida darbi vēlākos gados sociālistiskā reālisma ideologu spiedienā izvēršas sadzīves tēlojumos, ko kritiķiem un partijas funkcionāriem izvērtēt par „kollektīvās jaunās dzīves" ainām. Agrākā labības novešana pagasta magazīnā tagad pārtop kolhoznieku „jūsmīgā" labības nodošanā valstij utt. Skride pārvalda figūru uzbūvi, kustības un izvietojumu telpā. Viņa plenēriskais reālisms pietuvojas M. Lībermana mākslai. Ed. Kalniņa plostnieki un zvejnieki raksturoti kā



27. Ā. Skride, *Ķegums*

individi, turpretim Skrides darbos tie ir kādas kopējas funkcijas, darba uzdevumu veicēji, iekausēti gaismas un gaisotnes mijās, pasvītrojot stāvos tipu. Neaizmirsīsim arī, ka Skride ir labs zirgu tēlotājs. Vides raksturojumos izjūtama kāda iekšēja tuvība ainotajam. Skride necenšas paskaistināt cilvēkus, palikdams uzticīgs lietišķi nosvērtai glezniecisk̄ā reālisma ievirzei. Viņš izjūt mazpilsētu, Rīgas nomales ielas Pārdaugavā, Sarkandaugavā vai citur, it īpaši sadrūmušajās rudens vai ziemas dienās un atkusnī (*Iela Pārdaugavā*, 1943, att.; *Atkusnis*, 1935, att.). Ar izjūtas dziļumu, smalkjūtīgo vienkāršību un skumjā klusuma minoro noskaņu tie pieskaitāmi mākslinieka labākajiem sniegumiem 30-os un vēl 40-os gados.

Ir darbi, kur Skrides gleznas kļūst krāsaini dzirkstīgākas impresijas vai dekorātīvā gaumē. Piemēram, raibi kustīgais tirgus Krāslavā (1938) ar pūļa ņirbu un ainavas saulainību. Tai pašā gadā līdzīgs motīvs Valmierā ar zili sarkano un violeto skanīgo laukumu mozaiku. Viss te dzīvs, kustīgs. Tomēr savā rotaļīgajā vieglumā tie ir retāki viesi Skrides mākslinieka ceļos. Kā pretstats – dažas drūmi noskaņotas novakares ainas ziemā ar ēkām, ragavām, zirgiem un figūrām (*Pie smēdes*, 1949), kur mākslinieks jau ieslīd sev svešās 19. gs. tradicionālā reālisma ārišķībās.

Kopš četrdesmito gadu vidus smalkjūtīgajam un introvertajam mākslinieka nācies pārdzīvot krizes. Viena – partejisko klaušu prasība tolaiku

izpratnes šaurībā; otra – jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi. Pirmo Skride pārdzīvojis, kļūdams ilustrātīvāks (vēl nomanāma ap 1960. g. – *Skābbarības sagatavošanā, Kolhozu tirgū, Doles zvejniekos* u. tml.). Citāda

28. Ā. Skride, *Iela Pārdaugavā*

29. Ā. Skride, *Ziema Vidzemē*

30. Ā. Skride, *Zvejnieku ciems ziemā*

veida pārvērtības – ne ikreiz veiksmīgi meklējumi – vērojami sešdesmito gadu darbos, mēģinot atmest agrāko tonālitāti un pievērsties brīvākai chromatiskai krāsainībai, stilizācijai un līnijai kā formas noteicējai. Tā, piemēram, *Rīga* (1966) ir jautrāka, skanīgāka, bet arī saraustīti raibināta ar sarkaniem laukumiem. Šis nemierīgais lāsainums vērojams arī gleznā *Rīga aug* (1965) un stilizētajā ainavā *Zeme mostas*. Taču līdztekus ir darbi, kur pāreja uz brīvāku krāsziedu un formu vienkāršojumu, atmetot tradicionālos reālisma paņēmienus, ir guvusi panākumus (piemēram, *Rīgas TEC*; *Rīgas osta*, 1965, att.). Māksliniekam rūp lielāka vienkāršība un izteiksmes koncentrācija krāsaino laukumu struktūrā (*Zvejnieku ciems ziemā*, att.). Šīs pārvērtības vēstī gribu neiestigt standartizētos risinājuma veidos. Sava nozīme še būs arī gados jaunāko līdzgaitnieku centieniem, kas Skridem nav pagājuši nepamanīti, izraisot viņā vitālitātes kāpinājumu. Šai ziņā Skride sekojis sava meistara piemēram, pievēršoties brīvākai izteiksmei, jau pasāktai trīsdesmitajos gados. Astoņdesmitajos gados gleznotā *Mazpilsēta* (1986), harmonizējot dominējošos vēsos ar siltiem toņiem, veļ dzīves nemitīgo pulsējumu ar vibrējošiem otas iesitieniem, tā atdzīvinot līniju ietvertos plašākos laukumus. Kopskatā: dabas dzīves un ikdienas darbu norises Skrides gleznieciībā gūst kādu poētisku, grūtsirdības apdvestu iekšēju skanējumu.

---

[1] Anšlavs Eglītis, „Jaunākās latvju gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10.

Literātūra un avoti

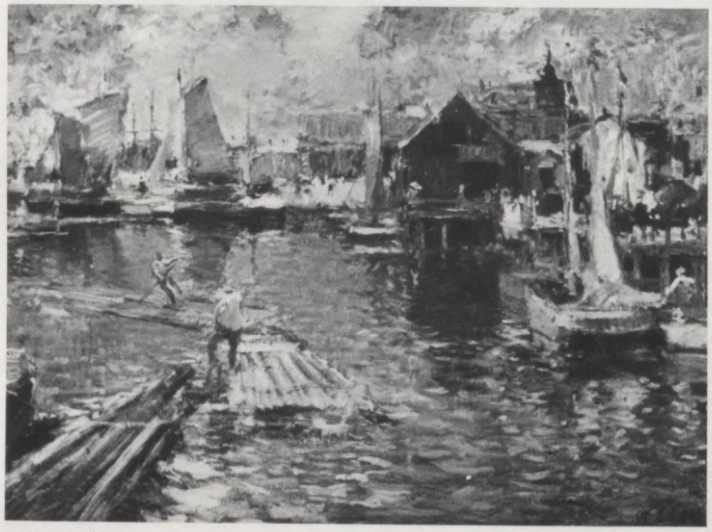
Latviešu gleznieciība, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksts, I – Ainava, Rīgā 1937. – *Ārijs Skride*, attēlu sakopojums, I. Kreituses ievads, Rīgā 1967.„Ārijs Skride mūžībā", *Laiks*, 1988. g. 6. janv.

Arvīds Egle

Purvīša darbnīcas izcilāko audzēkņu plejadai pieskaitāms Arvīds Egle (1905–1977). Spraigā attīstībā viņš trīsdesmitajos gados spoži izvērš savu daudzpusīgo talantu ainavā, sadzīves skatos, klusās dabās un portretā. Viņš ir viens no izcilākajiem, varbūt pats izcilākais Latgales, it īpaši Rēzeknes, tēlotājiem. Izkopis respektējamu technisku gatavību, gleznotāja pieredzi, Egle cenšas savos labākajos trīsdesmito gadu veikumos saglabāt skatījuma svaigumu, vairīdamies no rutīnas gūsta. Jauntradicionālistu liriskās glezniecības ietvaros, likdams lietā arī Parīzes ceļojumā (1937) gūtos iespaidus, viņš izkopis savu īstenības tēlojuma veidu, pakļaudams gaismēnas rotaļu un laukumu arabeskas koloristiskam kopnoskaņojumam.

Arvīds Egle dzimis 1905. g. 3. aprīlī Lielsesavā, muižas kalpa ģimenē. Kara laikā vecāki dodas uz Rēzekni. Še jaunietis beidz vidusskolu, mācīdamies pie A. Filkas un Fr. Varslavāna zīmēšanu. Zīmētāja spējas pamudina doties uz Mākslas akadēmiju, kur iestājas 1926. g. Akadēmiju beidz īsā laikā – 6 gados ar diplomdarbu *Latgales mazpilsēta*. Vēl studiju gados glezno dekorācijas Latgales Teātrī. Īsu laiku, ap 1932. g., sastāv kādā maz pazīstamā jauno mākslinieku kopā Ziemeļzieds, bet jau no 1933. g. izstāda savus

31. A. Egle, *Latgales ainava*



32. A. Egle, *Iela Rēzeknē*
33. A. Egle, *Osta*

34. A. Egle, *Zirgu novietne*

35. A. Egle, *Tirgus aina*

darbus Mūksaliešu izstādēs. Šai laikā viņš pārcēlies uz Rēzekni, darbojas turienes vidusskolās par zīmēšanas skolotāju. Egle visai aktīvs Rēzeknes mākslinieku kopas dibināšanā, izstāžu rīkošanā, piedalīdamies rēzekniešu rīkotajās izstādēs Rēzeknē, Ludzā, Kārsavā, Balvos, Daugavpilī un arī Rīgā (1940) līdz pat 1944. gadam. Kopš 1936. g. viņu aicina piedalīties valsts rīkotajās ārzemju izstādēs. Piedalījies visās Kultūras fonda un citās valsts rīkotajās izstādēs un 1935. g. saņēmis Kultūras fonda balvu. 1937. g. devies uz Parīzi, Egle gūst ierosmi no holandiešu vecmeistariem un jaunlaiku māksliniekiem. Pēc šī ceļojuma Egles gleznieciba kļūst izlīdzinātāka un liriski maigāka, pretēji sākuma posma nemierīgi saviļņotajai izteiksmei.

Padomju laikā darbojas par paidagogu Mākslas akadēmijā un 1950. g. iecelts par zīmēšanas katedras vadītāju un docentu, kopš 1966. g. profesors. Sakarā ar režīma prasībām pievēršas arī industriālai tematikai, piemēram, *Tiltu būvētājos* u. c., jo kāds ideoloģiskais kritiķis savā recenzijā tika atzīmējis, ka vienā no izstādēm Skrides un Egles tīro ainavu kompozicijas neti-

36. A. Egle, *Podu tirgotāji*

37. A. Egle, *Jaunceltne*

38. A. Egle, *Rikšošanas sacīkstes uz Rēzeknes ezera*

kušas ievērotas. Taču Egles darbi bija arī Maskavā rīkotajās izstādēs un abos Rīgas mūzejos.

Vēl akadēmijas studiju laikā Egle atraisās no tiešas Purvīša ietekmes, izkopj savu māksliniecisko rokrakstu. To liecina gan diplomdarbs (1932), gan nākamajos gados Mūksalas mākslinieku izstādēs sastopamie veikumi. Jaunais gleznotājs savā tematikā pievērsies Latgalei, visvairāk pilsētu nomalēm un mazpilsētām. Egle skata kā kādā satrauktā un fantastiskā vizijā smilšainās, vietumis ar mauru noaugušās ielas, kur parādās cilvēku un dzīvnieku stāvi gar cieši sakļautiem zemiem namiem, sairstošām, greizām sētām un būdām, palieveņiem, telefona stabiem. Viņš sabiezina tumšos, melnzilos toņus gaismotnē, ēku un zemes ēnu pinumā, lai spilgta, nemierīga gaisma iemirgotos sienās, jumtos, zemes reljefā kādā pēkšņā irracionālā plūsmā. It kā viesuļaini virpuļojošas otas raksts ar gleznotājam raksturīgajiem saplosītiem, plūksnainiem triepumiem un nemierīgais gaismas vedums teic izteiksmes romantisku kāpinājumu un tonālus pretstatus. Gleznojuma dinamiskais svaigums, vitālais saviļņojums nodrošināja panākumus. Tā bija noskaņu ainava, izjūtu un temperamenta māksliniecisks vēstījums. Cilvēku un zirgu figūras Rēzeknes tēlojumos tos dažkārt izvērta sadzīves ainās, tā pagalmos ar pajūgiem, bet it īpaši daudzajos tirgus skatos ar māla vai

koka trauku tirgotājiem. Tā bija interesanta parallēle Skrides darbiem, kas ainoja Kurzemes vai Vidzemes tirgus mazpilsētās. Arī Eglem bija māka tīri ainaviskos uzdevumus saliedēt ar žanriskiem (piemēram, *Rēzeknes tirgus*, 1937). Agrā posma darbos markantos pircēju stāvos, kas aplūko podus, bļodas un krūzes, formu veidojums ir aprakts vibrējošos triepumos, kustīgos gaismas lāsumos, lai gan netrūkst arī mīksti veidotu plašāku masu.

Ap 1937. g. Rēzeknes motīvu tēlojumos norisinās pakāpeniska nomierināšanās, rāmāka koncentrācija veidolu traktējumā un harmoniskāks krāsu zieds vienmērīgi plūstošā, izkliedētā gaismā, pelēki sidrabaino un zaļoti okerīgo toņu rotaļā ar skanīgākiem zilā vai sarkanā akcentiem. Tādos

39. A. Egle, *Kartupeļu racējas*

40. A. Egle, *Tiltu būvē*

41. A. Egle, *Pašportrets*
42. A. Egle, *Sēdošā meitene*

darbos kā, piemēram, *Jaunceltne* – katoļu baznīcas būve ar atklātu laukumu apkārt – Egle parāda labu izmaņu gaismas efektos (att.). Tēlojot pret gaismu jaunceltni un ēkas, strādnieku un zirgu figūras, viņš sasniedz maigu sakausējumu ēnu gradācijās un plašos siluetos. Savienojot gleznojuma dinamiku ar priekšmetu raksturojumiem, viņš citur izmanto pavasaŗa gaismas efektus plašā telpiskā veidojumā ar viļņaino zemes virsu un iezilganām tālēm gaišo mākoņu vieglā aizdūmojumā (*Rēzeknes ainava*, 1935, att.). Lirisko noskaņu un gleznojuma nodomus īstenojot, nav pamests novārtā pats vides raksturojums, savdabīgi savienojot telpas plašumu ar atsevišķo gleznas daļu un stūrīšu intimitāti. Še nav priekšmetiski tukšu vietu, jo, variējot dzelteni zaļotos un zilos toņus pelēki brūnotā pamattonī, visur ir kas parādīts un pateikts – kādā saļodzītā jumtā, tumšā pažobelē, durvīs vai logā, dēļu sētā, šķūnītī, – glezniecisk veŗot šo nabadzīgo nomali. Egle būs mācījies no holandiešu meistariem, kā padarīt gleznas sīkdaļas saturīgas un pievilcīgas mīksto formu un laukumu savienojumā – nekļūstot anekdotu stāstītājam un ilustrētājam, pateikt ko cilvēciski nozīmīgu par Latgales pilsētu nomalēm, sievietēm ar kazām, primitīvām būdiņām, pār kuŗu jumtiem pavīd drēbnieka vai kurpnieka naīvās izkārtnes. Viss tas rādīts māksliniecisk atturīgi, neuzmācīgi, izkoptā kompozicijas kārtojumā un koloristiskā līdzsvarojumā. Tas pats sakāms par poētiski reālistiskajām sadzīves ainām, māksliniecisk pieredzētām, kuŗās nevien cilvēki, bet arī lietas – zemē noliktie vai salmos ievīkstītie podi, sētu dēļi, vecās durvis, kāds galds – ir individuālas parādības ar savām gaitām un savu dzīves vēsti. Tiesa, atradīsim darbus, kuŗos Egle ieslīd ilustrātīvā, lai arī zīmējumā elegantā, reportāžā, tā, piemēram, *Rikšošanas sacīkstēs uz Rēzeknes ezera* (att.).

43. A. Egle, *V. Purvīša ģimetne*

Protams, tai pašā laikā, 1937. g., veiktas glezniecisku tvirtas ainavas, piemēram minot vibrējošā ūdens un gaisa kustībā gleznoto ostu ar plostiem, buriniekiem, piekrastes ēkām (att.) vai pretstataino, zemes elpas piesātināto Rēzeknes skatu, kas pauž drāmatisku sparu. Iebraucamo vietu un dzirnavu pagalma ainās (1938) saliedēts ainaviskais un dzīves vides raksturojums.

Delikātā, plūsmainā veidojumā ar gaisīgu vieglumu gleznoti daži Egles portreti (*Pašportrets*, att.; *Sēdošā meitene*, att.). Kompaktā siluetā, ar pētīgu skatu mākslinieka skolotājs vēršas uz aplūkotāju *V. Purvīša portretā*, vienā no labākajiem Egles veikumiem (att.). Figūras stājā ir diženums.

Padomju iekārtā savās žanriskajās ainavās, tēlojot Rīgas ostas krastmales atjaunošanu (1947), tirgus skatu Rēzeknē (1955) u. c. Egle pastiprinājis reālisma paņēmienus, nepametot novārtā gleznojuma kvalitāti. Taču darbos, kas taisīti tumšo gadu ideoloģiskās kritikas prasību apmierināšanai,

kā, piemēram, *Tilta celtniecībā* (1949), demonstrējot perspektīvas un rakursu prasmi, Egle kļūst bālāks, gaŗlaicīgāks. Tāds jau daždien ir iztapīgs veikums. Figūrās, ainavas komponentēs viņš pievērsies saldenīgi, sīkumaini

44. A. Egle, *Klusā daba*

45. A. Egle, *Lauku ainava*

reģistrētai īstenībai, sekodams savai patiesajai izjūtai svešiem paraugiem. To liecināja arī bālasinīgā 1964. g. personālā izstāde bij. Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā.

Pieminēsim, ka Egle veicis arī klusās dabas, krūzēs, augļos, zivīs, šķīvjos ar maizi atturīgā smalkumā raksturodams lietu dzīvi kādā telpas stūrītī. Arī še lietas delikāti iekausētas gaismēnas vidē.

Literātūra un avoti

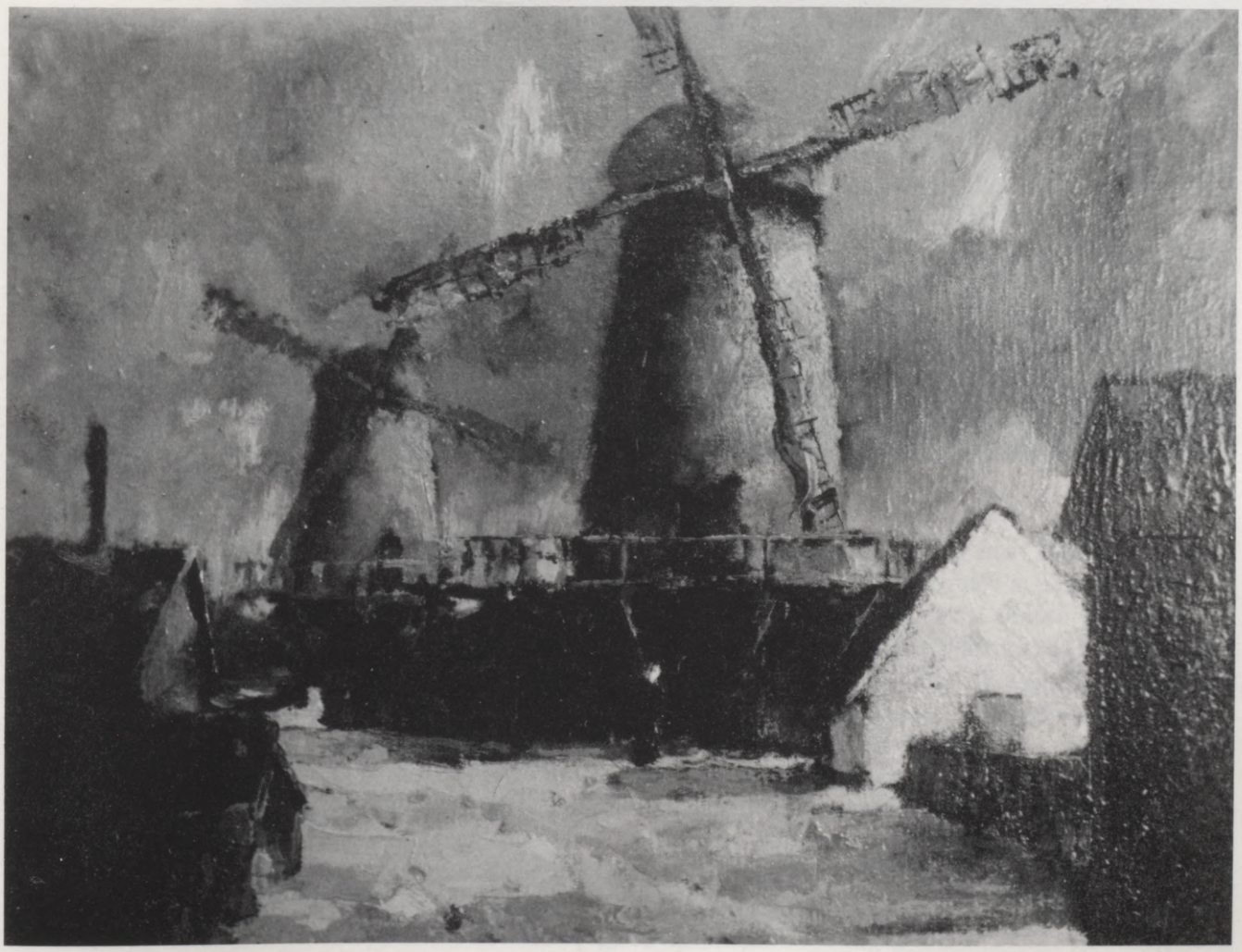
Latviešu gleznieciba, krāsainu attēlu sakopojums, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksti, I – Ainava, Rīgā 1937.

46. V. Kalnroze, *Pļaujas laiks*

Valdis Kalnroze

Saskarē ar Ed. Kalniņu izveidojies, Valdis Kalnroze (Rozenbergs, dz. 1894. g.) visvairāk tēlojis plašās tālēs aizslīdošus ūdeņus ar pilsētām viņpuses krastos. Daugavas, dažreiz Lielupes un jūras motīvi vai arī kādas teiksmainas upes liellaukumaina kompozicija pelēcīgo un balto toņu variācijās nodibināja viņa mākslinieka reputāciju. Arī laukskatos ar priedēm, bērzu birztalām, kādu vientuļu ēku kokos, Bauskas skatos – aizvien atradīsies ūdens josla kā nepieciešama sastāvdaļa. Bezūdens ainavas, Vecrīgas ielas, klusās dabas ar puķēm un augļiem, salīdzinot ar jūras un upju joslaini būvē-

47. V. Kalnroze, *Vējdzirnavas*



48. V. Kalnroze, *Vecrīga*

tajām ainavām, ir tikai viņa repertuāra papildinājums. Līdz ar Kalniņu un Jurķeli, Kalnroze ir veidojies beļģu gleznieciības ietekmē.

Kalnroze dzimis 1894. g. 17. janvārī Kuldīgā, kur viņa tēvs, pēc amata maiznieks, turējis pārtikas preču veikalu. Valža agrā bērnībā vecāki pārgājuši uz dzīvi Liepājā. Še Valdis uzaudzis, guvis jūras un ostas iespaidus. Arī Liepājas ezers veļ īpatu dabas stūrīti. Gadus trīs sabijis Liepājas pilsētas skolā, vecākiem Liepājā šķiņoties, zēns jau agri aiziet pasaulē maizi pelnīt. Valdis jau skolas gados izjūt tieksmi zīmēt, bet sevišķa interese par gleznieciību vēl nebija modusies. Viņš izbauda sūru dzīves skolu, kā „zēns visam kam" strādādams Liepājas stiepļu fabrikā, sērkociņu, korķu fabrikās u. c. No Liepājas jaunietis bija pārcēlies uz Rīgu. Kaņa gadus kā cietokšņa strādnieks pavada līdz pat Pirmā pasaules kaņa beigām Rēvelē (Tallinā). Tie ir grūti gadi. Kaņa laikā nodibina ģimenes dzīvi un 1920. g. pārnāk dzīvot uz

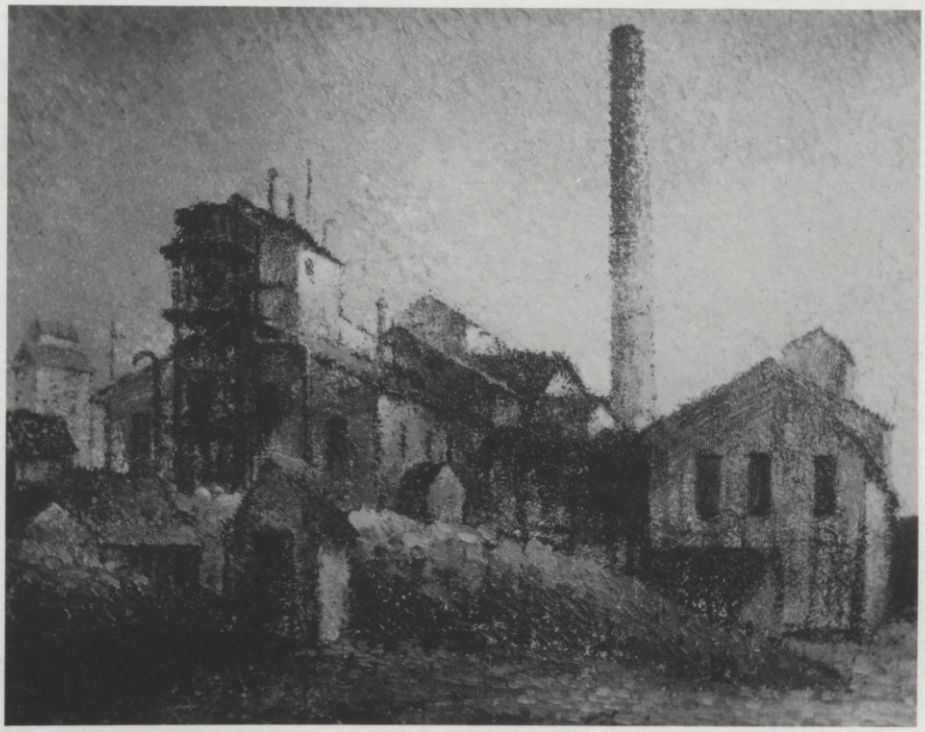
V. A. Egle, *Rīgas ainava*

VI. A. Egle, *Pukes*

VII. V. Kalnroze, *Daugava pelēkā dienā*

Jelgavu. Ne gluži bez panākumiem kā volontieris piedalās Jelgavas teātrī. Pirms tam jau Liepājā Kristapa Koškina vadībā bija uzsācis skatuves nodarbības, tēlojot zēnu lomas.

Tikai 1926. g., lasot avīzes sludinājumu par portretu zīmēšanu, Rozenbergs ieinteresējas par tādu nodarbību un sāk mācīties pie Kugas dekorātī-



49. V. Kalnroze, *Jelgavas cukurfabrika*

50. V. Kalnroze, *Rūpnīcas*

vās darbnīcas audzēkņa A. Stundas. Ir kādi panākumi, un 1927. g., trīsdesmit trīs gadu vecumā, Kalnrozi uzņem Latvijas Mākslas akadēmijā. Divkāršā slodzē – veicot maizes darbu kantorī un mācoties akadēmijā, vēlīnais pienācējs mākslas gaitās enerģiski strādā. Viņam izdodas iekļūt Purvīša ainavu darbnīcā. Pirmie ainavu gleznojumi, studijas kopš 1928. g. līdz pat ārzemju ceļojumam 1930. g., balstās uz tradicionālo sīkdaļu reālismu. Tikai

51. V. Kalnroze, *Pie upes*

52. V. Kalnroze, *Baltā baznīca*

53. V. Kalnroze, *Rīga no Pārdaugavas puses*

šur tur (piem., rudzu statiņos *Pļaujas laikā*, att.) pavīd tieksme pārvarēt naivu dabas atdarinājumu brīvāka gleznojuma vērienā. Šajā iesācēja nedrošībā un neveiklībā tomēr meklēts kāds dabas pārdzīvojuma patiesīgums, kas vēlāk, gan pieaugot un nobriestot prasmei un arī tieksmei uz virtuozitātes ārišķībām, var iztukšoties un apslāpt formulveidīgos atkārtojumos, kā to liecināja viens otrs darbs 1964. g. personālizstādē Rīgā. Tomēr Kalnrozem ir savs lietu skatījums, izkopto paņēmienu robežās tiecoties vēstīt dabas teiksmaino varenumu pelēcīgas krāsainības skaņojumā.

Sevišķi svarīga nozīme mākslinieka attīstībā bija 1930. g. ceļojumam kopā ar Ed. Kalniņu uz Berlīni, Utrechtu, Amsterdamu, Antverpeni un Briseli, iepazīstoties ar veciem un moderniem meistariem un mākslas krātuvēm. Pēc šī ceļojuma mainās un nobriest Kalnrozes gleznieciba. Viņš atrod savu stilisko uztveri un tai tuvo tematiku. 1932. g. beidz Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Darbs*, tēlojot fabriku celtnes. Kalnrozes ierosmē akadēmijas audzēkņu grupa (bez viņa vēl A. Stunda, P. Ruņģis, F. Čipāns, J. Rikmanis, Ed. Kalniņš) sarīko kopš 1929. g. vairākas izstādes Jelgavā. Kalnroze un daži no minētajiem piedalās arī Zaļās Vārnas izstādēs. 1933. g. Kalnroze sarīko Rīgā kopēju izstādi ar K. Padegu. Būdams neapmierināts ar tēlotājas mākslas dzīves parādībām un notikumiem Latvijā, Kalnroze asi uzbrūk

Sadarbam un Rīgas grupai, kuŗu dalībnieki, pēc viņa domām, būdami profesori un docenti Mākslas akadēmijā, mūzeju direktori, pirkšanas komisijas un Mākslas padomes locekļi, rēgulējot mūsu mākslas dzīvi. Viņš sarūgtināts, ka nav aicināts uz 1933. g. Oslo izstādi, kuŗā esot reprezentēta „šaura kliķe".[1] Min, ka apvienojušās vairākas mākslinieku organizācijas, kuŗās ietilpstot vairākums akadēmijas absolventu, „lai uzstātos pret mākslas akadēmijas vadošām personām". Tā runā sarūgtināts četrdesmitgadnieks, kas vēlu ienācis mākslas dzīvē un grib tur gūt savu vietu. Interesanti, ka, tikai nodibinoties autoritārai iekārtai, līdz ar Kultūras fonda izstādēm pavērās plašākas iespējas arī jauniem māksliniekiem. Sarūgtinātā Kalnrozes darbus tomēr bija iegādājušies Rīgas Pilsētas un Valsts mākslas mūzeji (1933. g.). Sākot sistēmatiskas ārzemju izstādes ar Purvīti kā ģenerālkomisāru, tajās kopš 1936. g. parādījās arī Kalnrozes darbi līdz pat pēdējai – Londonas izstādei. 1942. g., jau okupācijas laikā, viņš sarīkoja savu personālo izstādi. Vācu okupāciju nomainot padomju varai, Kalnroze sākumā darbojās valsts izdevniecībā un piedalījās 1945. un 1947. g. sarīkotajās izstādēs. Tad pēkšņi viņa vārds izstādēs nozūd. Kalnroze ir tumšo gadu Staļina režīma upuris, ieskaitīts vajājamos „formālistos". Tikai pēc

54. V. Kalnroze, *Klusie ūdeņi*

55. V. Kalnroze, *Mēmeles krastā*

desmit gadiem viņa darbi atkal parādās Latvijā un ārpus tās sarīkotajās izstādēs (Maskavā, Taškentā). Rīgā 1964. g. notiek viņa personālizstāde un 1979. g. mākslinieka 85 gadu jubilejai veltīta izstāde.

Jau tikuši pieminēti pirmie sākuma gadi (1928–1930), kad Kalnroze rūpīgā, naivā reālismā, atdarinot ārējo redzamību, tēlo Zemgales laukus, kokus vējainā dienā, koku zāģētavas nojumi starp priedēm, Jelgavas apkārtnes motīvus. Mēs jau zinām, ka pēc ārzemju ceļojuma viņa izteiksmes līdzekļi mainās. Ap 1931. g. gleznotie laukskati ar vējdzirnavām Zemgalē, Vecrīgas ielas, pretstatot siluetus gaismēnu maiņās, darināti lielos krāsu klājienos (att.). Tolaik topošo gleznotāju ierosina arī rūpnīcu celtņu motīvi – Jelgavas cukurfabrikas (att.), Mīlgrāvja fabrikas. Tā arī diplomdarbā *Darbs* ar noslieptām sānu līnijām ēku sienās, asām šķautnēm, kristalliski cietiem laukumiem, prizmatiskiem būvķermeņiem (līdzīgi kā Vecrīgas ielās), taču cieši saistoties ar virsmas uzirdinājumu te puantilismam līdzīgā triepumā, te plūsmainākā apdarē. Cukurfabrikas korpusos ar slaido dūmeni, ēku pudurī un telpiskajā apkārtnē ir kāds vientulīgums un klusums.

Sākot ar 1933. g. Kalnrozes gleznu asās šķautnes aizstāj mīkstāks formējums un dinamiskāka apdare. Opsomera, Ed. Kalniņa, šur tur arī Vlamenka ietekmē izveidojas viņa īpatais stils un viņam raksturīgie ūdeņu un tālo krastu motīvi. Šo stilu var nosaukt par ekspresīvu reālismu, kas sasniedz briedumu ap 1937. g., raženāko posmu mākslinieka attīstībā. Ūdeņu rāmais plūdums – tā spoguli salauž vienīgi tumšo un gaišo atspulgu ritmiskā mija, – tāds ir mākslinieka viziju kodols. Vai tā būtu Lielupe, vai Daugava, vai cita kāda straume, mākslinieka kompozicijās tās nav lokalizētas savās īpašībās. Tie ir ūdeņi vispār, vietu konkrētizē celtnes ietālē. Atšķirība ir noskaņojuma variācijās, pelēki – dzelteni brūnoto vai pelēki

56. V. Kalnroze, *Magones*

ziloto un balto toņu gammās. Kompozicijai raksturīgi augstie apvāršņi, kur parādās krastmale ar ēkām. Gleznotājs pieturas pie savas formulas gleznu uzbūvē. Priekšā ir nelielas zemes mēles trīsstūris ar cilvēku stāviem: makšķerniekiem, plostniekiem un baļķiem utt. Tad nāk palaikam rāmo ūdeņu plašais spogulis ar laivām, buriniekiem, buru vai mastu vertikālajiem akcentiem pastiprinot slīdējumu dziļumā. Tad — šaurā krastmales un debesu josla pašā augšā ar spoži balto, brūnoti pelēcīgo vai tumšo namu stāviem, ar kuŗiem sasaucas atspulgi ūdeņos (att.). Horizontālo un vertikālo virzību mija ir arī krāsu segumā, lielāku vai mazāku otas vēzienu izmantošanā, visam pakļaujoties telpas un toņu sadarbībai. Tā ir noskaņu ainava ar šauru tematisku repertuāru un pelēcīgo toņu dekorātīvu harmonizējumu, standartformulām, no kā gleznotājs lūko izvilināt jaunus un dažādus risinājumus. Ar otas raksta variācijām tumšo līniju iesitienos, sīkākos un plašākos lāsumos viņš tiecas atdzīvināt plašā stilā iecerēto gleznas struk-

tūru. Poētiskās izjūtas klusums iezīmē tādus darbus kā *Daugava* (RPMM) vai klusos ūdeņus ar irracionālo gaismu, kas izstaro ap apvārsni un izkausē lietu veidus, it kā Ternera (Turner) gaismas romantikas atbalsojumā.

Jau bijusi runa, ka daudzu gadu pārtraukumam darbībā sekoja mākslinieka rehabilitācija. Šai spaidā mākslinieks pārdzīvojis darbos dokumentējamu iekšēju krizi. Radusies neziņa, nedrošība, svārstoties starp oficiāli prasīto un brīvāku ekspresīvu veidojumu. Šai pēdējā posmā ir darbi ar mākslinieciscu kvalitāti, it īpaši 1962. g., un tāpat ir banālitātē iestiguši veikumi, mēģinot pielāgoties šauri izprastam reālismam. Tāds, piemēram, ir *Meža līcis* (1954) vai tādi saraibināti gleznojumi kā *Mēmeles krastā* (1962) u. c.

Pēdējā laika darbos Kalnroze mēģina paplašināt tēlojumu repertuāru, pievēršoties arī jūras, koku, biržu, māju motīviem un meklējot tiem jaunas formulas. Tieksmē uz vispārinājumu un vienkāršojumu viņš ne ik reizes atrod laimīgu risinājumu, pārvēršot koku grupas mūrī (*Pie Gaujas*, 1962) un bez konsekvences apvelkot siluetus ar tumšām līnijām. Jauna ir tieksme uz saviļņotākām, dinamiskām formām, brīviem apgaismojuma un ūdens bangojuma efektiem. Kāpinājumu krāsu zieda intensitātē vēstī tādi darbi kā 1962. g. gleznotās saulrieta ainas ar piesātinātiem sārti brūniem un dzelteniem toņiem. Apveidu rotaļa saistās ar lielu dekorātīvu laukumu telpiskumu un koloristisko kopskaņu. Apdare kļuvusi te akvareliski plūsmaina, te atkal sabiezē treknos triepumos (att.). Vietumis šie dažādie – it īpaši baltās krāsas – uzliciena veidi izvērtušies ārišķībās. Ir darbi ar dziļu lirisku skanējumu, izteiksmē koncentrēti. Tā *Vakara* aina ar sievietes stāvu (att.), *Skultes jūrmala*, abi 1961, *Jūra*, 1963. Gleznieciscko masu kārtojumā sastopas, runā ūdens, zeme un debess. Vientuļie, izlīkumotie priežu stāvi jūrmalā ar saplosītās skujotnes čemuriem ir kā dzīves sāpju un nemiera vēstis.

57. V. Kalnroze, *Vakars*

58. V. Kalnroze, *Ūdens malā*

Sešdesmitajos gados ir gleznotas arī daudzas klusās dabas. Tajās Kalnroze attīsta intensīvu un dzidru krāsainību, brīvu vienkāršotu formu sakļāvumu, meklējot ir no Svempa, ir no Tones atšķirīgu risinājumu un īpašu krāszieda plastiskumu. Viņa īstais aicinājums visjūtamāks te noslēpumaini klusos, te vēja sabangotos ūdeņos, iecerot monumentālu telpas uzbūvi gaismu un atspulgu dinamiskā rotaļā.

---

[1] *Zaļās Vārnas gada grāmata*, Rīgā 1933.

Literātūra un avoti

Valdis Kalnroze, reprodukciju albums, sak. R. Bēms, Rīgā 1963. – Paša mākslinieka rakstītās autobiografiskās ziņas. – K. Baltgaiļa informācija.

Ansis Artums

Jau sešus gadu desmitus darbojies mūsu gleznieciībā, Ansis Artums (dz. 1908. g.) dzīves un laiku maiņās centies būt uzticīgs savai mākslinieka pārliecībai. Kopš agras bērnības audzis Tukumā, viņš kļuvis par šīs mazpilsētas un tās apkaimes glezniecisko tulkotāju un apdzejotāju krāsās. Viņam tuvi arī Jelgavas skati, kavējoties pie klusām ielām, ziedošām pļavām, druvām, kā arī lietu dzīves un puķu klusajās dabās. Artums ir ieguvis savu īpatu vietu mūsu jaunākajā gleznieciībā. Kopā ar citiem entuziastiem viņš arī sekmējis mākslas dzīves kopšanu dzimtajā novadā.

Ansis Artums dzimis 1908. g. 15. janvārī Rīgā. Tēva un mātes vecāki bijuši saimnieki Tukuma apkārtnē. Lauksaimniecība nav varējusi uzturēt lielo ģimeni. Anša tēvs pārnācis uz Rīgu. Strādādams uz kuģiem un rūpnīcā, sabojājis veselību, slims atgriezies Tukumā, miris, kad puisēnam bijuši tikai trīs gadi. Paaugoties zēns dabū zināt, ka viņa tēvs labi zinājis vācu klasiķus un ka vectēvs bijis franču cilmes. Rūpes par Anša un divu vecāko brāļu uzturēšanu gūlušās uz mātes pleciem. Drīz izceļas karš, un Artumi nokļūst kādā mazā Vitebskas guberņas pilsētiņā. Te Ansis sāk iet skolā un

59. A. Artums, *Tukums sniegā*

arī zīmēt. Uznāk revolūcija, un bēgļiem visus pabalstus atrauj. Ansim jādomā par maizes pelnīšanu.

Nodibinoties Latvijas valstij, māte ar dēliem atgriezās Tukumā. Iedams Tukuma pamatskolā, jaunietis iedraudzējās ar vēlākajiem mākslinieckiem K. Neili un L. Āriņu. Visi trīs turas kopā, rosina viens otru uz zīmēšanu. Vasaru Artums iet ganos. Vidusskolā zīmēšanas skolotājam ir grāmatas par mākslu, krievu mākslas žurnāls *Apollon* ar van Goga un Gogēna darbu attēliem, kas uz jauniešiem atstāj lielu iespaidu. Tāpat iespaidīgi ir arī Matveja un citu latviešu meistaru darbi Latviešu mākslas veicināšanas biedrības rīkotajā Ceļojošajā izstādē (1924). Viss tas pamudina sākt gleznot ar eļļas krāsām.

60. A. Artums, *Iela Tukumā*

Beidzis Tukuma vidusskolu, Ansis Artums 1927. g. rudenī iestājas Mākslas akadēmijā, kur kursos viņa skolotāji ir pazīstami meistari — L. Liberts, K. Miesnieks, K. Ubāns, V. Tone, Ģ. Eliass. Jau no otrā kursa Artums iekļūst Purvīša ainavu darbnīcā. Šai laikā darbnīcā mācās laba tiesa spējīgu audzēkņu, kas vēlāk gūst panākumus ainavas jomā: Ā. Skride, Ed. Kalniņš, A. Egle, E. Vārdaunis, N. Breikšs, K. Melbārzdis, J. Viļumainis, J. Gailis u. c. Strādā daudz, panākumi ir. 1933. g. Artums darbnīcu beidz ar diplomdarbu *Tukuma ainava*. Kopš 1932. g. piedalās izstādēs: mūksaliešu, Tukuma mākslinieku, valsts rīkotajās Kultūras fonda un ārzemju (kopš 1936. g.) izstādēs. Viņa *Tukuma ainavu* iegūst Somijas valsts prezidenta pilij, bet kluso dabu — Čechoslovakijas Ārlietu ministrija. 1937. g. Artums apmeklē Parīzi, iepazīdams gan vecos, gan modernos meistarus. Kara laika okupācijas gados (1941—1944) piedalās vispārējās latviešu mākslinieku izstādēs Rīgā. Atgriežoties padomju varai, viņa darbi

61. A. Artums, *Tirgus laukums Tukumā*

62. A. Artums, *Iela Tukumā*

1945–1950. g. parādās izstādēs Rīgā, Tukumā un Maskavā. Tikai pēc vairāku gadu negribēta pārtraukuma kopš 1957. g. Artuma darbi atkal redzami Latvijas un Padomju Savienības izstādēs. Tai pašā gadā kopā ar A. Junkeru sarīko Rīgā patstāvīgu izstādi. 1969. g. viņa personālās izstādes notiek Tukumā, Jelgavā, Bauskā un Liepājā.

63. A. Artums, *Lauki*

64. A. Artums, *Tukums ziemā*

65. A. Artums, *Jelgavas skats*

Gan patstāvības, gan padomju režīma laikā Artums darbojies Krieva – vēlāk nacionālizētajā – podniecības darbnīcā par trauku rotātāju ar gravētu zīmējumu. Tas gan ir tikai maizes darbs.

Pievēršoties Artuma gleznieciībai, nerunāsim par vidusskolas gadu iesācēja mēģinājumiem. Varam sākt ar agrīniem mācekļa gadiem, ap 1930. g. Pievērsies it īpaši Tukuma un apkārtnes motīviem, topošais gleznotājs jau pieteic viņam zīmīgo kolorītu, kas izteicas sarkanos jumtos un dzelzceļa vagonos, pretstatot tiem zemes zaļumu, debesu zilgmi un pastarpinot ar balti pelēkiem un tumšiem toņiem. Ota vēl nav guvusi lokanumu. Artums meklē apdares dažādību krāsu uzlicienā, tomēr nepretendējot uz virtuozitātes ārišķībām, kas nav viņa dabā. Ap 1932/1933. g., kad viņa darbi jau sāk parādīties izstādēs ārpus akadēmijas sienām, otas un paletes naža vēzieni jau ieguvuši lielāku vingrumu, ziežot pastozo krāsu mīklu. Gleznojuma virsma – gan pelēcīgi noskaņotās ziemas ainavās ar piesnigušām ielām un zemi, gan sarkanīgi zaļās vai dzeltenīgi zaļās un zilās toņkārtās, ar Artumam raksturīgo mālainumu un it kā ieduļķotu toņa slāpējumu, tapusi dinamiska un vibrē. Taču pašas krāsu masas smagas: zeme, nami, laukumi, ceļi un ielas, debesis – viss ir blīvs. Artuma pieķeršanās Tukuma motīviem salīdzināta ar Utrijo (Utrillo) Monmartra tēlojumiem. Kopēja še, tāpat kā A. Eglem pievēršoties Rēzeknes skatiem, ir vienīgi glez-

66. A. Artums, *Klusā daba*

notāja attieksme pret priekšmetisko saturu. Tā nav tikai vienkārša pilsētas motīva izmantošana glezniecisklem uzdevumiem, bet kas vairāk. Tā ir saruna ar namiem un ielām kā ar veciem draugiem, dzīvām būtēm, kuŗās pulsē mālaini brūno, sārto un pelēcīgo toņu asinis. Mākslinieks ar tiem sastopas atkal no jauna, un tie arī viņu rosina pastāstīt ko jaunu.

Turpretim ir toņkārtā, ir gleznas apdarē ar tās velēnām un vadziņām, zemes dēlam cīnoties ar vielu, ir drīzāk tuvums tādiem gleznotājiem kā, piemēram, Segonzakam (Segonzac) vai beļģu skolas tradicijai, tuvums arī tam robusti smagnējam gleznojumam, ko pārstāv V. Zeltiņš, J. Liepiņš, L. Svemps u. c. Te ir skarbums, ne rotaļīgs vieglums. Sakausēdams lauciniecisko apkārtni ar mazpilsētas elementiem, Artums veido savu motīvu loku. Tajā skatīti agrākais tirgus laukums, izlīkumotās, kalnainās ielas, dzelzceļa līnija un piestātne, ceļš uz staciju, uz Kandavu — kā maģistrāles, ap kuŗām virknējas zemei pieplakušās mājas, tālē aizslīdošie koki, nokalnes ar grants bedrēm. Ainava parasti panorāmiska, skatīta no augšas lejup ar perspektīvā aizslīdošiem mālainiem ceļiem, laukiem un pauguriem, ar augstu apvārsni. Visur dominē smagā zeme ar savu reljefu, zilām vai ziloti zaļām debesīm atstājot tikai šauru joslu. Šur tur iekaisītas — uz ceļa, zaļos kartupeļu laukos sīkas figūriņas. Tā ir it kā brēgeliski skatīta pasaule ar tālēm un vientulīgi smagnēju jutoņu. Šī jutoņa ir īsta. Artums raksturo ir dabu, ir cilvēku mītnes. Savāda noslēpumainība piemīt viņa Tukuma ielai ar bērnu figūrām, klusumā iegrimušiem namiem ap tirgus laukumu. Ap 1936. g. gūts briedums izteiksmē tādos darbos kā *Tukums ziemā* (att.), *Kartupeļu lauki, Ceļš uz Kandavu, Jelgavas skats* (att.) ar tvaikonīti, kas, atstādams aiz sevis dūmu balto karogu, slīd pa Lielupi. Tās ir ekspresīvi reālas, vingri gleznotas noskaņu ainavas. Artums operē ar izkliedētu gaismu. Lai gan krāszieda laukumi diezgan intensīvi, tos apauž kāds

pelēcīgs klusinājums, kas apvieno toņus. Gleznotājs pats stāstīja, ka no dabas viņš ainavām paņem vispārējo zīmējumu, krāsu ziedu turpretim darinot pēc atmiņas, meklējot kādu noteiktu skanējumu.

Ar Parīzes ceļojumu ieviešas maiņas Artuma gleznojumā. Krāsu klājums kļūst plānāks un vieglāks. Ieviešas violeti sārtie toņi, formu artikulācija ar līniju apmalojumiem brīvāka, rotaļīgāka. *Tukums* (1938) ieguvis pasteļveidīgas īpašības, maigāku vizmojumu, lai gan ietālē nav pārvarēti duļķaini mālainie toņi. Brīvākas izteiksmes meklējumos gleznotājs svārstās starp

67. A. Artums, *Ziedošie jasmīni*

68. A. Artums, *Pirmais zaļums*

69. A. Artums, *Tukuma ainava*
VIII. A. Artums, *Rudens ziedi*

plaknē ietvertu un dziļuma ilūzijai pakļautu krāsu modulāciju. Lielāku viengabalainību viņš apguvis tādos liriski klusinātos darbos kā *Tukums kaŗa laikā* (1942) ar sagrauto mūŗa namu, ķieģeļu kaudzi un vīru pie iejūgta zirga. Brūnoti sārtie un zaļotie laukumi ar rožainā un zilā pieskaņām ir kā akvareliskā plūdinājumā. Arī klusās dabas liecina, ka, meklējot kādu vidusceļu, Artums nav īsti izšķīries starp divi pretējām iespējām: gleznas uzbūvi plaknē vai tonāli dziļumā. Ap 1935. g. veiktās klusās dabas ar krūzēm, augļiem, šķīvjiem, zivīm ir tā pārfrazētā sezāniskā tradicija, kas savā laikā bija plaši izplatīta pie krievu modernistiem (piemēram, P. Končalovska) un ko pie mums piekopa savā veidā Tone, J. Liepiņš un pa daļai arī Svemps. Ar Tones starpniecību tā parādās mūksalieša Artuma darbos, lietām iznirstot no dziļas ēnainības. Pēc Parīzes ceļojuma šo apvienojošo ēnojumu aizstāj krāsaini laukumi, pasvītrojot melnos kontūrējumus ap āboliem vai oranžām. Kāpinot krāsu ziedu, arī še mākslinieks cīnās ap noskaidrošanos kolorīta problēmās.

1946. g. gleznotajā klusajā dabā ar brūno krūzi un maizēm jau vērojama atgriešanās pie tonāla reālisma tradicijas. Lai gan Artums mēģinājis pielāgoties to gadu sociālistiskā reālisma prasībām, tādi darbi kā liriski noskaņotais, maigo zaļgano, dzeltenīgi zilo toņu variācijās ieturētais *Maija vakars*, kaut gan darbā iezīmēti ir sētas mieti, ir koku zari, laikam gan neatbilda toreizējās tumšo gadu ideoloģijas prasībām. Tādas liekas esam ievērotas 1948. g. darinātajā *Kokmateriālu sagatavošanā* ar ratiem, baļķiem, vedējiem virspusīga reālisma gaumē. Tā vai citādi, no 1951–1954. g. Artuma vārds nav sastopams izstāžu katalogos.[1] Kad ar 1954. g. Artuma ainavas un klusās dabas atkal parādās izstādēs (1957. g. Rīgā notiek viņa personālizstāde), ir notikušas pārmaiņas gleznotāja valodā. Viņš pievērsies sīkdaļu reālismam (piemēram, *Sekla ezers*, 1955, u. c.) vai arī impresionistiskai uztverei, dekorātīvi kāpinot krāsu spilgtumu puķu dārziņu, ziedošo jasmīnu, kviešu lauku un Tukuma ielu tēlojumos. Līdzās krāsu dzidrināju-

IX. J. Gailis, *Mākoņi, akmeņi, ūdens*

mam un saules apgaismojuma iespaidiem, pati apdare izvērtusies sīkdaļainā, sablīvētā triepumā. Sešdesmitajos gados ir darbi (piemēram, *Ziedošie jasmīni*, 1961), kur vēsie zaļumi, baltie ziedi, sārtie puķu akcenti saskaņoti ar debesu zilgmi, bet citur (*Tukuma ainava*, 1961) ietālē ieviesies saldenīgums, puķu dārziņi izvērsušies raibumā, kas vājina iecerētās līksmes un intimitātes noskaņu. Risinot sarežģītos ziedošo koku, puķu un pļavu motīvus, gleznotājs mēģina savienot zieda skanīgumu ar reālistisku iespaidu. Dažviet tas izdodas, dažviet šis forsētais spilgtums kļūst raupji lāsumains (piemēram, *Dālijās*, 1960). Artuma vēlīnā gleznieciba tiecas vēstīt pārdzīvojuma kaisli, atgādinot van Goga krāsaino svītru ritmisko kustību vai arī U. Skulmes gleznojuma paņēmienus. Lielāku nosvērtību mākslinieks gūst telpiski būvētās, kolorītā noskaņotās ziemas ainavās, izvairoties no lētiem efektiem. Agrāko posmu smagnējais Artums mums liekas būt īstāks un dziļāks nekā dzīves prieku un optimismu uzspēlējušais. Taču visās maiņās pausts personīgums un māksliniecisks impulss. Tas vērojams tiklab lokālos toņos masīvi traktētās klusajās dabās, kā arī gaišā ziedā sīkdaļīgi darinātās puķēs (*Rudens ziedi*, 1985).

70. A. Artums, *Slampes dzirnavas*

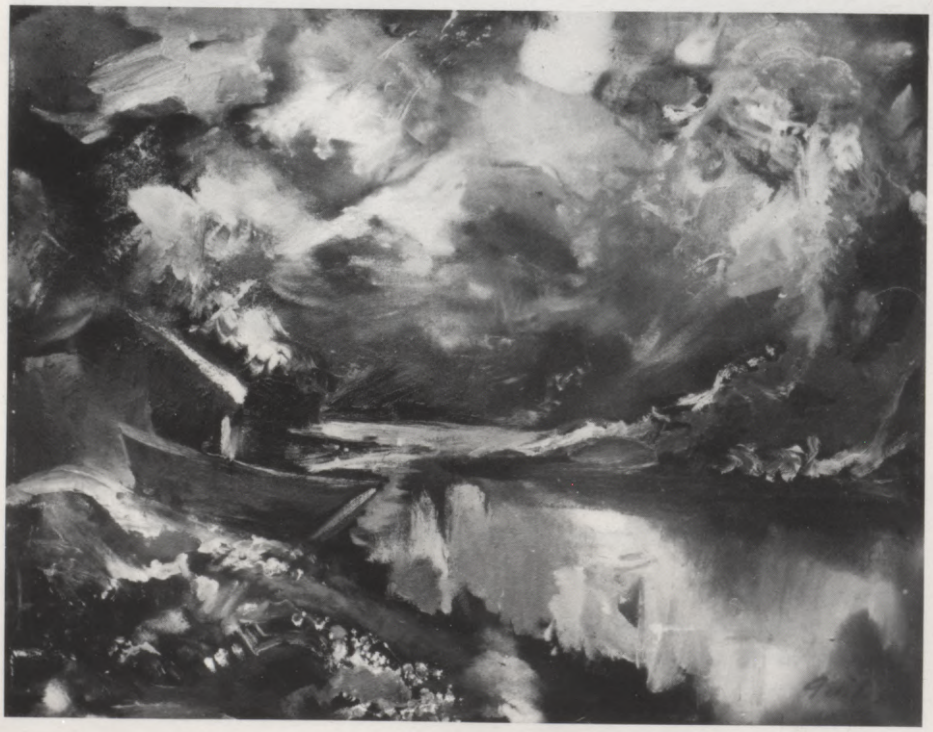
[1] Izstāžu un to dalībnieku saraksts, *Latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1961.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas centri provincē", *SM*, 1937/4. – R. Bēms, „Gleznotāja A. Artuma gleznu izstāde", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1958. – *Ansis Artums*, reprodukciju albums, T. Haļapinas apcerējums, Rīgā 1966. – Mākslinieka sniegtās autobiografiskās ziņas.

Janis Gailis

Ainavists Janis Gailis (1903–1975) savā laikā darbojās Rēzeknes mākslinieku kopā. Viņš ir viens no tiem Purvīša audzēkņiem, kas centās izkopt patstāvību skatījumā un tēlojumā. Kā daudzi no šīs paaudzes mākslinieiem, arī viņš sevi īsti atrada tikai trimdas un pēckara gados. Četrdesmito gadu otrā pusē un piecdesmitajos gados radās Gaiļa labākie ekspresīvi reālie darbi, lai pēc tam atkal, vēlīnā posmā, iezīmētos pagrieziens uz brīvu ekspresiju dabas motīvu pārveidošanā. Lai gan viņš sniedzis Rēzeknes ainas un ievērojamu ciklu ar Vācijas pilsētām un mazpilsētām ap Nekāru un Reinu, jūras tēlojumi ir viņa mākslas pamatkapitāls. Uztverē un veidojumā Gailis atšķiras no citiem marīnistiem mūsu gleznieciībā, piemēram, Kalniņa, Kalnrozes, Matisona. Gaiļa mākslinieciskā nobriešana noritējusi reālisma un brīva ekspresīva reālisma virzienā, kādu laiku pievēršoties eksperimentēšanai ar apdares efektiem un dinamiskiem, no īstenības atraisītiem fantastiskiem, abstraktiem veidiem. Koloristiskie centieni ir viņa gleznieciībā savienoti ar brāzmainu un pat varmācīgu tieksmi uz otas raksta un apdares savdabīgu manieri. Gaiļa personībā un instinktīvajā mākslā ir kāds tumšs, vitāls spars, kas eksplozīvi laužas uz āru. Tādas vitālitātes saknes ir



71. J. Gailis, *Saulriets Kursas malā*

72. J. Gailis, *Dzimtenes krasts*

dažkārt Kursas ļaudīs un dabā. Citādā, savaldīgākā veidā to vēstī A. Annus, K. Zāle, M. Mitrēvics u. c.

Janis Gailis dzimis 1903. g. 19. oktobrī Pērkones pagastā, zemkopju ģimenē. Tēvs nodarbojās arī ar zveju. Tā jau bērnībā Jānis iepazīstas ar jūras dzīvi, un ne mazāk viņu ierosina kursisko audumu un rotu skaistums mātes pūra lādē klētī. Tad sākas kaŗš. Arī Gaiļu ģimene dodas bēgļu gaitās, nonākot Petrogradā. Miglaina, pelēka un nemīlīga palikusi metropole zēna atmiņā. Toties Somijā pavadītā vasara bijusi patīkama. Neskaitāmie ezeri, klintis un priedes ar savu ziemeļu dabas melancholisko diženumu pusaudzim atgādinājušas Kurzemes jūrmalu ar priedēm apaugušām, stāvām kāpām. 1918. g. Gaiļu ģimene atgriežas dzimtenē. Kā tūkstošiem citiem mājās pārnākušiem, dzīve jāsāk uz drupām no jauna. Mācoties Liepājas ģimnazijā pie A. Annus zīmēšanu, jūsmīgā skolotāja ierosmē zīmēšanā spējīgajam audzēknim pamostas interese par mākslu. Viņš dodas uz Mākslas akadēmiju, iekļūst Purvīša ainavu darbnīcā. Sākas sūri darba gadi, jo Purvīša kritika bijusi stingra un meistaram neimponējis audzēkņa dekorātīvi plašais gleznošanas veids. Taču reiz, apskatot Gaiļa studiju klāstu,

73. J. Gailis, *Celtniecība*

74. J. Gailis, *Zivis un laivas*

Purvītis esot noteicis: „Jūsu ūdeņi ir slapji, palieciet pie tiem." Tas izšķīris Gaiļa tālāko veidošanos, viņam kļūstot par jūras tēlotāju un 1932. g. beidzot akadēmiju ar diplomdarbu *Pie jūras*. Viņš dabū zīmēšanas skolotāja vietu Rēzeknē. Te darbojās rosīga jauno mākslinieku, Gaiļa līdzgaitnieku, kopa: A. Egle, N. Breikšs, V. Kalvāns, Fr. Varslavāns, A. Švedrēvics, L. Tomašickis, A. Zirnis u. c. Gaiļa darbi parādās Rēzeknes kopas un kopš 1935. g. Kultūras fonda izstādēs. Ar savu smagnējo un satraukto, temperamentīgo

izteiksmes veidu tie izpelnās ievērību. Tā, piemēram, rakstot par Mākslas akadēmijas audzēkņu V izstādi, J. Madernieks izsakās: „Spējīgs gleznotājs ir arī Janis Gailis. Zilganpelēkos toņos ieturētais palielinājums — jūras krasts ar akmeņiem priekšplānā izdevies teicami. Cerams, ka dažos darbos sajūtamais smagums ar laiku izzudīs."[1]

Ar 1944. g. sākas trimdas gadi Vācijā. Bad-Vimpfenē, senatnīgā kūrorta pilsētiņā pie Nekaras, par spīti materiālajām grūtībam, atplaukst rosība. No 1946—1950. g. Gailis sarīkojis Vācijas pilsētās 9 skates, to starpā Darmštatē, Manheimā un Bāden-Bādenē. Ar 1950. g. Gailis mīt ASV, vairākus gadus pelnīdamies kā būvgaldnieks, apmeties uz dzīvi Ņujorkā. Sarīkojis kopš 1951. g. četras personālas izstādes Ņujorkā, daudzās citās vietās Amerikā un 1962. g. Raimonda Dunkana galerijā Parīzē. Piedalījies Ņujorkas Latviešu mākslinieku grupas izstādēs, trimdas Kultūras fonda un dziesmu svētku skatēs, saņemdams 1961. g. Kultūras fonda godalgu par kompoziciju *Saulriets Kursas malā* (att.). Bija viens no kādreizējās Četru grupas dalībniekiem.

Jau diplomdarbs satur Gaiļa gleznieciībai raksturīgas iezīmes kā kompozicijā, tā formu un krāsu lietojumā: klātuma joslā — akmeņainā krastmale, vienā sānā (šai gadījumā abos), diagonāli virzītas, dziļumā stāvo klinšu vai kāpu kulises; ziloti tumšie toņi ar pelēcīgi brūniem vai dzeltenī-

75. J. Gailis, *Vētras lauztā priede*

giem nodibina pretstatus; nemierīgs un mainīgs otas raksts ar lāsumojumu arabeskām, kas tālākajos gados izvēršas fantastiskās būtēs. Radusies tieksme uz kāpinātiem toņu kontrastiem, turpmāk pieaugdama. Raksturīgi smagie toņi gaisotnē un mākoņos pamīšus ar liegākiem un pēkšņi izgaismotiem. Tādā emocionāli iekrāsotā reālismā meklētas noskaņas dabas drāmā, kas risinās brīvu formu impulsīvā rotaļā.

Trīsdesmito gadu sākumā Gailis vēl pieturas pie tradicionālā reālisma, plenēra tradicijām. Laika tecējumā viņš ir ceļā uz plašāku un brīvāku gleznojumu tonālo pretstatu izmantošanā un otas rakstā. Gadu desmita beigās viņš jau apguvis savu īpatnību izpausmi un lielāku varēšanu. Pietiek kaut vai salīdzināt kādu 1931. g. jūras piekrastes gleznojumu ar līdzīgu, 1938. g. veiktu motīvu, lai redzētu starpību. Tai pašā tēlojuma vielā – zvejnieku laivās mierīgā vai – citur – vētrainā dienā, kāpās ar zvejnieku nabadzīgajām būdām, koloristiskajos paņēmienos ar tumšām un krāsaini pelēcīgām masām, kuŗās iegailējas dzeltenā vai oranži sarkanā kadmija iesviedieni, ir technikā ir mākslinieciskā kopskaņā iets uz priekšu. Gleznojums kļuvis brīvāks, dinamiskāks dažviet saraustīto laukumu rotaļā, lai gan ir darbi (*Stāvais krasts,* 1938) ar plašākiem, mierīgākiem laukumiem. Tiecoties uz priekšmetu brīvāku izveidojumu, Gailis respektē īstenības parādīšanos gleznā, tā, piemēram, *Celtniecībā* (1939, att.). Telpas dziļuma raksturojumā dažviet vērojamas purvītiskas trīsstūŗainas mēles (*Negaiss,* Latvijas Kultūras fonda IV izstādē). Šais pašos gados sastopam arī klusās dabas ar puķēm, augļiem, dārzājiem, zaļo krūzi, priekšmetus aranžējot ēnainā dziļumā un risinot toņu gradācijas. Taču tām ir blaku nozīme, jo Gaiļa īstais tēlojumu lauks ir ūdeņi un jūra (attēli). Tie tuvāki mākslinieka impulsīvajai dabai.

76. J. Gailis, *Zvejnieku laivas Kursā*

77. J. Gailis, *Pie jūras*

78. J. Gailis, *Vētra uzbrūk (Vētra tuvojas)*

Pieci trimdas gadi Vācijā (1945—1950), par spīti dzīves nelabvēlīgajiem apstākļiem, ir raženi. Daži viņa mākslas cienītāji pat domā, ka tie iezīmē viņa darbības virsotni. Lai nu būtu, kā būdams, Gailis nonāca trimdā kā nobriedis mākslinieks ar iekoptu mūsu mākslas tradiciju, savu lietu skatījumu. Kā visiem trimdiniekiem tautas dzīves drāmas smagums savijās ar cerībām un tolaik spēcīgām nostaļģiskām izjūtām. Kurzemes piekrastes un

jūras motīvi kā atmiņu tēli un simboli ieguva īpatu nozīmi. Agrākā brāzmainība, kas kā palu ūdeņi rāva sev līdz arī lieko, nezuda, bet vairāk noskaidrojās un izsmalcinājās gleznieciskо uzdevumu risināšanā. Dzīves izjūtas smagumā, motīvu drāmatizējumā – zeme, viļņi un mākoņi savijās kopējā, nemierīgā kustībā, spraigos tumšo un gaišo laukumu pretekļos. Ota vai – retāk – gleznotāja nazis rakstīja dīvainus fantastiskus rakstus, kuru gražīgumā tomēr pavīd īstenības zīmes: akmeņi un kāpas, vētras nolauztā priede viļņos, laivas un trakojošo elementu apdraudēts burinieks; rāmas jūras līmenis, rudenīgo koku puduļi kāpās ... Arī tajos darbos, kur gleznotājs pietuvojas īstenībai, viņš gleznieciskо ornamentu rotaļā pūlas šo dažreiz sentimentālizētās īstenības ilūziju pārvarēt. Tā rodas Gailim īpats fantastikas un dabas formu savijums, uzrādot tendenci pieaugt jau Amerikā vadītajos gadu desmitos (*Pie okeana, Laiva un tīkli, Vēls rudens, Lielais vilnis, Lauzta priede, Vētra uzbrūk*, att., u. c.). Viņa saulainajās (*Saulainā diena, Gaišā diena*), gaismā blāvajās un mierīgajās dienās (*Kluss vakars, Jūras mala* u. c.) kā apakšstrāvojums uzglūn nemiers. Rēgainā krēslainībā parādās emocionāli jūtīgie motīvi: māte, sieviete ar bērnu dzimto māju vizijā (*Dzimtā mala*, att.). Visi šie Kurzemes jūrmalas tēlojumi nedokumentē, bet iztēlē gleznaini apdzejo dabu. Ievērības cienīgs veikums ir

79. J. Gailis, *Kluss vakars*

80. J. Gailis, *Māte (Dzimtā mala)*

81. J. Gailis, *Nopostītā Heilbronna*

Vācijas laukskati un it īpaši idilliski kluso un romantisko Nekaras krastu pilsētu un pilsētiņu tēlojumi (*Heidelberga, Vertheima, Rotenburga, Miltenberga, Dinkelsbīle* u. c.). Arī tie nav vietu apraksti, bet ziemeļaustrumu Eiropas gleznotāja vizijas te harmoniski maigākā, te skarbāki raupjā koloristiskā apdarē, brīvi interpretējot reālitāti. Šis cikls ir viens no skaistākajiem Gaiļa veikumos.

Četrdesmito beigās un piecdesmitajos gados, mākslinieckam jau esot

82. J. Gailis, *Lielā kāpa*

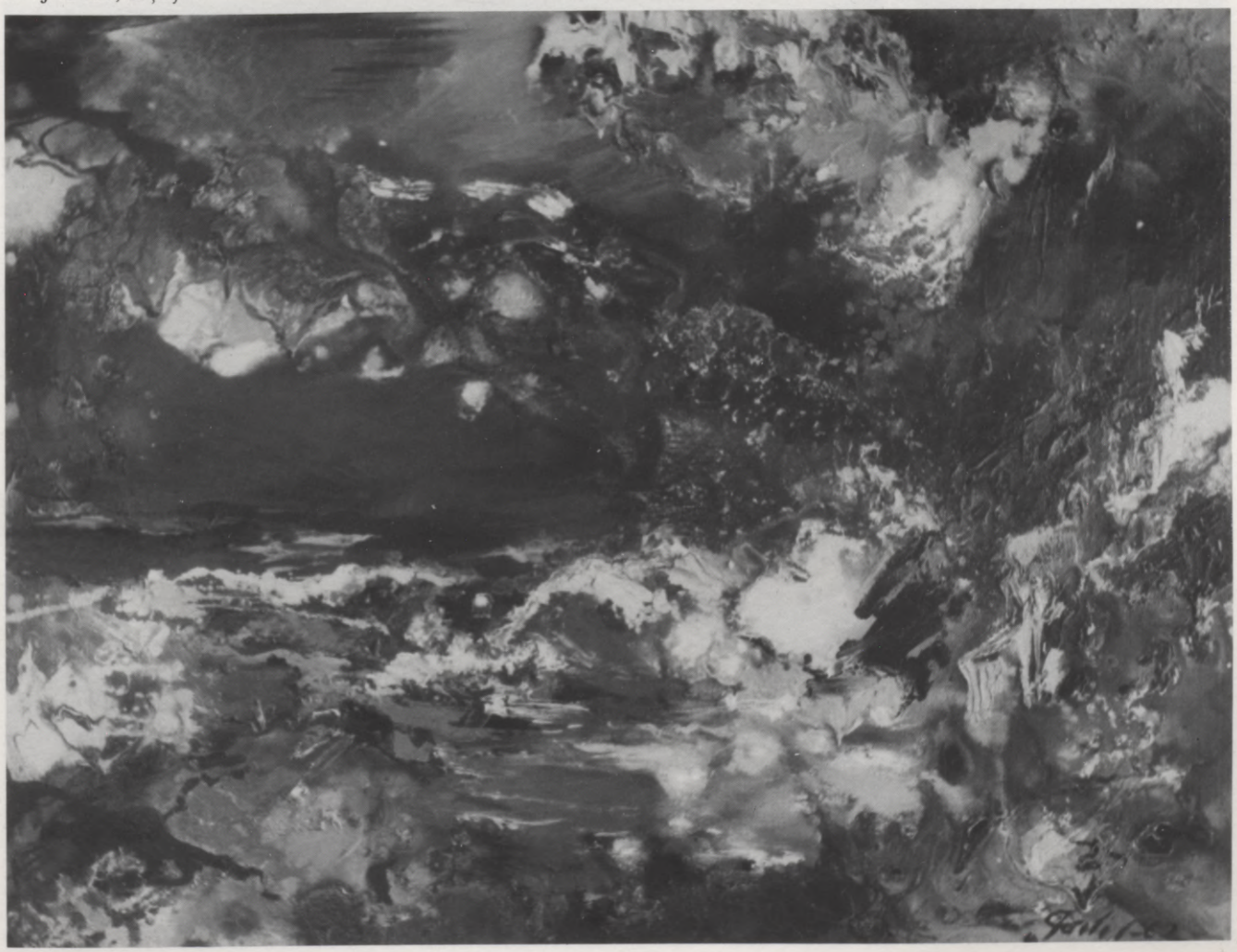
83. J. Gailis, *Viļņi krastmalē*

Savienotajās Valstīs, parādās darbi ar kāpinātu drūmu un drāmatiski sabangotu emocionālu izteiksmi. Rodas rēgaina pasaule, kādu elementāru spēku cīņas lauks, kur chaotiski saraustītas melnas, tumši smagnējas un pelēcīgas toņu masas ar spalgiem chromatiskiem akcentiem savijas groteski izlīkumotos staipekļos, vijumos, šļakatās un šļaupienos. Viss kustas un trauc. Mākoņi kļūst akmeņaini smagi, un zemes reljefs savā struktūrā izvēršas

viļņos *(Lielā kāpa*, att., *Mākoņains vakars)*, radot fantastiskas noskaņu ainavas. Tāpat arī sešdesmitajos gados norisinās cīņa starp pretējībām: starp dinamisku jūkli, chaosu, un kustības kārtojumu, starp īstenības ainojumu un priekšmeta noārdīšanu brīvā ekspresijā. Gleznas iedalījums joslās un kustības ritms pretojas jūkļa nejaušībām, organizē gleznojuma elementus. Tomēr līdztekus veikti darbi, „kur brāzmainības nav. Piem., ainavā pie jūras ir noskaņa, kas rada krāsaina balona vieglumu. Mākoņi un jūra ir kā skaista krāsu plankumu rotaļa."[2] Runājot par šo pašu izstādi, J. Audriņš atzīmē, ka „visvairāk mulsināja tas, ka mākslinieks jauca abstrakto ar reālistisko, vizionāro ar skatītājam saprotamo".[3]

Ap 60-to gadu sākumu, māksliniekam eksperimentējot uz masonīta plāksnēm ar jauktām technikām, vietumis arī lietojot emaļas, viņa gleznojumu virkne izvēršas irracionālos pigmentu šķīdinājumos, pilinājumos, tecinājumos un sabiezinājumos, topot neparedzamiem un nejaušiem veidiem, dīvainām abstraktām parādībam, kas robežojas jau ar manieri. Taču tai pašā laikā iecerēts arī kas priekšmetisks *(Tumšā diena pie jūras, Viļņi krastmalē*, att., u. c.). Ir darbi ar kāpinātu ekspresiju, kur pretējās tendences vairāk līdzsvarotas tēlojumā un kolorītā. Par vienu no šāda veida ainavām

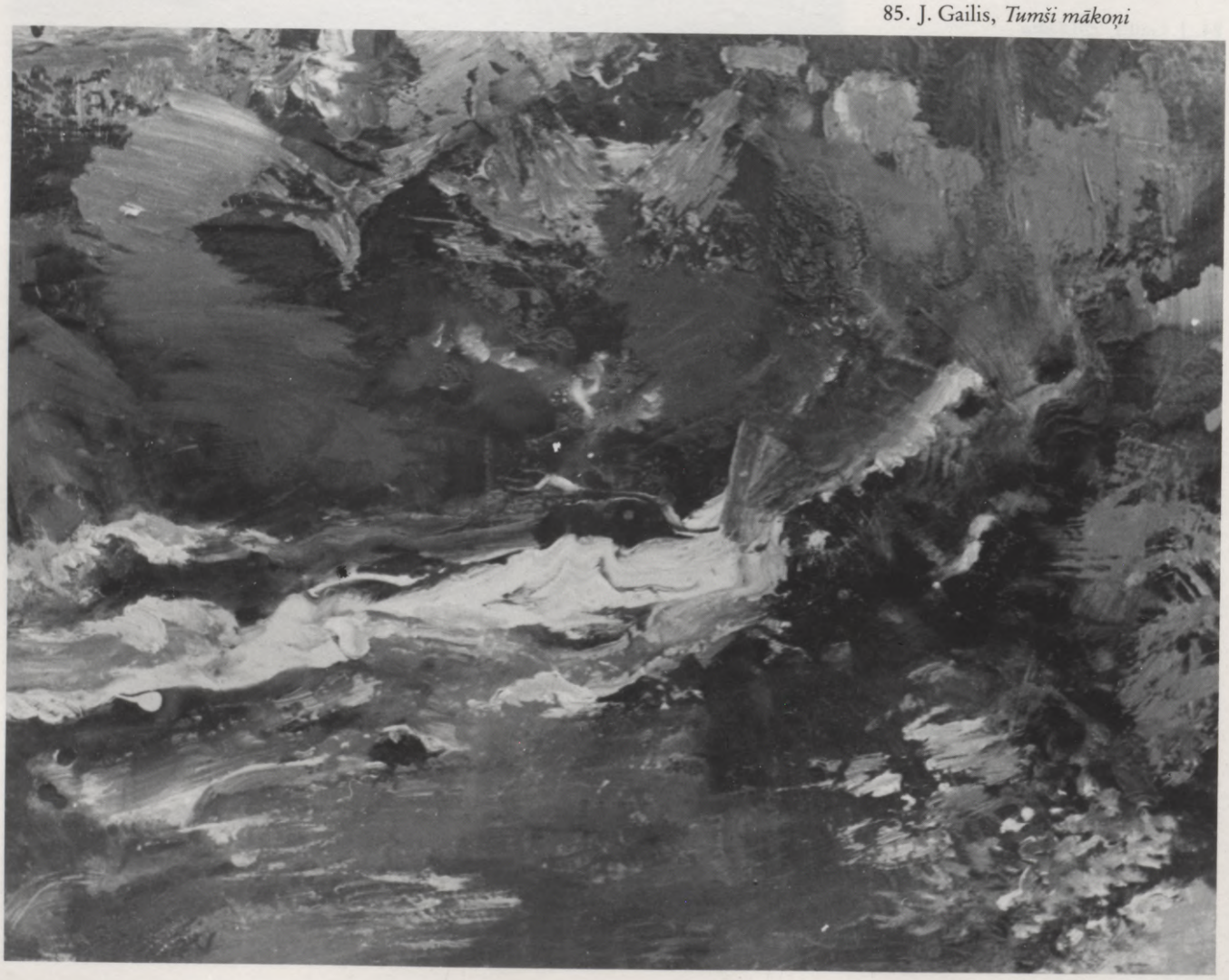
84. J. Gailis, *Zaļā jūra*



(*Saulriets Kursas malā*, att.), spēcīgu formu un krāsu veidojumā, Gailis 1961. g. saņēma Ziemeļamerikas latviešu Kultūras fonda balvu. Visumā – sešdesmito gadu tecējumā Gaiļa neformālajā, impulsīvajā mākslā ir dažs kas ārišķīgi bravūrīgs un problēmatisks. Te rodas tumšoti vēso un neitrālo un liesmaini sarkano ziedienu skarbi pretstati, uzliesmojumi starp smago masu blīvējumiem. Gaisos kā pasakaini rēgi lidinās ornamentāli motīvi, lai negaidīti šajā fantastiskajā ainā parādītos gluži naturāli fragmenti: kāds ēkas vai laivas stūris, koks, dabisks atspulgs ūdenī u. tml. (att.). Apdares virtuozā rotaļa draud izvērsties pašmērķī. Te atkal gleznotājs izstāžu skubā darina veikumus ar populāru un sentimentālu raksturu. Neraugoties uz visām maiņām un svārstībam, kvalitātīvu nevienādību, jāpiekrīt, ka rosmīgā un ražīgā makslinieka „brāzmainā ekspresionisma piestrāvotie jūras gleznojumi ... viegli atšķirami citu ainavisku darbu klāstā".[4] Veiksmēs un neveiksmēs Gailis ir aizvien savdabīgs.

Piedalīdamies ar trim prāva apmēra darbiem 1968. g. Ziemeļamerikas Kultūras fonda izstādē Klīvlandē, Gailis bija iecerējis, ka viņam otrreiz piespriedīs goda balvu. Tas tomēr nenotika. Sašutušais mākslinieks cēla par to protestu, apgalvodams, ka viņa lielie darbi bijuši izstādes kodols ar augstu

85. J. Gailis, *Tumši mākoņi*



86. J. Gailis, zīmējums

mākslas vērtību un labākais, ko viņš vispār esot padarījis.[5] Protams, tas ir visai subjektīvs apgalvojums, jo bija izteikts arī citāds vērtējums, ka šajās ainavās esot „nekontrolēta krāsu eksplozija" (E. Šturma).[6] Līdzīgas domas kādus gadus vēlāk izteica kāds cits kritiķis, rakstot par Gaiļa 70 gadu atskates izstādi: „Pēdējā posma gleznās Gaiļa temperaments un glezniecisklā godkāre izveidojuši rēgaini-murgainu mākslu. Nobīlē skatītājs vēro dabas baigos konfliktus. Temas iekšēja sprieguma pilnas, pārdzīvojums eksplodē glezniecisklī dumpīgā chaosā."[7] Šādi raksturojumi nav jāizprot kā gleznotāja spēju un nozīmes noliegšana. Savā dziņveidīgi satrauktajā, pretējībās tapušajā mākslā J. Gailis meklējis stigu starp tradicionālo reālismu un laikmetīgo abstrakto ekspresiju, bagātinādams mūsu ainavu glezniecību. Arī iestiegot ārišķībās un manierē, vēstīts iekšēji sašķeltās personības kodols.

70-to gadu sākumā notiek jauna vērtību pārvērtēšana. Gailis atsāk studēt īstenības parādības, dažviet atgriežas pie Latvijas un Vācijas laiku motīviem, meklējot lielāku vienkāršību un stabilitāti gleznu struktūrā. Visur še Gaiļa impulsīvā un instinktīvā māksla meklē kādu ceļu starp brīvību un nepieciešamību.

Netrūka arī ārēju panākumu mākslinieka dzīves pēdējos gados. Viņa glezna *Pūt, vējiņi, dzen laiviņu* reproducēta krāsās uz Starptautiskās pasta ūnijas simtgades jubilejas aploksnēm.[8] Ligoas Dunkanes galerija rīkoja izstādes Parīzē un Briselē. Tajās piedalījas arī J. Gailis. Briselē viņš saņēma *Zelta Palmas* godalgu, bet *Saint-Germain-des Prés* rīkotajā internacionālajā mākslas festivālā — *Grand Prix Humanitaire de France* ar sidraba medaļu par gleznu *Baltijas jūra.*[9] Šo panākumu laikā latviešu jūras gleznotājs mira Ņujorkā 1975 g. 2. jūlijā.

Dzīvē Gailis bija ekstroverts, sabiedriski aktīvs, visai rosīgs un uzņēmīgs. Slimības gados viņa rīcībās un izdarībās bija savas dīvainības. Mākslā J. Gailis ir drīzāk sevī noslēdzies un vientuļš. Viņam rūpēja savas māksliniecisklās patiesības ceļš. Meklējot panākumus, tiecoties uz kādu neparastu pārsteigumu, viņa mākslā ieviesās arī ārišķību skaļums. Tomēr arī tad mākslinieka veidolos bija sava iekšēja skaņa.

87. J. Gailis, zīmējums

Ar zemes tumšo smagumu sevī un jūras nemieru sirdī, mākslinieka aizvien cīnījās vērotājs reālists ar satrauktu romantiķi, gan sadrūmušu sapņotāju, gan nesavaldīgu fantastu.[10].

---

[1] *Jaunākās Ziņas*, 1929. g. 2. janvārī.
[2] G. Bergmansons, recenzija par J. Gaiļa izstādi Internacionālajā galerijā, Ņujorkā, *Laiks*, 1958. g. 10. februārī.
[3] *Laiks*, 1958. g. februārī.
[4] E. Šturma, *Laiks*, 1963. g. 21. decembrī.
[5] *Latvija Amerikā*, 1968. g. 30. oktobrī.
[6] *Laiks*, 1968. g. 14. septembrī.
[7] A. Treibergs, *Laiks*, 1973. g. 8. decembrī.
[8] A. Annus, „Janis Gailis", *Latvju Māksla*, 1975/2.
[9] Darbs reproducēts mākslas žurnālā *Apollo* 1975. g. oktobrī. Minētajās Ligoas Dunkanes rīkotajās izstādēs piedalījās arī Alberts Vasīlis (1915–1978), gūdams Zelta Palmas godalgu, un Oskars Skušķis (1909–1978), arī gūdams *Grand Prix Humanitaire de France* ar sudraba medaļu (1975).
[10] *Janis Gailis, Pēcnāves izstāde Ņujorkā*, no 1977. gada 16. līdz 26. aprīlim, J. Siliņa ievads.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, *Janis Gailis, ein lettischer Landschaftsmaler*, Stuttgart 1948; *Janis Gailis*, Catalogue with Introduction by J. Siliņš, New York, 1963; *Janis Gailis, Pēcnāves izstāde Ņujorkā*, katalogs ar J. Siliņa ievadu, 1977. – *J. Gailis*, izstādes katalogs, J. Krastiņa ievads, Filadelfijā 1969. – *Janis Gailis*, reprodukciju albums, H. Vītola un Dž. V. Vēbera ievadi un komentāri, angļu un latviešu izdevums, Toronto 1971.

Vēl citi Purvīša darbnīcas lokā veidojušies gleznotāji

Purvīša darbnīcas audzēkņu starpā minami vēl citi jauni mākslinieki, kas centušies meistara vadībā un atbalstā iekopt savas īpatās takas. Kompozicijas izpratne pie dažādām krāsu gammām un apdares techniskajiem paņēmieniem ir visu viņu kopējais mantojums, protams, vislabāk saskatāms pie apdāvinātākajiem. Vairākus audzēkņus meistars aicināja piedalīties Latvijas valsts ārzemēs rīkotajās mākslas izstādēs, būdams to ģenerālkomisārs. Bez nule apskatītajiem ārzemju izstāžu katalogos sastopami Ed. Vārdauņa, N. Breikša un A. Spalviņa vārdi. Viņu tālākā veidošanās, kā arī nozīme nav vienādas, bet tā bija trīsdesmito gadu jaunaudze. Kā savrupceļu meklētāji Purvīša skolas paspārnē jāmin vēl J. Viļumainis, J. Induss, J. Matisons, M. Krūmiņš, tāpat arī J. Pūpols, P. Puzinas, O. Kalējs, J. Jablovskis, K. Melbārzdis, V. Valdmanis, M. Celmiņa u. d. c. Daži savas spējas īsti izraisījuši tikai pēckara gados (piemēram, P. Puzinas, M. Krūmiņš, K. Melbārzdis, arī J. Matisons, J. Induss). Turpretim dažiem vēlākie gadi nozīmēja slīdējumu lejup.

Edgars Vārdaunis (dz. 1910. g.) visai apsološi uzsāka savu ainavu gleznotāja karjēru, lai pēc dažiem gadiem nozustu stājgleznieciībai. Līdzās Ed. Kalniņam, V. Kalnrozem, J. Viļumainim, M. Briedei u. c. viņš pieskai-

88. Ed. Vārdaunis, *Kokzāģētava*

tāms beļģu skolas ietekmētajam V. Purvīša audzēkņu pudurim. Vārdauņa gleznieciībā vietumis vērojama saskare ar K. Ubāna mākslu (piemēram, koku lapotnes traktējumā, dažos krāsu uzliciena paņēmienos). Gleznieciskā tvarā un toņu izjūtā Vārdaunis ir spējīgāko pulkā.

Edgars Vārdaunis dzimis 1910. g. 21. septembrī Ērgļu (Katrīnas) pagastā, skolotāja ģimenē. Beidzis Purvīša vadīto ainavu darbnīcu 1936. g. ar diplomdarbu *Kokzāģētava*. Viņa darbi parādās Zaļās Vārnas, visās Kultūras fonda izstadēs, ceļojošās izstādēs, Piecu gadu mākslas sasniegumu skatē (1939) un valsts rīkotajās ārzemju izstādēs, sākot ar 1936. g. Pēc tam Vārdauņa vārds no izstāžu katalogiem nozūd gan okupāciju gados, gan Padomju Latvijā. Piecdesmitajos gados viņš sāk darboties par dekorātoru Rīgas operā, it īpaši baleta uzvedumos. Par to citur. Dabūjis Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titulu 1954. g. un apbalvots ar ordeni Goda zīme.[1]

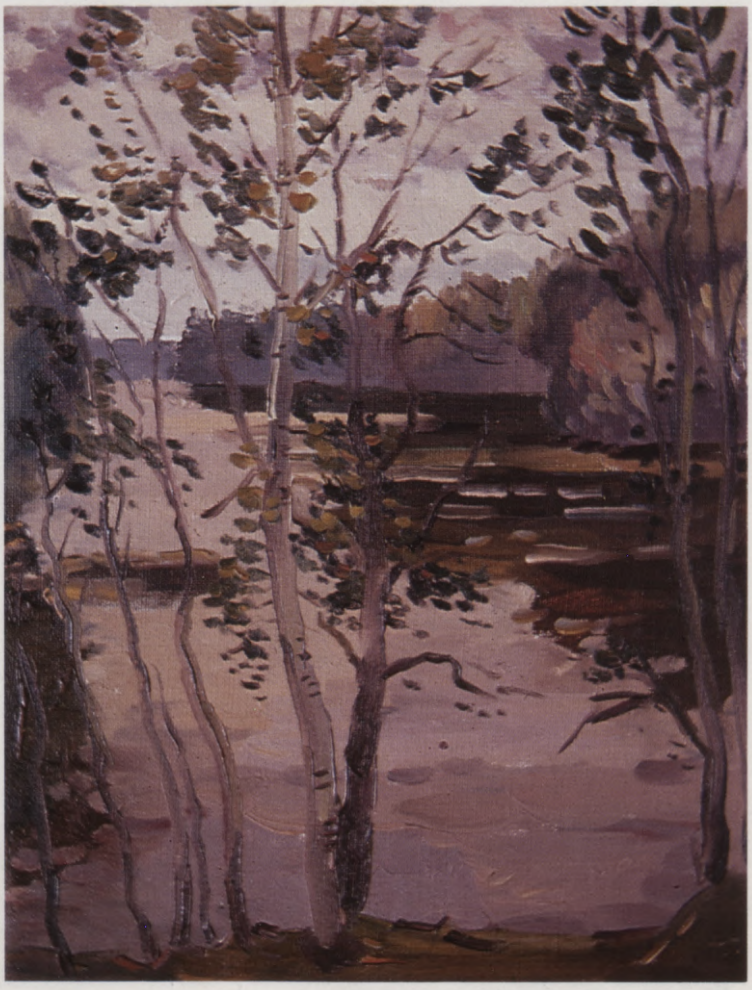
Aprauta, fragmentāra ir Vārdauņa stājgleznieciība. To raksturo plašs, spēcīgs masu sadalījums un bagāti niansētu pelēki brūno un zaļoto toņu modulācijas. Gaismēnas pretstatu rotaļā tāda brīva reāliska uztvere kalpo ekspresijas kāpinājumam: kokzāģētava, pilsētas nomales ar nelieliem namiem, kokiem, ainavu atdzīvinot ar strādnieku, gājēju, braucēju figūrām

89. Ed. Vārdaunis, *Pilsētas nomale*

X. J. Viļumainis, *Klusā daba*

XI. N. Breikšs, *Meža darbos*

XII. J. Jablovskis, *Pavasaris*



XIII. Vilis Valdmanis, *Vermlande*

(att.); ostas skats ar spēcīgā smagā ormaņa stāvu, ceļot ratos kravu (att.). Jauno gleznotāju nodarbina te masīvs ēnu sabiezējums (*Smagais ormanis*),[2] te vijīga un plūsmaina irdeno laukumu kustība telpā. Ceļā uz patstāvīgu izteiksmi viņš ietekmēja dažus savus līdzgaitniekus. Vārdauņa gleznieciba savieno lirismu ar vīrišķīgu sparu, pārvēršot īstenības ainu mākslinieciskā notikumā. Vārdaunis ir viens no izcilākajiem tumšās tonālitātes pārstāvjiem.

90. Ed. Vārdaunis, *Preču vedējs*
91. A. Spalviņš, *Mežinieks*

Arī ARNOLDA SPALVIŅA mūžs un darbs aprauti, fragmentāri. Dzimis 1911. g. 14. jūnijā Krievijā, miris 1948. g. 1936. g. beidzis Purvīša ainavu darbnīcu. Piedalījies Kultūras fonda un ceļojošās izstādēs; arī valsts rīkotajās ārzemju izstādēs. Spalviņš bija viens no tiem Purvīša mācekļiem, kas pievērsās žanra tēlojumiem. To jau rāda viņa diplomdarbs *Zvejnieks*: vīrs ar aiņiem pār plecu virzās uz jūras pusi starp laivām un būdu. Tēlodams meža strādniekus, malkas vedējus, cirsmi – viņš cilvēku stāvus un ainavisko apkārtni saliedē gaiši sidrabotā, mīkstā formu veidojumā.

*

Jūlijs Viļumainis un Nikolajs Breikšs ir starp tiem Purvīša mācekļiem, kas pievērsuši lielu uzmanību klusajai dabai. Meistars skubināja audzēkņus gleznot klusās dabas prasmes izkopšanai un varēšanas kontrolei. Te ir iespēja risināt tīri glezniecīskus uzdevumus kompozicijā, krāszieda lietojumā, apdares tehnikā. Jau trīsdesmitajos gados abi jaunie gleznotāji bija pazīstami ar klusajām dabām, kas pieļāva lielāku brīvību meklēt un eksperimentēt nekā tematiski saistītā gleznieciba. Kad sākās sociālistiskā reālisma spaidi, klusā daba kļuva it kā par mākslinieciskō patvērumu tīri glezniecīskiem uzdevumiem. Kāda padomju kritiķe konstatē, ka, piemēram, Breikšs gleznojot savas klusās dabas citādi nekā plenēriskās sadzīves ainas.[3] Tas viegli saprotams, jo klusajās dabās var vieglāk atraisīties no žņaugiem.

92. J. Viļumainis, *Dārzs Torņakalnā*

Interesanti atzīmēt, ka abi šie Purvīša audzēkņi trīsdesmito gadu otrā pusē bija pieslējušies jau pieminētajai pretstataino tumšo toņu gleznieciībai ainavā. Tāda jauntradicionālisma ievirze bija populāra vienā jaunaudzes daļā. To raksturo tieksme uz tonālo masu spēku, glezniecisku vieliskumu un telpas dziļuma pasvītrošanu. Par šo tumšo gleznieciību, kā jau minēts, bija jādzird pārmetumi no dažiem kritiķiem.[4]

JŪLIJS VIĻUMAINIS (1909–1981) trīsdesmito un četrdesmito gadu sākumā ainavās un klusajās dabās meklē noskaņas sulotos triepumos. Viņš izkopj savu stigu, atšķirīgu no Vārdauņa briedīgā spara vai Breikša izmalcinātās virtuozitātes. Dzimis 1909. g. 25. aprīlī Rīgā, strādnieku ģimenē, viņš

93. J. Viļumainis, *Torņakalns*

1935. g. beidz Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Torņakalns* (att.). Kopš 1933. g. piedalās mūksaliešu kopas un valsts rīkotajās mākslas izstādēs pašu mājās. 1939. g. dodas studiju ceļojumā, apmeklēdams Vāciju, Franciju, Beļģiju, Šveici. Viņu sevišķi ierosina holandiešu un flāmu 17. gs. gleznieciība, kā arī spāniešu meistari (Velaskezs, El Greko, Goija.). Šie iespaidi izpaužas Viļumaiņa klusajās dabās un pamudina viņu pievērsties arī portretam. Viņa darbu kopumā portretam tomēr ir blaku nozīme. Pēc akadēmijas beigšanas Viļumainis kādu laiku darbojās Rēzeknē par skolotāju. Padomju

94. J. Viļumainis, *Rēzeknes ainava*

Latvijā māca J. Rozentāla Mākslas vidusskolā, kā arī lietišķās mākslas vidusskolā Rīgā.

Trīsdesmito gadu vidū ainavu virknē jaunais gleznotājs tveļ Torņakalna apkaimi – mājas ar kokiem, ielas, dzelzceļa stigu ar tiltiem (*Vecā Jelgavas iela, Iela Pārdaugavā, Dārzs Torņakalnā,* att., u. c.). „Mākslinieks glezno spēcīgām, sulīgām krāsām ar pastoziem, izteiksmīgiem triepieniem un lielu materiālitātes izjūtu." (O. Saldavs)[5] Triepuma technikā un toņu gradācijās jaužama saskare ar Ubāna mākslu. Pārceļoties uz Rēzekni, glezno turienes ainavas jau maigākā tembrā, mazliet atgādinot Egli. Visur še ainavās ievadītas figūras. Līdztekus Viļumainis veic arī žanra skatus tirgus

95. J. Viļumainis, *Siena kaudzes*

96. J. Viļumainis, *Koki*

97. J. Viļumainis, *Lākturis*

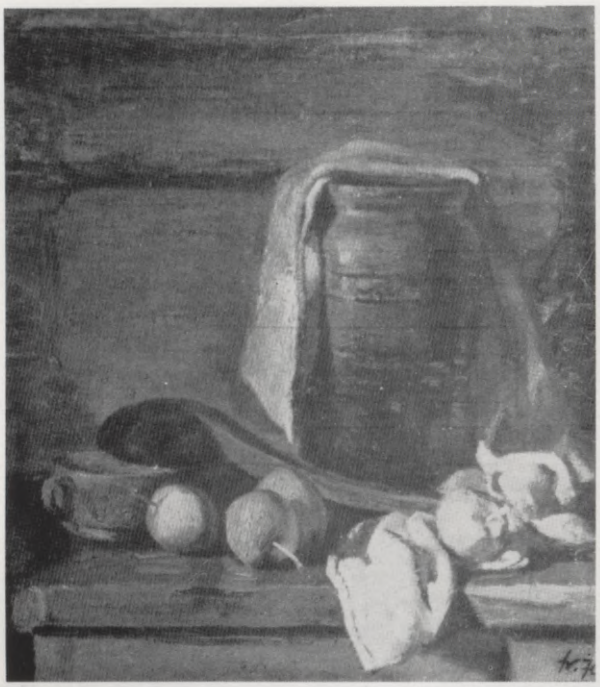
ainās. Tēlojot kustīgās ļaužu grupas, ratos iejūgtos zirgus pilsētas nomalē, viņu neinteresē paši tipi un to izdarības par sevi, bet figūru glezniecisskais sakausējums ar ainavisko vidi (*Tirgus Latgalē*, 1937), izmantojot gaismēnas miju siluetos. Vecmeistaru inspirēts, viņš četrdesmitajos gados glezno klusās dabas – augļus un saknes, māla krūzes, meklēdams ēnainu dziļumu gaismēnas rotaļā. Šais darbos jau izkopta meistarība, reālistiskā uztverē tiecoties raksturot pašu dzīves vidi. Tā klusajā dabā ar lākturi un cimdiem lietas viež ko par sava saimnieka gaitām. Paužot savu dzīves izjūtu, Viļumainis klusās dabas iekomponē ainaviskā apkārtnē. Āboli un koka trauki uz segas saistās ar ietālē skatāmo lauku sētu. Arī gados, kad māksla ir partijas nolūku kalpībā, viņš tēlo lietas konkrētā dzīves vidē. „Glezniecisskās kolorīta problēmas mākslinieks nepārtraukti risina, gleznojot klusās dabas ar dažādu tematisku saturu."[6] Klusā daba ar noķertām zivīm un zvejas rīkiem priekšējā joslā, bet jūras ainava ar zvejniekiem un kaijām ietālē ir

98. J. Viļumainis, *Baltā gaisma*

99. J. Viļumainis, *Uz zveju*

cits piemērs (*Rīta loms*, 1965). Piecdesmito gadu vidū Viļumainis jūras skatos izzīmē sīkdaļas un natūrālistiski skaita lielos un mazos olišus un akmeņus (*Miglains rīts*, 1955; šis motīvs atkārtots *Baltajā gaismā*, 1972, att.). Taču galveno vērību viņš veltī tematiskiem uzdevumiem, jo tāda ir prasība. („Galvenais ir tema", L. Svemps.) Kopā ar A. Melnāru un A. Megni veic brigādes pasūtinājuma darbu *Strādnieku apšaušana 1905. g. 13. janvārī* ar tamlīdzīga propagandas veikuma teātrālismu.

Piecdesmitajos gados plenēra reālisma uztverē viņš pastrādā zvejnieku dzīves skatus: vīrus kārtojoties pie laivām (*Pirms zvejas*, 1955, un *Uz zveju*, 1957, att.). Pēdējais tematiskais gleznojums, hēroizējot darba gaitas, rāda spēcīgus zvejniekus, apkrāvušos tīkliem, gājienā uz zveju. Še vērojamas monumentālizēšanas iezīmes. Mākslas zinātniece un kritiķe R. Lāce par šo gājienu izsakās: „Viņu gaitā ir kaut kas episki varens un tai pašā laikā poētisks. Šis gājiens uz darbu līdzinās svinīgam rituālam."[7] Taču par šo pašu darbu gleznotājs saņem ideologa A. Lapiņa bārienu: sižets esot „nerunīgs", Viļumainis esot „noskaņu gleznotājs", utt.[8] Tematiska uzdevuma ietvaros Viļumainis risinājis kustības problēmu, virzīšanos pretim skatītājiem. Par vienu no viņa t. s. tematiskajiem darbiem – *Bezdarbnieki* izsakās atzinīgi L. Svemps: „Plašā gleznojumā viņš [Viļumainis] rāda buržuāziskā laika bezdarbnieku grūto likteni. Gleznas drūmais kolorīts pastiprina risinātās



100. J. Viļumainis, *Zaļie āboli ar zaļo krūzi*

101. J. Viļumainis, *Tīklu lauks*

temas traģiskumu."[9] Tas domāts kā pretstats „laimīgajai padomju dzīvei". — Viļumainis tēlojis arī lauku dzīvi (*Dārzā, Pļāvēju brokastis*, 1965), mēģinājis raksturot sejas, cilvēkiem braucot rīta gājumā trolejbusā (*Diena sākas*).

Zaudējis agrāko gadu gleznieciskо uzdevumu pavedienu, Viļumainis ar iekoptās technikas izveicību gleznojis arī plenēriskas noskaņu ainavas, kā, piemēram, Siguldas ainavu ar kailiem kokiem agrā pavasarī. Taču tādās reālistiskās klusajās dabās kā *Zaļie āboli ar zaļo krūzi* (1970, att.) vai *Maize* (1968), kur vienkāršā tonālitātē un līdzīgā traktējumā parādās ar balto autu apklātais rudzu maizes klaips un māla krūze baļķu sienas fonā, vēstījot „lielu iekšēju nozīmīgumu, pat monumentālitāti", vai arī zeltaini brūnoti zaļā toņu saskaņā skatītajā tīklu laukā ar ēkām un blīvu mākoņu klātajām debesīm, vienkāršojot ir formu, ir kolorītu, — pati glezniecisкā kvalitāte pateic ko „personisku un būtisku".[10] Tādos veikumos vērojama mūsu gleznieciībā iekoptā tradicija.

Nikolajs Breikšs (1911—1972) nodibinājis „laba gleznotāja slavu" (L. Svemps) visnotaļ kā kluso dabu meistars. Arī viņš pievērsās tematiski saistītai figurālai gleznieciībai, visumā gūstot oficiālās kritikas atzinību.

Dzimis 1911. g. 16. janvārī Mogiļevā, Breikšs bērnību pavadījis Viļakas apkaimē. Viņš pieskaitāms Latgales māksliniekiem. Apmeklē Mākslas akadēmiju no 1931. līdz 1937. g., kad beidz Purvīša ainavu darbnīcu ar diplomdarbu *Ķeišu ciems*. No 1939—1942. g. darbojas Viļakā, pēc tam Rēzeknē par zīmēšanas skolotāju. Kopš 1945. g. asistents un vēlāk docents Valsts mākslas akadēmijā. Vēl kā students kopš 1935. g. piedalās Rēzeknes mākslinieku kopas, Kultūras fonda un dažās Latvijas mākslas izstādēs ārzemēs. Padomju laikā viņa darbi redzami daudzās Rīgā un Maskavā sarīkotās mākslas izstādēs. 1965. g. guvis LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titulu. Miris Rīgā 1972. g. 1. augustā.

Temperamentīgais kolorists Breikšs savas izkopsmes sākumā pieslie-

nas drāmatiski saviļņotai noskaņu ainavai, lietojot spēcīgus tonālus pretstatus un plašus, enerģiskus otas triepumus. Mīksto glezniecisko masu viļņojums izteica jauno mākslinieku nemieru, ja vien tas beļģu skolas un vecmeistaru ietekmē pie dažiem neizvērtās ārišķībā. Iekšējs saviļņojums jūtams panorāmiskā plašumā un augstos apvāršņos ar blīviem zemes, koku, ēku un mākoņu apveidiem trīsdesmito gadu otrajā pusē veiktajās Breikša ainavās. Šiem Latgales laukskatiem – Ķeišu ciemam, Viļakas ielām, Rēzeknes apkaimes ainām (att.), pļavām ar siena kaudzēm – ir matērijas dobjums un smagums. Līdztekus gleznotas arī klusās dabas ar puķēm, augļiem, māla krū-

102. N. Breikšs, *Ķeišu ciems*

103. N. Breikšs, *Rēzeknes apkaime*

zēm, šķīvjiem un dārzājiem (att.), uztverē tuvas mūksaliešiem, delikātas apdarē un kolorītā, dažviet sasaucoties ar Egles klusajām dabām.

Padomju varai sākoties, mākslinieks kopš četrdesmito gadu beigām darbā sašķeļas starp ideoloģiskām un propagandas vajadzībām darinātiem tematiskiem gleznojumiem un nesaistīto gleznieciību. Vēl 1945. g. veiktajā *Meža izcirtumā*, kas vēstī koku dzīves drāmu ar liellaukumaino, gaismēnas joslas sadalīto telpas uzbūvi, Breikšs parāda savas ainavista spējas jau vērojamā nosliecē uz plenērismu agrākās ekspresīvās gleznieciības vietā. Tālākos gados apstākļu varā mākslinieks pielāgojas t. s. „jaunām temām" un, runājot ar kādas padomju kritiķes vārdiem, notiekot „apzinīga iekļaušanās kopējā tautas cīņā par sociālisma celtniecību Latvijā".[11] Viņa jūsmo par Breikša darināto svētku noformējuma panno *Iļja Muromietis un Lāčplēsis* (1945): „Pirmo reizi latviešu padomju gleznieciībā guva latviešu un krievu tautu draudzības tema..."[12] Breikšs producē figurālās kompozicijas, tēlodams gan zemes iedalīšanu bezzemniekiem, gan – melodrāmatiskā aranžējumā – ievainoto frontes varoni, kam medicīnas māsa kaujas laukā apsien brūci (1947). Labākā daļa šai darbā ir šrapneļu izvagotā drūmā ziemas ainava. Pievērsies tradicionālam pagājušā gadsimta reālismam (kritika tolaik ieteica sekot peredvižņiku paraugiem)[13] un likdams lietā Purvīša skolā iegūto prasmi tēlot sniegu, Breikšs veicis tematisko žanru *Meža darbos* (att.). Kā varonis iecerēts jaunais mežstrādnieks, kas, priecīgi smaidot, ar kārti sviro baļķi grēdā. Bet patiesais kodols še ir zilgani violetie vēsie toņi pretstatā siltiem, sulīgiem toņiem baļķu galos un ziemas ainavas kopnoskaņojums.

Drīz vien kritiķiem nācās atzīt, ka „N. Breikša Frontes varonis un medmāsa, neraugoties uz savām mākslinieciskām vērtībām, salīdzinot ar jaunajiem darbiem, izlikās pasīks un ilustrātīvs."[14] Lai neiestigtu protokoliska un anekdotiska stāstījuma strupceļos, Breikšs glezno arī intimākas ainavas (piemēram, *Daugavas krasti pie Jaunjelgavas*, 1951), bet īpaši klusās

104. N. Breikšs, *Ainava ar siena kaudzēm*

105. N. Breikšs, *Bagāta raža*

106. N. Breikšs, *Maize*

dabas, kur var risināt mākslinieciskus uzdevumus. Tā viņš it kā atspirgst, gūst jaunu ierosmi tādiem sintetiskiem un nozīmīgiem darbiem kā *Bagātā raža* (1957, att.) un *Rāznas ezera loms* (1960). Sintetiskos tai ziņā, ka te meistariski apvienoti glezniecisklā saskaņā klusās dabas, cilvēku dzīves un ainavas sastāvi. Ābolu zelts, koku lapotnes un zāles zaļotais vēsums, telpā skaisti iekļautie sieviešu stāvi, tām dārzā novācot ražu, — viss veikts ar

savaldīgu tvaru, krāsu mirdzuma dzīvo elpojumu un kompozicijas izpratni. Viss iegrimis mierīgā un briedīgā rudens noskaņā, sasaucoties ar jaunākās paaudzes – V. Ozola gleznieciību. Glezniecisklā reālisma gaumē veidots arī *Rāznas ezera loms* (1960) figūru, klusās dabas un jūras ainavas sakausējumā atgādinot it kā Annus zvejnieku traktējuma veidu, visam zaudējot smagumu rīta gaismas maigumā, pustoņu un pāreju delikātumā. Atzīmēdams šo „rītausmas gaisa un gaismas pilno gleznu", L. Svemps pārmet, ka „pārliecīgi izsmalcināto nianšu meklēšana" neesot devusi iespēju „izteiksmīgāki parādīt attēloto cilvēku un priekšmetu plastisko veidojumu".[15] Daudz pozitīvāki šos mākslinieka centienus vairāk nekā gadu desmitu vēlāk novērtē P. Savickis: „Nikolaja Breikša darbs figūrālu kompoziciju apgūšanā ienesa mūsu pēckara gadu vēsturiskajā un sadzīves žanrā svaigu pieeju, kas atšķirās ar iejūtīgu glezniecisku risinājumu."[16]

Breikša klusās dabas, te gleznotas spēcīgākos krāsu pretstatos, te atkal pieklusinātā, liegā kolorītā, pelnī īpašu studiju. Ikdienas priekšmetus tās pārvērš īpatā glezniecisklās matērijas dzīvē, gaismēnas un zieda vērtībām izvēršoties apkārtējā telpiskajā vidē. Tieksmē pasvītrot dziļumu, kā arī meklējot vielisko dažādību apdarē, Breikšs savas klusās dabas dažkārt pārblīvē ar lietām. Taču tādos darbos kā *Klusā daba ar medus šūnām* (1964) viņš apliecina ievērojamu meistarību kompaktu veidu saliedējumā. Ar cēla reālisma māku un smalkjūtību viņš izvilina lietu klusās balsis – vienkārši un skaisti. „Gleznojis savu pasauli meistars it kā klusā novakares gaismā. Priekšmeti sakūst, ēnu apausti, nav drāmatisku konfliktu, viss virzīts uz saskaņu ... tā ir krēslas stundu noskaņa, kad raisās apcere. Ir arī darbi, kuŗos vairāk dzirkst prieks par dzīves skaistumu un bagātību, kas tuvojas tīri flāmiskai raženuma izpratnei."[17]

Starp Purvīša audzēkņiem, kas ietilpa Rēzeknes grupā, jāpiemin VITĀLIJS KALVĀNS (1909–1965), šīs kopas dibināšanas iniciātors un rosīgs izstāžu rīkotājs. Savas darbības sākumā A. Egles ietekmēts, viņš tikai piecdesmita-

107. V. Kalvāns, *Pie dzirnavām*

108. V. Kalvāns, *Rēzekne*

109. V. Kalvāns, *Tirgus Ludzā*

jos gados īsti izkopj savu reālistisko glezniecību tradicionālisma gaumē. Kalvāns dzimis 1909. g. 19. septembrī Andrupenes pagastā, kur viņa tēvs Klementijs strādāja par dzirnavu remontmeistaru. Vitālija agrā bērnībā vecāki pārceļas uz Ciblu un nodarbojas ar zemkopību. Skolas gaitās zēnā modusies interese par zīmēšanu. Apmeklējot Ludzas ģimnaziju, pirmās iemaņas zīmēšanā gūst pie A. Gudeļa. 1928. g. Kalvāns iestājas akadēmijā un 1936. g. beidz V. Purvīša ainavu gleznieciības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Pie dzirnavām* (att.). Kopš 1931. g. rīko kopā ar L. Tomašicku izstādes Rēzeknē un Ludzā. Tais pašās vietās un Jaunlatgalē rīko mākslas izstādes kopā ar A. Egli, Fr. Varslavānu, A. Zirni. Nodibinoties Rēzeknes

110. V. Kalvāns, *Ziedošā Latgale*

Mākslinieku kopai, gadskārtēju izstāžu rīkošana kļūst par tradiciju. Strādā par zīmēšanas skolotāju līdz 1949. g., tad pārnāk uz Rīgu, kur, dzīvodams agrākajā L. Liberta mītnē, darbojas līdz savai nāvei, 1965. g. 30. aprīlim. 1948. g. sarīko patstāvīgu izstādi Ludzā, tad Rēzeknē un 1959. g. Rīgā. Piedalījies visās Kultūras fonda rīkotajās mākslas izstādēs.

Latgales daba, dzīves ainas un pilsētu skati ir Kalvāna tēlojumu priekšmeti. Egles ietekmē savās Rēzeknes un Ludzas ainavās viņš ataino lāsmainā gaismas vedumā ēkas un ielas, ratus, zirgus un ļaudis. Kalvāna sīkais, it kā drupinātais triepums un vispārējā sīkdaļu uztvere atgādina ko no 17. gs. holandiešu un flāmu mazmeistariem. Zīmējumā un apdarē vēl neveiklības un triepumā kāds kraupjainums. Tomēr tādos darbos kā, piemēram, *Tirgus Ludzā* (1937, att.) saules apgaismotajā ainavā un tirdzinieku tipos vērojama ainojuma vienkāršība un sirsnība. Kvalitātē šie darbi nav gan neko pārāki par E. Baltmanes veikumiem. Šur un tur Kalvāna ainavās iezogas salkanība.

Piecdesmito gadu darbos — pavasarī Latgalē ar ziedošām ābelēm (att.), ainās bišu dravā, siena novākšanā, Latgales lauku tēlojumos pelēki zaļganīgā gammā ar gaviļaināko toņu uzsvariem — vērojama dabas iejūta. Gleznojums kļuvis plašāks un brīvāks, tradicionālajos paņēmienos Kalvāns izkopis savu plenēra reālisma veidu. Sadzīves ainās (*Kulšana kolhozā, Pie dzirnavām*) un laukskatos izmanāms vēstījuma savdabīgums. Jāpiemin arī šī posma puķu gleznojumi.

---

[1] *LME* III, 634. lpp.

[2] „Tad pēkšņi ap 1931. gadu uzplūda melno krāsu vilnis, kas aizrāva līdz visjaunāko gleznotāju paaudzi... Mūsu modernais, nervozais, mechaniskais laikmets prasa ātri jo

ātri kļūt par mākslinieku, un tāpēc darbnīcās tiek gleznots no galvas vai pēc fotografijām, bez dabas studijām, tumšās, brūnās, dzeltenās vai netīro krāsu gammās. Un nav iespējams noteikt, vai gleznots rīts vai vakars, diena vai nakts, saulaina, apmākusies, lietaina vai miglaina diena." F. Vīksne, „Vairāk gaismas glezniecībā", *Sējējs*, 1937/10.

[3] *Latviešu tēlotāja māksla* IV, 33. lpp.

[4] F. Vīksne, „Vairāk gaismas glezniecībā", *Sējējs*, 1937/10.

[5] O. Saldavs, „Gleznotājs Jūlijs Viļumainis", *Māksla*, 1959/2.

[6] O. Saldavs turpat.

[7] *Latviešu padomju glezniecība*, Rīgā 1961.

[8] Turpat, XXVI lpp.

[9] *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1962, 12. lpp.

[10] R. Lāce, „Jaunu ekspresiju meklējot", *Māksla*, 1968/4.

[11] Ilga Kreituse, „Dzīves skaistuma tema", *Māksla*, 1961/1.

[12] Ilga Kreituse, „Ar jauno buru tālā ceļā", *Māksla*, 1960/2.

[13] *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1962, 48. lpp.

[14] R. Bēms, *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1960, 48. lpp.

[15] „Latviešu padomju tēlotājas mākslas attīstība, 1958–1960", *Latviešu tēlotāja māksla* IV, 13. lpp.

[16] P. Savickis, „Dienišķā skaistuma slavinātājs", *Māksla*, 1973/3, 5. lpp.

[17] Turpat.

Literātūra un avoti

Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, Rīgā 1939. – Latgales mākslas izstāžu katalogi, 1958, 1959, 1961. – Vitālija Kalvāna izstādes katalogs, Daugavpils novadpētniecibas mūzejs, 1959. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1960, 1962. – *Latviešu padomju glezniecība*, Rīgā 1961. – *Latgales mākslas izstāžu 50 gadi*, katalogs, 1961. – N. Breikša nekrologi: *Māksla*, 1972/4 (T. Haļāpina), *Literatūra un Māksla*, 1972. g. 3. augustā.

Akadēmisko reālistu puduris

Pievēršoties gan klusām, gan skarbākām dzīves noskaņām reālistiskā uztverē, Purvīša darbnīcā veidojušies gleznotāji O. Saldavs, J. Jablovskis, P. Puzinas, O. Kalējs, V. Valdmanis, V. Linga u. c.

Oļģerts Saldavs dzimis 1907. g. 29. jūlijā Smoļenskā, kur viņa tēvs bijis administrātīvi izsūtīts uz trim gadiem par piedalīšanos 1905. g. revolūcijā.[1] Atgriezies no trimdas dzimtenē, mākslinieka tēvs pievērsās lauksaimniecībai dzimtajās mājās Kokneses pagastā, cenšoties tās izkopt par priekšzīmīgu lauksaimniecību. Pats būdams labs zīmētājs, mudinājis arī dēlu zīmēt. Pēc Pirmā pasaules kara postījumiem Oļģerts palīdz vecākiem

111. O. Saldavs, *Kulšana*

112. O. Saldavs, *Lauku žanrs*

113. O. Saldavs, *Ziema*

lauku darbos un tā saskaņas ar zemi un zemes kopšanu. Apmeklēdams vidusskolu Rīgā, jaunietis sāk interesēties par mākslu, mācās U. Skulmes, pēc tam Liberta un Miesnieka mākslas studijā. 1927. g. iestājas Mākslas akadēmijā un beidz V. Purvīša ainavu gleznīecības meistardarbnīcu 1935. g. ar diplomdarbu *Kulšana* (att.). Vasaras pavadot Koknesē, iet kopā ar Ubānu gleznot ainavu studijas. No Ubāna ietekmes viņš vēlāk cenšas atraisīties.

114. O. Saldavs, *Pļaujas laikā*

Piedalās Latvijas Kultūras fonda izstādēs. Otrā pasaules kara notikumos Saldavs atstāj dzimteni, bet vēlāk atgriežas. Darbodamies Rīgā, glezno, turpina rakstīt kritikas un apcerējumus par mākslu, saraksta monografiju par V. Purvīti (Rīgā 1958), strādā par paidagogu J. Rozentāla Mākslas vidusskolā un vēlāk Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā.[2] Mirst Rīgā 1960. g. 1. aprīlī.[3]

Zaļoti pelēcīgā vai silti brūnoti zeltainā toņkārtā gleznodams Kokneses vai Vidzemes vidienes ainavas viņam īpatā rāmā noskaņā dažādos gada laikos, Saldavs tās bieži vien atdzīvina ar cilvēku stāviem. Tēlodams lauku darbus vai ziemu slidotājus uz dīķa, viņš pasvītro žanra komponenti, atgādinādams tos Holandes mazmeistarus, kas dabu rāda panorāmiskā plašumā, tai pašā laikā pievēršoties sīkdaļu izstrādājumam (piemēram, *Labības vedējos*, 1939; *Pļaujas laikā*, 1939, att.). Četrdesmito gadu beigās Saldavs tēlojis darba dzīves temas kā, piemēram, tolaik populāro kokmateriālu sagatavošanu. Savas dzīves pēdējos gados veicis Kokneses un Vidzemes laukskatus sīkā triepumā, pasvītrojot dekorātīvus efektus, iejūtīgi veidodams tāles un gaismas izausto debesu joslu ar viegliem mākoņiem. Šie darbi parādījās 1957. g. latviešu tēlotājas mākslas izstādē Rīgā.

Intimi klusas noskaņas minorā, pelēcīgā kolorītā raksturīgas JĀŅA JABLOVSKA (1901—1965) gleznieciībai. Jānis Pēteris Jablovskis dzimis 1901. g. 28. oktobrī Rīgā. Bērnību un pirmos skolas gadus puisēns pavada Zemgales laukos, netālu no Jelgavas. Kara un bēgļu vilnis Jablovsku ģimeni aizskalo uz Ņižņij-Novgorodu, kur, jaunietim apmeklējot ģimnaziju, tēvs mirst. Šai laikā modusies vēlēšanās kļūt par gleznotāju. Cīnoties ar trūcīgumu, izdodas apmeklēt Liberta un Miesnieka mākslas studiju un 1929. g. iekļūt akadēmijā. Pelnīdamies strādā par dekorāciju apgleznotāju Nacionālajā operā, pa

vasaru strādādams laukos. 1937. g. Jablovskis beidz Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Vestienas ainava* (att.). Kopš 1935. g. sāk piedalīties Kultūras fonda izstādēs, darbojas par paidagogu. 1942. g., jau okupācijas laikā, sarīko savu personālo izstādi Mākslas kooperātīva salonā. Katalogā uzrādītas daudzas miniatūras (nr. 19—57). Patstāvīgu izstādi sarīko arī Jelgavā

115. J. Jablovskis, *Vestienas ainava*

116. J. Jablovskis, *Zemgale ziemā*

1943. g. Pēc Vācijā pavadītiem bēgļa gadiem izceļo 1949. g. uz Savienotajām Valstīm. Apmeties Luisvillē, Kentaki, darbojas par technisko zīmētāju un kādu laiku māca gleznot turienes mākslas centra skolā, kā arī Luisvilles universitātē. Piedalās amerikāņu mākslas izstādēs, Filadelfijas mākslinieku grupas, kā arī trimdas Kultūras fonda un dziesmu svētku mākslas skatēs. 1959. g. sarīko patstāvīgu izstādi Bellarmina koledžā Luisvillē. Miris šai pilsētā 1965. g. 28. jūnijā.

Jablovska nepretenciozā māksla pie mums it kā aizslīdējusi maz ievērota. Viņa māksliniecīskajā mantojumā ir ainavas, ainavu studijas un kādas klusās dabas. Pati uztvere ir reāliska, visbiežāk kavējoties pie vienkāršiem motīviem – klaja lauka vasarā, rudenī, sniegā ar kādu koku vai krūmiem un kādām ēnām vidusjoslā. Pelēcīgo toņu noskaņojumā ir saguris un kluss zemes skumīgums (*Zemgale ziemā*, att., *Rudens, Pelēkā diena*). Visu apvij kāds lirisms dabas izjūtā. Mākslas vēsturnieks prof. J. Bīrs (Justus Bier) atzīmē Jablovska reālismu un delikāto krāsu izjūtu. Latviešu gleznotājs, pēc viņa domām, lielā vienkāršībā tēlodams plašas debesis un laukus, kas aizstiepjas apvāršņa bezgalībā, turpinot lielo romantiskās gleznīecības tradiciju, ko nodibinājusi franču barbizoniešu skola.[4] Viņa glezna *Debesis skaidrojas* guvusi pirmo godalgu ainavu nozarē Sieviešu kluba mākslas izstādē 1949. g. Kāds cits kritiķis atrod viņā ko radniecīgu pagājušā gadsimta Hadsona upes skolai (Hudson River School).

Smalkjūtīgā krāsu saskaņojumā veiktas Jablovska klusās dabas ar āboliem vai puķēm, kur dažreiz zilā fona ietvarā iegailējas mirdzoši dzelteni akordi atšķirībā no ainavu klusā skumīguma.

1902. g. 24. aprīlī Rēzeknes apriņķa Bērzgales pagastā dzimis OSKARS KALĒJS, ierēdņa dēls. Gleznojis savas Latgales ainavas liriski klusinātos, pelēki zaļos un brūnoti zaļos toņos, sākumā jūtamā K. Ubāna ietekmē, vēlākos gados pārejot uz spēcīgākās, šķautnotās masās tvertu ainavu. Gleznojis arī klusās dabas. Nav paguvis pilnīgi izveidoties. No 1920–1921. g. mācījies

117. J. Jablovskis, *Zaļie āboli*

118. O. Kalējs, *Vītoli*

119. O. Kalējs, *Krāslavas ainava*

Maskavā Augstākajās mākslas un technikas darbnīcās (Vhutema), agrākajā Gleznieciības, tēlniecības un celtniecības skolā.[5] Kopš 1922. g. mācījies Latvijas Mākslas akadēmijā, beigdams V. Purvīša vadīto ainavu gleznieciības darbnīcu 1930. g.[6] ar diplomdarbu *Latgales ainava*. No 1931–1944. g. darbojies Daugavpilī par zīmēšanas skolotāju vidusskolās un Skolotāju insti-

tūtā.Vada Daugavpils Vēsturisko mūzeju, piedalīdamies tā organizēšanā. Savācis visplašāko Latgales keramikas kollekciju, ap 2300 priekšmetu. „Kalēja interese par etnografisko un archaioloģisko laikmetu mākslu izaugusi, strādājot par komponista E. Melngaiļa sekretāru viņa Latgales folkloras vākšanas laikā, kā arī piedaloties archaioloģiskos Jersikas pilskalna, Višķu un Aizkalnes kapulauka izrakumos."[7]

1927. g. Izglītības ministrijas sarīkotajā kopējā latvju mākslinieku izstādē parādās arī O. Kalēja darbi. Kopš šī laika piedalās vairākās Kultūras

120. Vilis Valdmanis, *Lauku ainava*

121. Vilis Valdmanis, *Atkusnī*

122. Vilis Valdmanis, *Vermlandes ainava*

fonda izstādēs un Daugavpils latviešu mākslinieku kopas rīkotajās skatēs. Sarīkojis kopā ar Jūliju Jēgeru un Jāni Zvirbuli Rīgā 1934. g. gleznu izstādi. Pazudis Latgalē bez vēsts 1944. g.

PAULS PUZINAS (1907–1967) dzimis Rīgā, 1932. g. beidzis V. Purvīša darbnīcu, pēc tam ilgus gadus darbojies Lietuvā, kopš vācu okupācijas laika atkal Latvijā. Viņa darbība apskatāma trimdas laika posmā.

Mierīgās akadēmiska reālisma takās iet VILIS VALDMANIS, Voldemāra Valdmaņa brālis. Viņš dzimis 1906. g. 28. decembrī Kosas pagastā, Cēsu apriņķī, lauksaimnieka ģimenē. Pirmās iemaņas mākslā guvis Rīgas Tautas augstskolas studijā pie L. Liberta un K. Ubāna. Tālākais ceļš ved uz Mākslas akadēmiju, kur mācās V. Purvīša ainavu darbnīcā, to beigdams 1938. g. ar diplomdarbu *Lauku ainava* (att.). Ap šo pašu laiku Viļa Valdmaņa ainavas un klusās dabas parādās Kultūras fonda un mūksaliešu mākslas izstādēs. Trimdas gadu sākumā piedalījies dažās poļu mākslinieku izstādēs Gdiņā. 1946. gadā Valdmanis jau ir Zviedrijā, līdz pat 1964. g. dzīvo Vermlandē, kuŗas daba viņa ainojumā ir radniecīga dzimtenes ārēm. Arī vēlāk, pārcēlies uz dzīvi Jakobsbergā pie Stokholmas, mākslinieks vasaras pavada sev tuvajā Zviedrijas provincē. Maizes darbu līdz pensijai viņš strādā pastā. Miris Stokholmā 1980. g. 20. oktobrī. 1951. g. kopā ar R. Kronbergu sarīko izstādi Karlskūgā un Lindesbergā, pēc tam citās provinces pilsētās. Kopā ar J. Indusu sarīko izstādi 1952. g. Vermlandes Mūzejā Karlstadē un 1962. g. Filipstadē. Valdmanis sarīkojis arī vairākas patstāvīgas skates 1952., 1955., 1959. un turpmākos gados.[8] Piedalījies kollektīvās latviešu un zviedru mākslinieku izstādēs, latviešu izstādēs Vācijā un Amerikā.

1971. g. Valdmanim izdodas nodibināt saskari ar Fr. de Volombrēzi (François de Vollombreuse), kam pieder galerija Biaricā un otra, *Moufée*, Parīzē. Tajās viņš piedalījies kādās internacionālās izstādēs, gūdams

labvēlīgas kritikas atsauksmes. Biaricas laikrakstā viņš minēts kā zviedru mākslinieks, jo, kā paskaidro mākslinieks kādā vēstulē, „kad mums vairs nav savas valsts aiz muguras – uzstāties starptautiskā arēnā kā latvietim pagrūti".[9] Vismaz tā liekoties esam Eiropā, kaut gan galeriju iespiestā informācijas lapā viņa latviskā cilme viscaur pieminēta.

Akadēmiski reālās ainavas vēstī gleznotāja izjūtas. Sadalot kompoziciju smagās, tumšās zemes un gaišo debesu pretstatainās joslās, Valdmanis panāk ir telpisku plašumu, ir vientulības smeldzi (piemēram, diplomdarbā *Lauku ainava*). Pastozos triepumos artikulējot ūdeņu un sniegotās krastmales masas, vienkārši un skaidri izvilināta ainavas melodija (*Atkusnis*, 1939, att.). Pelēcīgos toņos tvertas Vermlandes ainavas – ūdeņi, zeme, kailie koki, starp kuriem parādās lauku tipiski sarkanās ēkas daždažādās variācijās, tāpat arī vasaras zaļuma skati, visur ievērojot sīkdaļas un toņu maigumu. Šo kolorīta pelēcīgo maigumu un delikātumu arī atzīmē kritika. Tā franču mākslas kritiķis Roberts Vrinā (Robert Vrinat) min, ka Valdmaņa vienkāršā, atturīgā palete esot labi harmonizēta. Sniedzoties pāri motīva ieganstiem, mākslinieks mīlot glezniecību viņas pašas labad.[10] Krāsainākā, pretēji Vermlandes ainavu pieklusinājumam, gleznotājs ir Spānijas motīvos (piemēram, *Terreno*, *Mallorca*), dažreiz arī klusajās dabās, kā arī dažos portretos ar dekorātīvāku raksturu.

Idillisks klusums un gurdenums apvij V. Lingas gleznotos Zemgales laukus un ainas ar govīm. Pelēcīgā gammā veiktos laukskatos šur tur pavīd sīkas, bet trāpīgi telpā iekļautas cilvēku figūras. VILIS LINGA dzimis 1899. g. 23. novembrī Īslīces pagastā. Beidzis V. Purvīša ainavu darbnīcu ar diplomdarbu *Ainava* 1931. g. Darbojies par zīmēšanas skolotāju Dobelē. Kopā ar Arnoldu Nulīti un grafiķi Pēteri Zuti, beigušu R. Zarriņa vadīto grafisko mākslu meistardarbnīcu Latvijas Mākslas akadēmijā, sarīko izstādi 1928. g. Bauskā. Piedalījies dažās Kultūras fonda un mūksaliešu izstādēs. Kopš

123. Z. B. Sosijevs, *Tuvojas lietus*

124. Z. B. Sosijevs, *Siena vedēji*

okupācijas gadiem viņa vārdu nesastopam izstāžu katalogos. 1944. g. palicis Latvijā,[11] padomju mākslinieku reģistros Lingas vārds vienīgi minēts *Latvijas tēlotājā mākslā 1860–1940* (1986). Miris 1962. g.

*

Ir vesela rinda Purvīša audzēkņu, kuru mākslinieciskie veikumi nepārsniedz ierastā tradicionālisma robežas. To starpā varētu minēt O. Jaunarāju, A. Sosijevu, A. Šulcu, E. Jurķeli, A. Griķi.

Oļģerts Jaunarājs dzimis 1907. g. 24. oktobrī Liepājā. Beidzis Purvīša darbnīcu 1936. g. ar diplomdarbu *Lazdu kalna ainava*. Tieksme uz gleznojuma vienkāršojumu vērojama Jaunarāja Rīgas apkārtnes un mazpilsētu skatos. Piedalījies Kultūras fonda un pēc kara Padomju Latvijas izstādēs. Valsts mākslas akadēmijas asistents 1944–1950. g.

Zaur-Beks (Aleksandrs) Sosijevs dzimis 1901. g. Kaukazā. Beidzis Purvīša darbnīcu 1931. g. ar diplomdarbu *Čigānu nometne*. Kā Latvju mākslinieku biedrības dalībnieks piedalījies šīs kopas gadskārtējās izstādēs un arī Kultūras fonda izstādēs. Ar 1928. g. viņa reālistiskie darbi, kas tēlo Daugavu, lauku darbus un ainavas, parādījušies mākslas skatēs. Kopš padomju 1940. g. okupācijas ziņu par viņu trūkst.[11]

Andrejs Šulcs beidza V. Purvīša ainavu darbnīcu 1938. g. ar diplomdarbu *Rīga*. Viņa darbi, raksturīgi ar savu ņirbīgo apdari, trīsdesmito gadu beigās parādījās Kultūras fonda izstādēs. Šulcs darbojās Reņģē par skolotāju un vēl 1944. g. martā Rīgā sarīkoja savu gleznu izstādi. Pēc tam par viņu ziņu nav.

Kalnrozes ietekmē veidojies Eduards Jurķelis, dzimis 1910. g. 22. jūlijā Platonē kā dzelzceļnieka dēls. Beidzis Purvīša vadīto darbnīcu 1938. g. ar diplomdarbu *Jelgava*. Kopš 1933. g. piedalās izstādēs. Darbojās Latvijā par skolotāju Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā, pievērsies akvareļu glezniecībai.[13] Miris 1978. g. 6. martā Rīgā.

125. Z. B. Sosijevs, *Arājs*

ARNOLDS GRIĶIS, dzimis 1908. g. 19. novembrī Rīgā, strādnieka ģimenē. 1936. g. beidzis Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Bieriņi*. Viņa aizdūmotās reālistiskās ainavas un žanra skati (*Pēc talkas* u. c.) parādījās Kultūras fonda un citās izstādēs. Patstāvības laikā darbojās par skolotāju Kandavas arodskolā; pēc kara – skolotājs J. Rozentāla Mākslas vidusskolā Rīgā. Piedalījies izstādēs.[14] Miris 1980. g.

---

[1] Dzimšanas vieta ņemta no O. Saldava rakstītās autobiografijas. Padomju (*LME*) un trimdas latviešu enciklopēdijās par dzimšanas vietu minēts Kokneses pagasts.
[2] A. Salenieks, „Oļģerts Saldavs – jubilārs", *Literatūra un Māksla*, 1957. g. 27. jūlijā.
[3] *LME* III, 279.
[4] J. Bier, *The Courier Journal*, Luisville, KY, 1950. g. 12. februārī, 17. maijā.
[5] Latgales mākslas izstādes katalogs, 1958, 24. lpp.
[6] 1931. g.? Sk. *LE*, 930. lpp.
[7] Latgales mākslas izstādes katalogs, 1958.
[8] Latviešu mākslas veicinātāju darbības pārskats, A. Kurša sakopojums, Upsalā 1971.
[9] V. Valdmaņa vēstule 1971. g. rudenī.
[10] *Nouveaux Jours de Paris*, 1971. g. 25. septembrī; *Biarritz-Soir*, 1971. g. 7. martā; *Laiks*, 1971. g. 10. novembrī; galeriju prospekts *Vilhelms Valdmanis*, bez datuma.
[11] *LE*, 1521. lpp.
[12] *Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts*, Rīgā 1936, 79. lpp.
[13] Padomju Latvijas 25. gadadienai veltītās republikāniskās tēlotājas mākslas izstādes katalogs, Rīgā 1965.
[14] Turpat.

Literātūra un avoti

J. JABLOVSKIS: *J. Jablovskis*, gleznu attēli, J. Poruka ievads, Nirnbergā 1947.

P. PUZINAS: *P. Puzinas* by Fr. Whitaker, Introduction by A. Puzinas, New York 1975.

V. LINGA: V. Lingas gleznu izstādes katalogs, ar 3 reprodukcijām, Bauskā 1928. – J. Siliņš, *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942, 85. lpp.

Impresionistiskais reālisms un dekorātīvais impresionisms

Vesela rinda Purvīša audzēkņu turpinājuši meistara mākslas tradicijas. Taču no Purvīša daudzveidīgās mākslas viņi izvēlējušies kādu vienu – impresionistiskā reālisma vai dekorātīvā impresionisma stigu, mācīdamies no meistara gleznas kompozicionālo uzbūvi. Minēsim J. Pūpolu, K. Melbārzdi, J. Apini, M. Celmiņu daudzu citu starpā.

JĀNIS PŪPOLS (1886–1956) pēc sava vecuma ir vēlu pievērsies glezniecībai, ar savām spējām modināja cerības, kas pilnā mērā neīstenojās. Par spīti dzīves grūtībām, viņš savos raženajos gados (1925–1935) veicis ainavas, kas ar kolorītu un dabas izjūtu ļauj viņu iekļaut Purvīša labāko mācekļu starpā. Dzimis Jānis (Žanis) Pūpols 1886. g. 2. janvārī Talsu apkaimē – Virbu pagasta Peiduļos, ko viņa vecāki rentējuši.[1] Vēlāk nonākot trūkumā, Pūpoli pāriet uz Sēmes muižu par kalpiem. Te mazais Žanis apmeklē Sēmes pagastskolu. Jau no bērnības viņu piemeklējusi grūtsirdība un tieksme uz vientulību. Iejaukts 1905. g. notikumos, jaunietis spiests atstāt dzimto pusi un dodas uz Liepāju. Cer emigrēt uz Ameriku, bet tas neizdodas. Pēc viņa paša vēstījuma, Liepājā sāk mācīties pie fotografa, nodomājis vēlāk ierīkot

126. J. Pūpols, *Atkusnis*

127. J. Pūpols, *Pagalms ar izžauto veļu*

128. J. Pūpols, *Atkusnis pilsētā*

paša darbnīcu Tukumā. Uznākušais karš šo nodomu izjauc. Kara un revolūcijas gadus Pūpols kā bēglis pavada Charkovā. Še apmeklē mākslas galeriju, jūsmo par Levitanu.

1919. g. Pūpols atgriežas Latvijā un sāk strādāt kādā no Rīgas litografijas darbnīcām. Šai laikā viņā nostiprinās nodoms pievērsties mākslai. 1921. g. iestājies akadēmijā, ir viens no pirmajiem audzēkņiem. Pūpolam izdodas iekļūt Purvīša darbnīcā pirms sagatavošanas kursu beigšanas. Purvītis Pūpolu atbalsta, sekmē viņa izveidošanos. Studiju gados mākslas akadēmija no apdāvinātā audzēkņa iegādājas 11 darbu, kas domāti vēlāk nodibināmam mūzejam. Ar citiem, gados stipri jaunākiem, audzēkņiem Pūpols neko neiedraudzējas. Vienīgi ar Pladeru iet kopā gleznot Rīgas

129. J. Pūpols, *Apsnigušie jumti*

apkaimes un Daugavmalas tirgus studijas. Purvīša vadīto ainavu meistardarbnīcu Pūpols beidz 1927. g. ar diplomdarbu *Atkusnis* (att.). No 1925–1927. g. izstāda darbus Neatkarīgo mākslinieku vienībā. Ar diezgan plašu darbu klāstu piedalās 1929. un 1931. g. Latvju mākslinieku biedrības izstādēs. Viņa *Ziema* redzama valsts sarīkotajā izstādē Stokholmā 1927. g. 1933. g. Pūpols sarīko patstāvīgu izstādi. Piedalās citās rīkotajās mākslas izstādēs. Uznāk kara un okupāciju gadi. Iekšēji sarūgtinātais mākslinieks kļūst vēl vientuļāks, atrāvies no citiem. Tādu viņu atceras gleznotājs M. Krūmiņš. Vācu okupācijas laikā sarīkotajās vispārējās mākslas izstādēs 1942. un 1943. g. Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā sastopami arī Pūpola darbi. Viņa darbi ir arī Rīgas mākslas mūzejos un Tukuma mūzejā.

Kādu laiku nodzīvojis laukos, 1945. g. Pūpols atgriežas Rīgā. Te viņu sagaida jauni sarūgtinājumi, jo viņa mākslu neatzīst par piemērotu staļiniskā reālisma prasībām. Līdz pat mākslinieka nāvei nevienu viņa darbu neredz Padomju Latvijas izstādēs, kā to liecina izstāžu un to dalībnieku

saraksts.[2] Pūpola veselība pasliktinās, un 1956. g. 24. decembrī viņš mirst. Viņa nāves ziņā gan minēts: „Ar savām gleznām piedalījies daudzās republikas un starptautiskās izstādēs."[3] Bet vai tā bija?

Kopš divdesmito gadu vidus Pūpols izvirzījās kā Purvīša sekotājs, it īpaši ainavās ar sniegiem, atkušņiem, apsnigušu jumtu, malkas grēdu un koku plašiem siluetiem. Visai tuvs savam skolotājam māceklis ir tādos darbos kā, piemēram, studijā ar izžauto veļu un tumšoto koka ēku gleznas labajā pusē. Valdzina ir gleznojuma vieglums, ir gaisotnes un gaismas dzidrums (att., RPMM kollekcijā). Plašajam studiju un kompoziciju klāstam ar bagātu tematikas repertuāru – pilsēta un lauki gadalaiku maiņās, jūra un upes, piestātnes, vilcieni, sadzīves ainas – parasti piemīt uztveres svaigums, drošs krāsu triepums lielos laukumos. Visur še galvenais ir toņu attiecību smalkums gan pelēcīgā (visbiežāk sastopamajā) noskaņojumā ar sidrabaini baltiem un melnā iesitieniem, gan skanīgākā mažorā. Kā impresionistam Pūpolam rūp gaisotnes un gaismas mainīgie iespaidi dabā. Apdares un otas raksta dažādībā Pūpola gleznieciba tiecas uz izteiksmes lirismu. Straujais, nemierīgais otas raksts var kalpot arī vientulīga klusuma un eleģiskuma noskaņai, sastopamai ne vienā vien Pūpola darbā. (*Atkusnis, Apsnigušie jumti*, att., *Pagalms ziemā* u. c.) Jau ap divdesmito gadu vidu Pūpola ainavas akadēmijas audzēkņu un Neatkarīgo vienības izstādēs iegūst publikas atsaucību. Arī mākslas kritiķi atzīst gleznotāja spējas, gan ne gluži bez iebildumiem. J. Madernieks raksta, ka Pūpols ainavu meistardarbnīcā ieņemot redzamu vietu,[4] tomēr pārmet, ka māceklis „vienmēr vēl negrib atzīt zīmējumu, formu veidojuma organisko uzbūvi, bez kā pat skaistākie krāsu sakopojumi izgaist chaosā".[5] G. Šķilters līdzīgus pārmetumus, kas stipri pārspīlēti, izsaka par Pūpola impresionistisko techniku: „Pūpols mīl raibus, krāsainus tirgus skatus un ļaužu burzmu. To visu viņš glezno jo platiem otas

130. J. Pūpols, *Tirgus studija*

131. J. Pūpols, *Saulaina diena*

132. J. Pūpols, *Lielupes ainava*

vilcieniem, sīkāk neizstrādājot. Bieži caur to glezna izskatās kā raiba lupatu sega."[6]

Visiejūtīgāki savās ainavās Pūpols tveŗ dažādās variācijās sniegu pelēkās un arī saulainās dienās. Saulainā sniega un zilo ēnu pretstatu „profesionālo noslēpumu" zināja ne jau viņš vien; Purvītis to bija pastāstījis un demonstrējis arī citiem audzēkņiem. Šo motīvu virknē jāmin pilsētas pagalms – ar namiem, sētām, piebūvēm un šķūnīšiem, kokiem – vibrējošas impresijas. Šķautnētie, pastozie otas vēzieni jumtos un namos pavedina dažreiz atcerēties V. Zeltiņu. Pelēkās nomākušās dienās top laukskati ar drūmu noskaņu. Vārnu bari lidinās gaisos, nometas vientulīgi klajā laukā ar

zemei pieplakušu būdu (att.). Rudeņos gleznotājs dodas uz Siguldu, uz jūrmalu. Vasaras zaļuma motīvos starp citu jāmin Spilves pļavas ar Rātsupīti, Lielupes līči ar joslaino telpas uzbūvi. Krāsains raibums, tomēr savaldīgs, līdzsvarots tirgus skatos ar ļaudīm, zirgiem, ratiem. Pūpols nebaidās no tāda sarežģīta uzdevuma kā puķainās, ziedošās pļavas saulē. Sava vieta ierādīta jūras ainojumiem ar un bez zvejnieku laivām. *Daugava pie Lielvārdes, Daugavas krasts pie Ķengaraga, Gaujas ieleja, Lielupes ainava* (att.) ietveļas ūdeņu tēlojumos.

1930-os gados Pūpola palete kļuva skanīgāka, kontrastaināka (piemēram, *Saules riets pavasarī* ar pilsētas nomales ēkām). Tomēr ieviešas arī saguruma pazīmes, un bija kāda klizma ar acīm. Par padomju laika neveiksmi

133. J. Pūpols, *Jūrmala pie Dubultiem*

jau bija runa. Apsološā mākslinieka attīstībā kaut kas bija samežģījies, neizraisījās. Kāds kritiķis, runādams par ārējiem Purvīša iespaidiem, kas jūtami J. Pūpola gleznās, spriež: „Šis mākslinieks patiesībā piesavinājies vienīgi sava skolotāja manieri, kādēļ par kādu patstāvību viņa gleznās vēl nevar runāt."[7] Pretējas domas izsaka jaunās paaudzes mākslas pētniece I. Blahina: „... jau aptuveni iepazīstoties ar mums pagaidām pieejamiem materiāliem, varam secināt, ka Pūpols bijis ne tikai viens no Purvīša spējīgākiem audzēkņiem un sekotājiem, bet arī apdāvināts kolorists, gleznotājs ar lielu iejūtas spēju, savdabīgu pieeju dabai, lielu gleznošanas paņēmienu dažādību."[8] Izklausās triviāli, tomēr jāsaka, ka patiesība ir kaut kur pa vidu. Purvītis jutās savā spējīgajā audzēknī vīlies. Jau okupācijas gados kādā sarunā (ar gleznotāju M. Krūmiņu) meistars par bijušo audzēkni izteicies, ka kādreiz šis solījies kļūt par varenu vīru. Ievērosim arī to, ka Purvīša

134. J. Pūpols, *Ainava ar vārnām*

vērtējumā Pūpols nebija to audzēkņu rangā, ko viņš aicināja piedalīties ārzemju izstādēs. Taču Purvīša sekotāju lokā J. Pūpola nozīme ir neapstrīdama.

Purvīša epigoniem pieskaitāms arī KĀRLIS MELBĀRZDIS (1902–1970). Viņš svārstījies starp sekošanu tradicijā nodibinātiem paraugiem un brīvāku gleznotāja valodu impresionistiskā reālisma ietvaros. Svārstījušies arī kollēgu starpā un kritikā viņa daudzo veikumu novērtējumi. Atskatīdamies uz sešdesmit dzīves un 30 mākslinieciskās darbības gadiem, K. Melbārzdis jau bija veicis pāri par 2500 darbiem,[9] to starpā lielformāta panorāmiskās Gaujas leju, ziemas skatu kompozicijas. Te vairāk amatniecisks ar pasausu

135. K. Melbārzdis, *Gaujas leja*

136. K. Melbārzdis, *Pagalms*
137. K. Melbārzdis, *Pirmais sniegs* (*Ziemas ainava*)

138. K. Melbārzdis, *Pelēka diena*

lineāru uzbūvi un sīkdaļu izstrādājumu, te atkal vairāk mākslinieciskā dabas vērojumā un tēlojumā, viņš viscaur var iegrāmatot savu sniegumu lapās labu un dažreiz bagāti niansētu krāsu izjūtu un toņu attiecību izpratni. Ir trīsdesmitajos, ir piecdesmitajos un it īpaši sešdesmitajos gados viņš izvērš rāmi pacilātu, episki plašu stāstu par dzimtenes dabu jūras piekrastē un laukos ap Tukumu, Cēsīm, Gaujas krastos...

Dzimis notāra ģimenē Jelgavā 1902. g. 2. augustā, viņš mācījies Latvijas Mākslas akadēmijā, 1931. g. beigdams Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Ziema*. Kopš 1933. g., iestājies Latvju mākslinieku biedrībā, viņš piedalās šīs kopas, kā arī Kultūras fonda rīkotajās izstādēs. Viņa darbus iegūst Rīgas mūzeji. 1934. g. Melbārzdis sarīko savu darbu patstāvīgu izstādi Cēsīs. Okupāciju gados piedalās Rīgā sarīkotajās vispārējās izstādēs 1941., 1942. un 1943. gadā. Padomju Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē 1950. g. kritiķis J. Grants savā recenzijā Melbārzdi nostrostē. Mākslinieks esot „atmetis jeb-

kādus meklējumus un pārstājis augt. Gleznotājs iestidzis tādā štampā, ka zem viņa ainavām paraksts jau lieks."[10] Mēģinot pielāgoties režīma prasībām, Melbārzdis sāk producēt tematiskās ainavas ar figūrām (*Pavasaris, Pēc sacīkstēm*, 1957). Kā patstāvības laikā ceļojums uz Italiju, tā tagad ceļojums

139. K. Melbārzdis, *Lauku sēta* (*Apsnigušās mājas*)

140. K. Melbārzdis, *Egļu sils*

uz Krimu deva jaunu ierosmi. Melbārzdis ar saviem jūras motīviem pievienojās marinistu pulkam. Līdz ar Ed. Kalniņu un Ā. Skridi arī Melbārža darbiem izdevās iekļūt Tretjakova galerijā Maskavā. Tādi panākumi nostabilizēja mākslinieka stāvokli. Sākās kāda jauna ierosme sešdesmitajos gados. Viņš guva LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka titulu (1963) un arī ordeni Goda zīme. Mākslinieks sāka gatavoties patstāvīgai izstādei. Tā neīstenojās, jo, veselībai pasliktinoties, viņu pārsteidza nāve 1970. g. 27. februārī.

141. K. Melbārzdis, *Jūrmalas ainava*

142. K. Melbārzdis, *Italijas Alpi*

143. K. Melbārzdis, *Baltie tīkli*

Trīsdesmito gadu ainavu un kompoziciju klāstā ir darbi, kas iejūtīgi saskaņas ar īstenības vielu. Melbārzdis īsos, aprautos otas vilcienos risina krāszieda, toņu saskaņojuma uzdevumus, rādot priekšmetus pelēkas vai saulainas gaismas izaustā telpā. Ainavās ar ēkām, kailiem, izstīdzējušiem kokiem, zili ēnotām sniega paliekām izdzeltējušā pļavā agrā pavasarī nav jaunu meklējumu, bet ir kāds pieredzes tiešums. Minēsim arī ainavu, kas parādījās IV Kultūras fonda izstādē 1937. g., *Pelēka diena* (att.) ar spēcīgi uzbūvētiem lielo koku siluetiem iepretim mākoņainām, bet gaišām debesīm. Tai pašā skatē bija *Lauku sēta* (att.) ar apsnigušu zemi, apsnigušiem jumtiem un tumšu stumbru siluetiem – vienkārša, paskarba, vientulīga, paskumja aina. Tais gados ir citi darbi, kur ainaviskā pieredze slīd pa ārpusi, izmantojot jau nodibinātās kolorīta un sausas, cietas lineārās uzbūves receptes. Egļu vai priežu sili pietuvojas Purvīša audzēknes M. Celmiņas gleznojumiem; jūrmalas ainavas ar kāpām un priedēm atgādina citu līdzgaitnieku – J. Apini, lai gan krāsziedā gaumīgākas. Levitanu atgādina ar paletes nazi veiktais *Pagalms* (att.) – ziemas ainava saules gaismā. Un, protams, gan Gaujas leju, gan ziemas ainavu panorāmiskie tēlojumi cieši seko agrāko gadu Purvīša pēdām.

Ceļojums uz Italiju un dienvidu Franciju deva jaunu ierosinājumu brīvākai formai un kolorītam Italijas Alpu, Gardas ezera, Rivjēras motīvos. Tas jau bija pavirziens uz ko citu, patstāvīgāku. Tad uznāca kaŗš ar mūsu zemes okupācijām. Četrdesmito gadu otrā pusē, mēģinot iztapt staļiniskā reālisma tumšo gadu prasībām, notiek paslīdiens uz leju – salkanu, nevarīgu reālismu, gan tēlojot Gaujas lejas, gan bērzu birztaliņas u. tml. populārus motīvus. Parādās arī tematiskie darbi. „Kā jauns pavediens Melbārzda daiļdarē ievijas kompozicijas ar figūrām... Gar piekrasti soliņi. Pastaigājas spilgti tērpti ļaudis. Priekšplānā uz sēres, kas no krasta labu gabalu jūrā, smiltīs rotaļājas bērni. Gleznotājs šo darbu nosaucis Atpūta, bet šķiet, ka tas izsaka daudz vairāk."[11] Taču no šādiem neauglīgiem sānu

144. J. Apinis, *Saulaina diena*

ceļiem mākslinieks pakāpeniski atgriezās pie sava tiešā uzdevuma. Piecdesmito gadu sākumā parādās vairāk dekorātīvi darbi (*Latvijas ainava*, 1950, *Gurzufa*, 1955), bet ap 1960. g. un tālākajos gados notiek it kā atjaunošanās un pacelšanās raženākā līmenī, izkopjot īpatāku izteiksmi tradicijas ceļos. Izzūd cietais grafiskums. Krāszieds gan liegās, gan skarbākās skaņās kļūst bagātāks ir pelēcīgās, ir skanīgākās balsīs. Ne viss, bet daudz kas ir vecā dziesma jaunās skaņās (piemēram, *Murdi*, 1967; *Gauja pie Siguldas*, 1968; *Baltie tīkli*, 1965, att.; *Inčukalns*, 1965, u. c.). Šajās rosībās Melbārzdi sarūgtināja arī agrāk dzirdētie paļājumi par viņa tradicionālismu. „Dziļi mākslinieks pārdzīvoja nekonsekvenci mākslas darbu vērtēšanā — vārdos atzīstot tradiciju, mākslas skolas lielo nozīmi, bet praksē par 'tradicionālismu', t. i., par dažu nobriedušu meistaru darbiem sakot — 'tas jau ir bijis'. Ar tradicijas un novatorisma problēmu bija jāsaduras arī Melbārzdim."[12]

Tās pašas mākslinieku kopas biedrs un darbnīcas līdzgaitnieks, traģiski bojā aizgājušais Jēkabs Apinis (1899—1945) sāka veidoties Purvīša ietekmē, vēlāk izkopdams savu motīvu un reāli impresionistisko gleznošanas paņēmienu loku. Skolotāja dēls, dzimis Slokā 1899. g. 20. februārī. Pirmā pasaules kara un bēgļu laikā mācījies Pleskavā Fan-der-Flita mākslas amatniecības skolā. 1918. g. atgriezies dzimtenē, piedalījies atbrīvošanas cīņās un apbalvots ar Lāčplēša kara ordeni. Demobilizējies iestājās Mākslas akadēmijā, 1932. g. beigdams Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Pievakare*, kas tēlo priedes vakara saulē. Piedalījies Latvju mākslinieku biedrības un Kultūras fonda izstādēs. Viņa darbus iegūst Rīgas mūzeji. Kara un okupācijas gados dodas trimdā, kur viņu kopā ar sievu 1945. g. pavasarī Vācijā nogalina mežonīgie franču marokāņi.

Sniegotās ainavās un arī vasaras laukskatos ar rudzu statiem Apinis lie-

tojis sava skolotāja joslainās laukuma sadales paņēmienus un ir pieskaitāms tiem Purviša audzēkņiem, kas ievēro noteiktāku zīmējumu. Tas vērojams reālistiski gleznotās jūrmalas priedēs, zemē ar viršiem un gaišiem smilšu lāsumiem. Vairāk impresionistisks viņš kļūst saulainu izgaismojumu ainavās ar zili violetiem, oranži iesārtiem un zaļotiem toņiem. Daudzajās jūrmalas priežu, kāpu un laivu studijās Apinis ar savu spilgto, pat griezīgo krāsainību meklē ārišķīgus efektus un nebaidās dažkārt pietuvināties banālā robežām. Viņa apmākušās vasaras dienas izjustākas savā klusumā (piemē-

145. J. Apinis, *Rudzi*

146. J. Apinis, *Agrs pavasaris*

ram, *Sabile*, 1935). J. Apinis tēlojis arī rudzu pļauju, rudenīgas dienas un ziemas laukskatus, tomēr vistuvāka viņam Vidzemes un Rīgas jūrmala, Ķemeļu un Mellužu piekrastes. Mērķtiecīgi ievirzīto ceļu pārtrauca nāve, māksliniekam tuvojoties pusmūžam. Sasniegtais nepārsniedza techniski vingru tradicionālismu.

Rīgā 1897. g. 21. jūnijā dzimusī MARGRIETA CELMIŅA beidza Purvīša darbnīcu 1931. g. Akadēmijas audzēkņu un Kultūras fonda izstādēs viņa guva populāritāti silu tematikā ar saulaino krāsu dzidrumu un ņirbošo otas rakstu, kas vērojams arī diplomdarbā *Sils*. Ar pārtraukumiem kopš 1945. g. viņas darbi parādās dažās Padomju Latvijas izstādēs, pēc 1957. g. mākslinieces vārdam nozūdot.

IRMA ROZENFELDE-GUSEINOVA (dz. 1896. g.), beigusi Purvīša darbnīcu ar diplomdarbu *Puķu tirgus* (1930), guva populāritāti ar krāšņiem rožu un Tunisas ielu tēlojumiem efektīgā saulaino toņu vibrējumā un saskaņā. Uz Tunisu viņa izceļoja pēc akadēmijas beigšanas.[13]

---

[1] Pareizu dzimšanas datumu sk. J. Siliņa *Apcerējumos par mākslu*, Rīgā 1942, 85. lpp. Nepareizs datums *LE*, 2035. lpp.
[2] *Latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1961, pielikums.
[3] Nekrologs, *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1957, 241. lpp.
[4] *Jaunākās Ziņas*, 1926. g. 29. decembrī.
[5] Turpat, 1926. g. 9. novembrī.
[6] *Latvis*, 1926. g. 21. novembrī.
[7] V. Penģerots, *Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs*, Rīgā 1931, 43. lpp.
[8] „Ieskats gleznotāja J. Pūpola dzīvē un daiļradē", *Latviešu tēlotāja māksla*, 1957, 306. lpp.
[9] *Cīņa*, 1962. g. 4. augustā.
[10] *Literatūra un Māksla*, 1950. g. 13. augustā.
[11] J. B., „Gleznas stāsta", *Literatūra un Māksla*, 1957. g. 27. aprīlī.
[12] M. Ivanova, „Mākslinieka piemiņai", *Literatūra un Māksla*, 1970. g.
[13] J. Siliņš, *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, 31. lpp.

Literātūra un avoti

Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, Rīgā 1939.

Par atsevišķiem māksliniekiem:

J. PŪPOLU: Mākslinieka dotas autobiografiskas ziņas. – M. Krūmiņa informācija.

K. MELBĀRZDI: J. Siliņš, *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942.

J. APINI: *Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts*, Rīgā 1936.

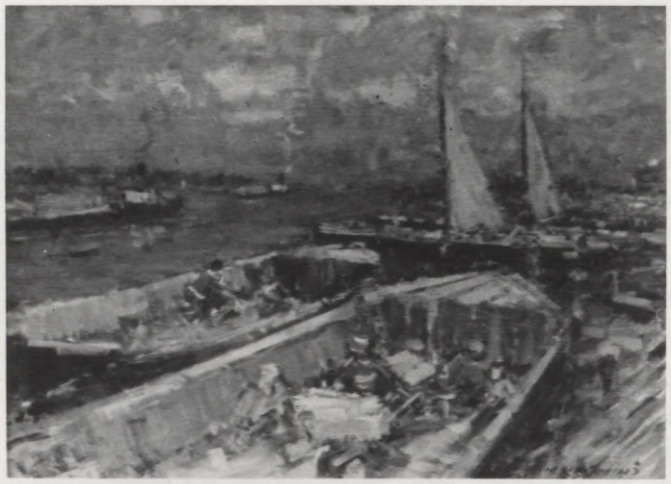
M. CELMIŅU: *Latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1961, 288. lpp.

Trimdā izaugušie jauntradicionālisti un meklētāji

Daži no spējīgajiem V. Purvīša audzēkņiem savu mākslinieciskо darbošanos bija sākuši un pamatus apguvuši vēl Latvijas patstāvības laikā, tomēr savu īsto briedumu sasnieguši tikai trimdas gados. Tādi, piemēram, ir jau apskatītais J. Gailis, M. Krūmiņš, Jūlijs Matisons, Jānis Induss.

Jauntradicionālistiem pieskaitāms MĀRTIŅŠ KRŪMIŅŠ, dzimis Rīgā 1900. g. 2. martā. Viņš audzis Majoros, kur tēvam bija dažas vasarnīcas kā pieticīgu ienākumu avots. Jau no bērnības tēvs abus dēlus radināja darbā. No bērna dienām Mārtiņš vēro apkārtējo dabu un darba dzīvi. Jūra, Lielupe un Babītes ezers, apkārtējie meži un pļavas, zvejnieki un viņu laivas, putni un dzīvnieki saista zēna uzmanību. Vēlēšanās šos iespaidus izteikt viņu vēlāk pamudināja pievērsties gleznieciībai. Pasaules karš un bēgļu gaitas jaunieti aiznes Tālajos austrumos – Sibirijā. No turienes atgriezies ar imantiešiem un tā guvis daudzus jaunus pieredzējumus arī eksotiskās zemēs, viņš nonāk Latvijā Brīvības cīņu laikā. Piedalās kā brīvprātīgais cīņās Latgalē. Beidzis vidusskolu, kādu laiku studē architektūru Latvijas Universitātē, pēc tam pievēršas gleznieciībai. No 1930–1935. g. mācās emigrējušā krievu gleznotāja S. Vinogradova studijā, pēc tam iestājas akadēmijā, kur mācās pie V. Purvīša, beigdams meistara vadīto darbnīcu 1942. g. ar diplomdarbu *Purvciems*. No Vinogradova M. Krūmiņš mācījies gleznot sniegu pelēkās,

147. M. Krūmiņš, *Purvciems*



148. M. Krūmiņš, *Liellaivas Daugavā*

149. M. Krūmiņš, *Eksportosta Rīgā*

150. M. Krūmiņš, *Ziemas vakars*

bet no Purvīša saulainās dienās. Jaunā gleznotāja darbi parādās Kultūras fonda, vācu okupācijas laikā vispārējās un Mākslinieku kooperātīva izstādēs. 1944. g. dodas trimdā. Darbojies par skolotāju Rīgā, Valsts daiļamatniecības vidusskolā un Rīgas 3. ģimnazijā, arī Augsburgā trimdas gados.

Dzīvodams Vācijā, M. Krūmiņš piedalās daudzās vācu un latviešu, kā arī Apvienoto nāciju Bēgļu palīdzības organizācijas (UNRRA) rīkotajās izstādēs Štutgartē, Augsburgā, Eslingenā, Minchenē, Oldenburgā un Starptautiskās bēgļu palīdzības organizācijas (IRO) rīkotajās bēgļu mākslinieku darbu skatēs Amsterdamā un Parīzē. Sarīko patstāvīgas izstādes Minchenē un Augsburgā. Kopš 1951. g. dzīvodams Savienotajās Valstīs, piedalās gan trimdas Kultūras fonda izstādēs (saņēmis KF balvu par *Liellaivām Daugavā* 1962. g.), gan Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas, kā arī Četru grupas izstādēs (1957–1962). Patstāvīgas izstādes sarīkojis Ņujorkā, Vašingtonā, Sanfrancisko u. c.

M. Krūmiņa gleznieciība augusi no Purvīša skolas saknēm, bet izkopusi savus patstāvīgus pieredzējumus dabas skatīšanā un izjūtā. Pakāpeniski augdams, Krūmiņš jau trīsdesmito gadu otrā pusē, gan vēl Purvīša skolas pavēnī, veicis respektējamu Daugavas ūdeņu (att.), krastmales, jūrmalas, zvejnieku ciemu, malkas cirsmu, pilsētas nomaļu un mazpilsētu ainojumus. Tiešie dabas pieredzējumi tajos bija pārveidoti saskaņā ar paletes un gleznojuma uzbūves prasībām. Topošajam māksliniekam rūp joslainais tel-

151. M. Krūmiņš, *Augsburgas apkaime ziemā*

152. M. Krūmiņš, *Cirkus aizmugure*

pas kārtojums ar virzienu parallēlismu, ritmisku priekšmetu grupējumu un otas triepumu kustību. Viņš daudz un pacietīgi studējis dabu, asinājis krāsu redzi, meklēdams tonālo attiecību harmonizāciju. Šī posma darbos izmanāma impresionistiska uztvere, ikvienā dabas motīvā meklējot kādu glezniecisku uzdevumu. Šis skatījums izaug dvēseliskā saviļņojumā. Prāvāku apmēru darbos tūdaļ meklēts kompozicionālais risinājums. Izvērtējot tradicijas mantojumu, M. Krūmiņa krāsu valoda izraisa savu skanējumu līniju un laukumu kontrolētā telpas uzbūvē.

Lūzuma un jaunu meklējumu iezīmes parādās Vācijas posmā, kad, neraugoties uz gleznieciības materiālu trūkumu, M. Krūmiņš attīsta, sevišķi Augsburgas nometnē, rosīgu darbību. No Rīgas skolā iekoptā reāli impresionistiskā stila viņš virzās uz ekspresīva reālisma pusi, gan paturēdams vietumis impresionistiskus paņēmienus. Noskaņas skumjums ir tādos darbos kā *Ziemas vakars* (Lichtenbergas ciema iela, att.). Uzbūves skaidrība un koptoņa skaistums raksturo *Augsburgas apkaimi* (att.), un krāszieda ekspresīvs kāpinājums vērojams tādos veikumos kā *Cirkus aizmugure* (att.).

Tēlodams dabas parādības dažādos gada laikos, Krūmiņš arī svešuma ainavu iztulko ziemeļnieciskā skatījumā (piemēram, *Ziemeļzeme*, att.). Svešatnes ainu daudzveidība top pārtulkota latvieša sirdij tuvā valodā, taču

153. M. Krūmiņš, *Ziemeļzeme*

154. M. Krūmiņš, *Koki ziemā* (*Sidrabaina ziemas diena*)

155. M. Krūmiņš, *Ainava ar kūdras kaudzēm*

viscaur ar mākslinieciscu dignitāti. Māksliniekam raksturīgas melancholiski klusās izjūtas, kas kā dzelmes apakšstrāvojums izmanāms arī saulainās dienās (*Smagās ēnas*, krāsains att.). Protams, visjūtīgāki tas vēstīts sadrūmušā tumšumā, smalkjūtīgi izsvērtās pelēcīgās toņkārtās (*Veļu laikā*,

156. M. Krūmiņš, *Pupu statiņi ziemā*

157. M. Krūmiņš, *Ziemas ainava ar pīlēm*

Rudens diena, Vēlā rudenī, Koki ziemā, Ainava ar kūdras kaudzēm, att.). Visai raksturīga ir veļu laika teiksma, ikdienišķo pārvēršot neikdienišķā un senās skaņās. „Blakus gada laiku dabas ainavām Mārtiņš Krūmiņš devis vēl kāda cita laika apliecinātājas gleznas, un tās ir – veļu laika dziļu izjūtu piesātinātās ainavas ... Tās ir skumju pilnās pārdomas par laiku, kas pats sevī sastindzis un kas sagūstīts grūtsirdīgas bezcerības valgos ... Un tomēr mēs nejūtamies kā vientuļnieki šinīs veļu ainavās, un mums nav vēsi: mūs apņem šo veļu ainavu siltums kā gauži mīlīga Lejas Kurzemē darināta villainīte."[1] Šo divi pretējo jutoņu savienojums mākslinieka ir drīzāk kontemplātīvā vē-

rojuma īpašība, ko atrodam arī ziedošu koku studijās pavasarī, gaismas apmirdzētu koku stumbru vai saulainās sniega segas motīvos pavasaŗa un ziemas ainavās.

Tā jauntradicionālists M. Krūmiņš, kopš četrdesmito gadu beigām aizvien augdams, izvērsis brīvā, ekspresīvā reālismā[2] ar impresionisma paņēmienu piejaukumu savu ziemeļniecisko jutoņu. Tieksmē kāpināt krāsziedu, uzturēts spēkā telpas dziļuma iespaids (piemēram, godalgotajā darbā *Liellaivas Daugavā*). Tāds reālisms ir dabas parādību emocionāls un glezniecisks iztulkojums, ne atdarinājums. Meistariski tēlotos sniegos, pavasaŗos un rudeņos dveš vērojuma intimitāte un jūtu siltums. Tā izveidojušies raksturīgi tematiski cikli, kā, piemēram, atkušņu lauki un ceļi, purva ainavas ar kūdras kaudzēm, meža izcirtumi un malkas grēdiņas, ziedošie koki pavasaŗos, veļu laika ainavas, saulrietu ainavas, apsnigušo ēciņu puduŗi u. c., variējot no intimi aprobežotā uz telpas un dabas parādību plašumu un dziļumu.

Protams, gaŗos darba cēlienos izkopušies savi paņēmieni, savas formulas. Apzinādamies grūtības, ko var radīt iestigšana standartizētās schēmās, M. Krūmiņš intuitīvi cenšas no tām izvairīties. Pārdzīvojuma svaigums un tiešums, atbildīga nopietnība palīdz pretoties rutīnai, izsargāties no ērtiem ceļiem mākslā. Viņš labi izpratis studiju nozīmi ainavu gleznecībā.

Jūlijs Matisons (1898–1978) pieskaitāms tiem nedaudzajiem Purvīša audzēkņiem, kas veidojušies ārpus meistara skolas tiešās ietekmes. Trimdas gados viņš pakāpeniski atrod savu ceļu, no reālistiskās uztveres pievērsdamies modernākiem centieniem. Ir gleznas, kuŗās Matisons ir ļoti tuvs tīri abstraktai mākslai, lai gan arī tur krāszieda laukumu kontrolētās rotaļas pamatā ir priekšmetisks tēlojums. No otras puses, līdztekus veikti darbi, kas saprotami arī un domāti parastā reālismā orientētam skatītājam. Tomēr arī tajos Matisons risina krāszieda uzdevumus. Savos meklējumos māksli-

158. M. Krūmiņš, *Meža izcirtums ziemā*

nieks meklējis kompromisu starp Matisa dekorātīvo ekspresiju plaknē un Sezāna krāsziedu ar plastiskām un telpiskām īpašībām. Taču daudz vairāk ierosmes ir gūts de Stāla (Staël) „neformālajā gleznieciībā", un Purvīša darbnīcā apgūtos nojēgumos par gleznas uzbūvi atrasts pamats Matisona brīvā kolorīta gleznieciībai.

Jūlijs Matisons dzimis 1898. g. 11. septembrī Talsos kā otrais dēls jūrnieka un baptistu mācītāja sešbērnu ģimenē. Tēvs, beidzis Ventspils jūrskolu, jaunību pavadījis uz jūras, iegūdams īpašumā mazu burinieku. Jūra un burinieki kā motīvi atstājuši jūtamas pēdas Jūlija Matisona gleznieciībā. Ģimene pārcēlās uz Aizputi, kur pavadīta bērnība un pirmie skolas gadi. No bērnības gleznotājam palikuši atmiņā viņa mātes skaistie rokdarbi. Tēvam Liepājas ostā uzsākot krāvēja darbu, visa ģimene pārceļas turp. Te jaunietis apmeklē Liepājas reālskolu. Sākas kara gadi. 1915. g. kopā ar vecāko brāli jaunietis dodas uz Pēterpili, kur iekļūst latviešu skolnieku internātā un nobeidz reālskolu. Sākas interese par mākslu, brīvo laiku pavadot mūzejos un izstādēs, apmeklējot operu un koncertus un uz Marsa laukuma vērojot zvaigžņu barus, jo astronomija ir zēna patapas nodarbība. Pēterpilī piedalās latviešu jauniešu mākslas izstādē un piedalās arī dekorāciju gleznošanā J. Kugas vadībā. 1918. g. augustā pārgājis fronti pie Tērbatas, ierodas Liepājā pie vecākiem. Laika notikumi rauj jaunieti sev līdz, viņš piedalās Latvijas atbrīvošanas cīņās. Kādu laiku darbojies par skolotāju Liepājā, 1923. g. ekskursijā uz Vāciju iepazīstas ar daudzām mākslas krātuvēm. Tai pašā gadā iestājas Mākslas akadēmijā, 1933. g. beidz Purvīša ainavu gleznieciības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Priekšpilsētas tirgus*. Darbojas par skolo-

159. J. Matisons, *Pavasaris Meža parkā*

160. J. Matisons, *Iela Feldbachā*
161. J. Matisons, *Bavārijas ainava*

162. J. Matisons, *Kaskādu kalni*

tāju Rīgā un vada savu gleznošanas studiju. Piedalās visās Kultūras fonda mākslas izstādēs. Kopā ar gleznotājiem Tīdemani, Nulīti un Lingu dodas studiju ceļojumā uz Vāciju, Beļģiju un Parīzi. 1944. g. rudenī ar savu nodibināto ģimeni dodas trimdā. 1945. g. Vācijā sarīko pirmo patstāvīgo gleznu skati. Pārcēlies uz Felbachu, Eslingenas tuvumā, darbojas par skolotāju J. Kugas vadītajā Latviešu mākslas skolā Eslingenā, vadot klusās dabas gleznošanas klasi un mācot zīmēšanu. Šis laiks Matisonam palicis atmiņā kā viens no skaistākajiem un raženākajiem viņa mūžā. Viņa skolnieku vidū ir R. Staprāns, K. Laurs, V. Dārznieks. Piedalās daudzās latviešu un Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) rīkotās mākslas izstādēs, to starpā trimdas mākslinieku izstādēs Amsterdamā, Hāgā un Parīzē 1949. g.

1950. g. pavasarī Matisons emigrē uz ASV, apmezdamies uz dzīvi Sietlā, Vašingtonas pavalstī, kur nodzīvo 12 gadus. Strādā krāsotāja darbu, gleznodams brīvdienās un bezdarba laikā. Ar 1959. g. pilnīgi pārtrauc maizes darbu un nododas gleznieciībai. Vācijā gleznotos darbus izstāda amerikāņu izstādē Sietlas mākslas mūzejā. 1950. g. kopā ar latviešu mākslas kollekcionāru Belizāru Radziņu noorganizē latviešu mākslas izstādi, kuŗā piedalās arī Kalifornijā dzīvojošie mūsu mākslinieki. Tā pakāpeniski rietumos izveidojas latviešu mākslinieku apmešanās centri. Sietlā darbojas A. Dārziņa, U. Alberts, Takomā – E. Priedīte, Sanfrancisko – R. Staprāns, Ēris, I. Hiršs, G. Augusts, Losandželosā un apkaimē – Anšl. Eglītis, V. Janelsiņa, V. Dārznieks, K. Laurs, J. Gorsvāns, A. Vilsons, V. Celmiņa, R. Slaidiņš u. c. Matisons piedalās vakaru krastā rīkotajās dziesmu svētku skatēs (Losandželosā, Sanfrancisko) un Vašingtonas pavalsts latviešu

163. J. Matisons, *Jūra*

mākslinieku ceļojošā izstādē (1954). Četru gadu laikā viņš sarīko savu izstāžu turnejas, apceļodams vai visas lielākās latviešu kolonijas Savienotajās Valstīs. „Bija labi panākumi materiālā ziņā un arī negaidīta atzinība no vietējiem latviešu gleznotājiem."[3] Lai cīnītos ar reumatiskiem traucējumiem veselībā, pārceļas uz dzīvi pašos Kalifornijas dienvidos, kur klimats labvēlīgāks. Kopš 1963. g. dzīvo La Mesā, San Diego tuvumā. Pašos pēdējos gados (ap 1970. g.) vājās veselības dēļ gleznošana jāpārtrauc. Līdz minētajam gadam Matisonam bijis pāri par 30 patstāvīgu izstāžu. Saņēmis vairākus atzinības rakstus par piedalīšanos trimdas Kultūras fonda un dziesmu svētku izstādēs un 1968. g. Kultūras fonda prēmiju par *Jūras ainavu* (krās. att.). Miris 1978. g. 20. janvārī San Diego, Kalifornijā.

Diplomdarbs *Priekšpilsētas tirgus* būvēts uz spēcīgiem tumšo un gaišo masu pretstatiem, pasvītrojot vielisko smagumu celtnēs un mākoņos un

XIV. M. Krūmiņš, *Smagās rudens ēnas*

XV. M. Krūmiņš, *Agrā rītā pēc zvejas*

XVI. J. Matisons, *Jūras ainava*

ievadot ielskatā aizkrēslotas figūras. Latvijas laikā gleznotajos jūras, Latgales ezeru, Krāslavas, Dobeles un Rīgas apkaimes tēlojumos Matisons ir reālists, kam rūp glezniecisks dabas raksturojums. „Skaitos prof. V. Purvīša skolnieks," raksta kādā vēstulē mākslinieks, „bet nekad neesmu gleznojis viņa gaumē. Vienīgā glezna, kur kaut kas no Purvīša, ir *Pavasaris Mežaparkā* [1942, att.], kur vienīgo reizi dzimtenē gleznoju arī sniegu."[4] Glezna ieturēta pelēcīgā toņkārtā, izsmalcinātos pustoņos. Tomēr skolotāja norādījumi palīdzējuši jaunajam gleznotājam noskaidrot savu ceļu. Matisons atceras, ka, skatot kādu viņa rudens studiju, Purvītis, rādot uz sīkiem krāsaino lapu triepieniem, teicis – „tas nav jums raksturīgi, bet šis te", uzlikdams pirkstu uz platos otas vilcienos gleznoto lauku.[5] Tādos plašos triepienos gleznotas arī Bavārijas un Švābijas ainavas. Dienvidvācijas daba ietekmējusi Matisona ainavu kolorītu. Šajās ainavās, masu mīkstā sakausējumā pretstatot vēsos ēnainos laukumus siltiem gaišajiem, pasvītrojot zaļoti zilgano koku siluetus, ainava parādās kā maigā aizplīvurojumā, smalki niansētiem toņiem iegrimstot kādā skumjā ēnainībā. Šajās 1948. g. un arī vēlāk Sietlā gleznotajās ainavās jau ir viss, kam izvērsties jaunos meklējumos: joslainā ainavas uzbūve, tieksme uz krāszieda dzidrumu (še vēl pieklusinātu, slāpētu). Reālistisku ievirzi Matisons piekopa pirmajos gados Sietlā, kad glezniecībai atlika pavaļas brīži. Lūzums notiek piecdesmito gadu beigās. 1958. g. Matisons redz sava bijušā audzēkņa Staprāna, tagad Sietlas universitātes studenta, darbu modernā uztverē, spēcīgos toņos. Tas dod jaunu ierosmi. Matisons sāk studēt jauno franču glezniecību. Kā Staprānu, tā Matisonu ietekmē de Stāla (Staël) brīvā neformālā glezniecība, kvadrātisko un taisnstūra krāsaino laukumu paņēmiens. Radniecīgi centieni parādās arī A. Dārziņas un V. Avena darbos, minot tikai dažus piemērus. Saskare ar R. Staprānu jūtama Matisona paņēmienā visu gleznu veidot no mozaik-

164. J. Matisons, *Ainava*

veidīgām horizontālām joslām, to izaužot it kā no zilām, sarkanām, dzeltenām un baltām svītrām un līdzās intensīviem, piesātinātiem toņiem lietojot arī pustoņu un pāreju vērtības. Matisons dažādās variācijās to dara visai metodiski. Viņa platā, taisnstūrainā triepuma paņēmiens, jau dažviet atkārtodamies, kļūst formulveidīgs. Tā izaug sešdesmito gadu gleznieciba, stiliski nostabilizēta, jo mākslinieks ir atradis sev būtisko izteiksmes veidu. Sākot ar 1959. g., kā informē pats dailinieks, viņa gleznas darinātas darbnīcā. Rodas ainavu cikli. Viens no tiem šajā brīvo formu un pretstataino krāsu laukumu izsvarojumā ir jūrmalas, jūras cikli ar buru laivām, laivām krastmalē vai ostā, dažreiz joslaino kārtojumu ietālē parādoties pilsētām vai kalniem (piemēram, *Kaskādu kalni*, 1963, att.). Jūra, te paveļoties pāri akmeņainai krastmalei, te brīvā plūdumā tālēs, valdzina, rosina mākslinieka fantaziju (att.). Dažviet, meklējot kompromisu starp agrāko un jauno, parādās atmosfairiskās gaismas iespaidi, it īpaši dažos 1960-to gadu sākuma darbos ar visai delikāta pelēcīgā ieskaņām tumši zilotā, dzeltenīgā, iesārtā (piemēram, *Jūra*, 1960, 1961; *Vakars jūrmalā*, 1963, u. c.). Bet līdztekus, it īpaši tuvojoties 70-iem gadiem, viss izvēršas irreālā, brīvā horizontālo laukumu un vājāku vai spēcīgāku vertikālo uzsvaru ritmiskā rotaļā. Ritmam krāszieda attiecībās, laukumu kārtojumā ir svarīga nozīme. Izzūd atmosfairiskais ilūziskais dziļums. Trešo dimensiju norāda joslu grupējums,

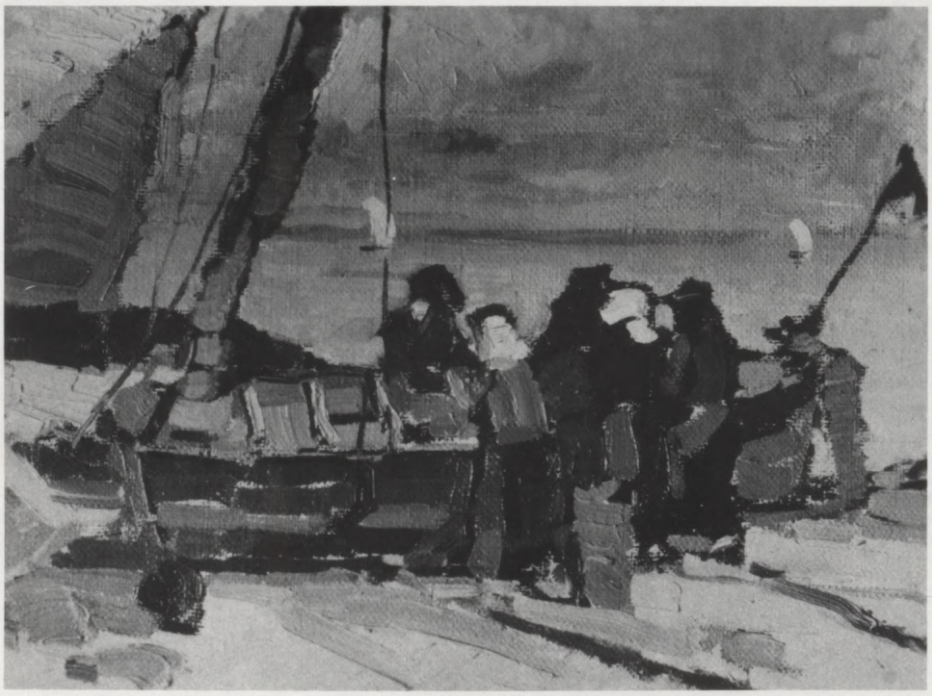
165. J. Matisons, *Pilsēta*

166. J. Matisons, *Saulespuķes*

167. J. Matisons, *Rīgas ainava*

Matisonam meklējot kādu vidusceļu starp tīri dekorātīvu ekspresiju plaknē un jauno, neilūzisko telpiskumu. Šie jaunie pieredzējumi plaša vēriena kompozicijā izteikti *Jūras ainavā* ar violetā koptoņa variācijām telpiskā veidojumā (1968, krās. att.; trimdas Kultūras fonda godalgota).

Atmetot horizontālo joslu parallēlismu, liellaukumainos intensīvā sar-



168. Ed. Kalniņš, *Zvejnieki un sievas pie laivām*

169. J. Matisons, *Pēc zvejas*

170. J. Matisons, *Tirgus dienā*

kanā, zilā, dzeltenā un baltā pretstatos veikts pilsētu gleznojumu cikls (1967). Par vienu no tiem, kas parādījās Sanfrancisko Dziesmu svētku izstādē 1967. g. (att.), R. Staprāns izteicās: „Tā ir abstrakta glezna, bet kompozicija tā ir iekārtota, ka, zinot nosaukumu, var saredzēt arī priekšmetību."[6] Priekšmetiskais raksturojums, kaut arī apslēpts, teiksmains, aizvien atrodams Matisona darbos. Tāpat daudzajos puķu un kluso dabu gleznojumos. Vienkāršā motīvā – kādā baltā vai krāsainā vāzē ar tulpju, anemoņu, saulespuķu vai ceriņu ziediem, bagāti artikulētu vai vienkāršotu laukumu fonā – Matisons attīsta krāšņu un mažori spēcīgu, bet reizē apzinātu krāszieda valodu, ģeometrizējot dabas veidus. Šie darbi pieskaitāmi viņa labākajiem veikumiem (att.). „Viena no Matisona iemīļotākām temām vienmēr ir bijusi puķes, un ar to palīdzību viņš meklē jaunas iespējas. Vairumā tām viņš glezno fonu lielām, plašām plāksnēm, toņu intensitātei ļaujot nodibināt plākšņu dziļumus un virzienus telpā. Un šinī telpā, kas piesātināta ar gaisu, gaismu un ēnu, izplaukst viņa ziedu ķekari, apļi, plūksnas un kamoli."[7] Šo darbu ietekme vērojama A. Dārziņas u. c. klusajās dabās un puķēs. Ne mazāk ekspresīvi un artikulēti ir iekštelpu motīvi kā paplašinātas klusās dabas. Interesanti, ka puķu gleznojumos mākslinieks dažreiz ar nodomu apvieno impresionismu toņos ar abstraktu formu (*Saulespuķes*, 1960, att.).

Darbos ar t. s. „dzimtenes motīviem" Matisons atgriežas pie jauntradicionālisma, piekopjot gan ekspresīvu, gan dekorātīvu reālismu Rīgas skatos ar Daugavu, buru laivām, tvaikoņiem krastmalē, plašos gaišos laukumos tveŗot ēku mūŗus, kam pāri slienas baznīcu torņi (att.). Visu to viņš veic kā gleznieciskū uzdevumu. Otrs cikls – zvejnieku sievas pēc zvejas pie laivām krastmalē (att.). Figūras, laivas, jūru, mākoņainās debesis gleznotājs

171. J. Induss, *Regate*

skatījis, nekļūstot par sīkdaļu aprakstītāju un ilustrātoru. Tas arī sakāms par tīri impresionistiski darinātām tirgus ainām (*Tirgus diena*, 1963, att.).

Introvertā mākslinieka gleznieciībai raksturīgs atturīgs savaldīgums, mēra izjūta, līdzsvarojot vitālo sparu un emocijas ar domu apsvērumiem un kontroli. Šī kontrole ir tomēr vairāk intuitīva nekā spekulātīvās teorijās briedusi. Iekšēji saviļņojumi pakļauti pārdomātas kompozicijas nepieciešamībai, paturot būtisko, atmetot lieko. Arī kustību un satraukumu Matisona ekspresīvajos darbos apvalda kāds klusums; klusinājums vērojams viņa dienvidu ainavu saulainībā (*Dienvidu ainava*, 1962); skaļais kāpinājums kvēlaino sārto un tumšzilo vai ledaino toņu pretstatos ir savaldīgs. Aiz gavilēm jūtams kāds sadrūmums (*Ainava*, 1970, *Pie jūras*, 1967). Pretējībās saglabātā iekšējā viengabalainība ir raksturīga Matisona mākslas iezīme.

Dzīvē un mākslā introverts savrupnieks ir arī JĀNIS INDUSS, kas virzījies no impresionisma un reālisma tradicijām uz brīvāku īstenības tēlojumu ar tendenci uz lirisku abstrakciju, cenšoties noskaidrot izsmalcināta krāszieda attiecības. Viņš dzimis 1907. g. 26. augustā Lugažu pagastā, Vidzemē. Pēc parastajām skolas gaitām Valkā un Rīgā 1926. g. iestājas Mākslas akadēmijā, to beigdams Purvīša ainavu gleznieciības darbnīcā 1933. g. ar diplomdarbu *Jachtas*. 1935. un 1936. g. studiju nolūkos apmeklē Vācijas mākslas centrus. 1937. g. apprecas ar grafiķi Mariju Mucenieci. Abi sarīko kopēju izstādi Antverpenē un pēc tam dodas studiju ceļojumā uz Parīzi un Italiju. Indusi dzīvo un darbojas Daugavpilī, kur gan abi, gan kopā ar Daugavpils māksliniekiem sarīko izstādes. Piedalās IV Kultūras fonda izstādē un 1939. g. Piecu gadu jubilejas izstādē. 1940. g. pārceļas uz Rīgu, bet kopš 1942. g. Indusu ģimene dzīvo Rojā. 1944. g. kā bēglis ar ģimeni ierodas

Zviedrijā un no tā laika dzīvo Upsalā. Kopš 1945. g. rīkojis izstādes (kopā ar M. Indusi-Mucenieci, V. Valdmani) dažādās Zviedrijas pilsētās (Malmē, Upsalā, Karlstadē u. c.), piedalījies kopējās latviešu mākslinieku izstādēs Zviedrijā, Vācijā, ASV. Kopā ar sievu 1954. g. izstāda darbus Parīzē, Raimonda Dunkana galerijā, kas palīdzējusi rīkot skates ne vienam vien latviešu māksliniekam, jo lielās galerijas ir grūti pieejamas un maksā dārgi. Te ir panākumi, pateicoties galerijas īpašnieces Aijas Bertrānes labajiem sakariem ar valsts un pilsētas mākslas iestādēm. Izstādi apmeklē Raimonds Koņjā (Raymond Cogniat), mākslas inspektors, pazīstams mākslas vēsturnieks. Viņš izsacījies atzinīgi par Indusa gleznām. Šāda pazīšanās un tas, ka mākslinieks nāk no Zviedrijas, ir labvēlīgi aptākļi. Un tā no Zviedrijas mākslinieka Indusa Francijas valsts nopērk *Ainavu ar kokiem* (*Pēdējais sniegs*, att.), bet Parīzes pilsēta *Puķes* (att.). Vērojot gleznu pastozos triepumus, kāds kritiķis sarunā ar grafiķi M. Indusi izteicies, ka tur atrodama līdzība ar Segonzaku (Dunoyer de Segonzak).

1960/1961. g. Indusu mākslas darbu izstāžu virkne apceļo kādas 26 vietas ASV un Kanādā. Kādā vēstulē[8] Indusa dzīves biedre viņu raksturo kā savrupnieku, kas „jūtas labi tikai retu, izvēlētu draugu sabiedrībā. Viesības, kur daudz dažādu ļaužu, un satiksme ar cilvēkiem, ar ko viņam nav kontakta, padara viņu slimu. Viņu raksturo pārsmalcināta atturība; kur citi laužas ar elkoņiem, viņš klusu noies pie malas, necīnīsies. Stāstīt par sevi, par saviem panākumiem, rādīt savus darbus viņam šķiet uzbāzība." Cits raksturojums: „Ja kādam izdodas piedzīvot mirkļus, kad Jānis Induss pārvar kautrību, tad mākslinieks it kā atplaukst un rāda savus darbus. Reizēm atrāvies aiz gleznas, kā nenozīmīgs piedēklis, reizēm pamezdams bažīgu aci, vai ielogs tā īsti, īsti der ... Seja Jānim Indusam aizvien nopietna, tikai reizēm vērotāja drūmumu nomaina smeldzīgs smaids, retāk zvanu skaņai līdzīgs,

172. J. Induss, *Pēdējais sniegs*

spalgs smiekls."[9] Meklēdams pilnveidojumu, mākslinieks ir nesaudzīgs savu veikumu soģis. Viņam derdz ārišķības un bravūra. Šai nozīmē vārds „virtuozitāte" viņa leksikā esot negātīvs jēdziens. Tālab Induss necenšas par katru cenu būt virspusēji moderns, kļūt oriģināls ar izteiksmes pārspīlējumiem. Viņa māksla ir meditātīva, augusi no klusa vērojuma. Šajā vērojumā mākslinieka acs un doma koncentrējas uz smalkām toņu pārejām un zieda niansēm, kam jāparādās gleznā. Vēl akadēmijas studiju laikā jaunais gleznotājs izveidoja savas mākslas pamatus, meklēdams, kā krāsziedu modulēt smalkās un dažādās niansēs, toņu pārejās, lai katra atsevišķa gleznojuma daļa, saistoties kopā ar citām, sniegtu jaunu variāciju toņkārtā. „Gleznā katram centimetram ir jābūt savādākā krāsu niansē, nevienai vietai nav jāatkārtojas."[10]

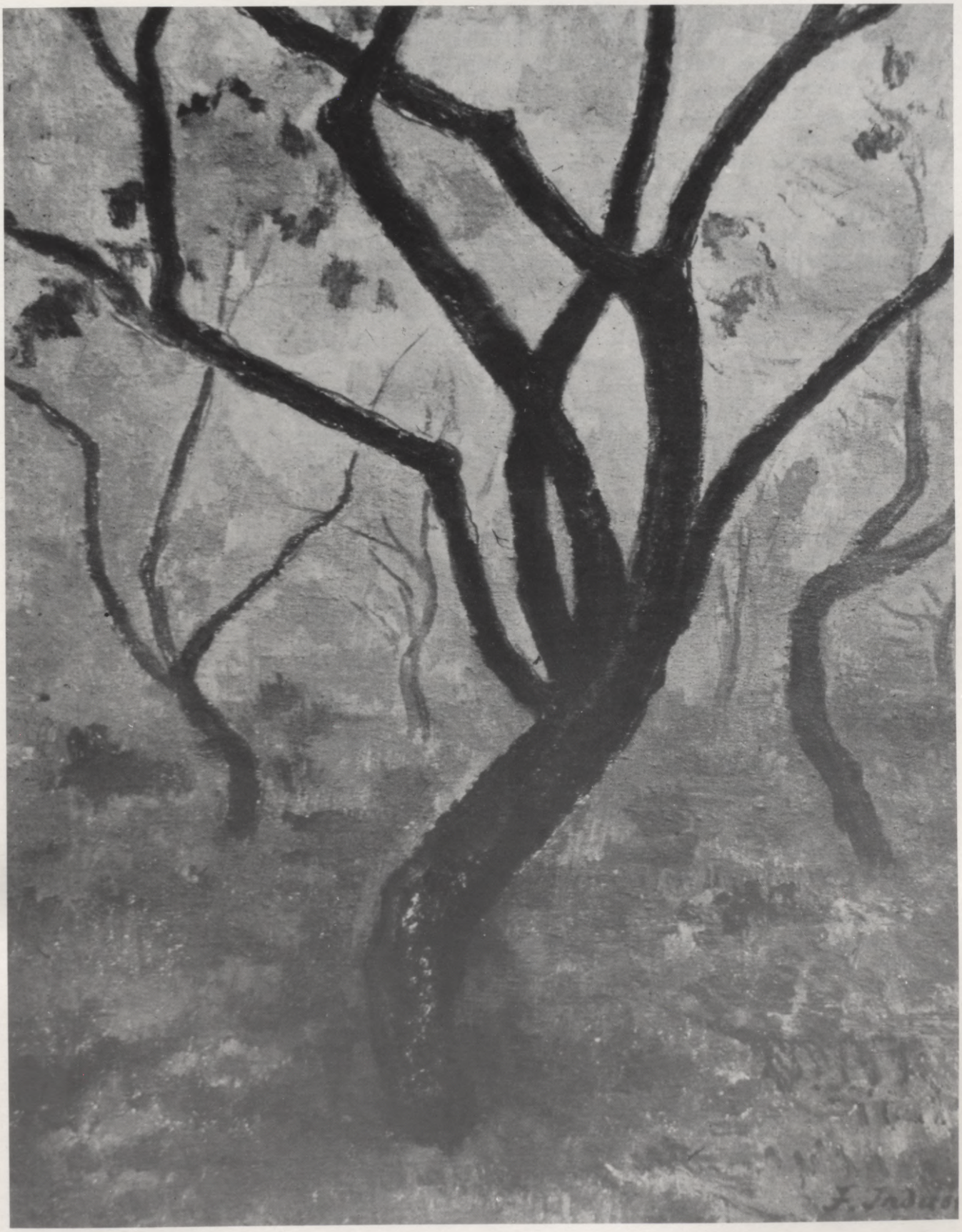
Uz šiem pamatiem balstās visa tālākā attīstība, ejot no impresijas, sevišķi jachtu (*Ainava ar jachtām*, 1937), ūdeņu tēlojumos, uz lirisku un ekspresīvu īstenības motīvu traktējumu gan klusajās dabās ar augļiem, zivīm, dārzājiem un visnotaļ puķēm; gan jūrmalu, meža ceļu, bērzu, lauku motīvos – vasarā, agros pavasaros, rudeņos; arī pilsētas namu un ielu ainojumā, minot piemērus. Daba ir ieganstS krāsu melodijai, un šāds glezniecisks reālisms ir emocionāls un ekspresīvs. No pamatnoskaņas un izjūtas atkarīgs arī krāsu triepums, pati apdare: gan bieza, spēcīga ar savu ornamentālo rakstu, gan atkal vienkāršota plašos laukumos, sevišķi vēlīnos darbos, kā to atzīmē A. Vaško.

Indusam raksturīga liriski maiga gamma – pieklusināti sidrabainos, zili pelēkos, zaļotos vai citur arī saulainos skanējumos (*Ziedošā ābele*, *Koku gatve*, *Iela*, 1959, u. c.) Šajā ziņā viņa gleznieciba sasaucas ar J. Valteru, K. Ubānu un citiem liriski intimās ievirzes pārstāvjiem mūsu mākslā. Viņam nav sveši arī skanīgāki toņi (*Rudens zelts*, *Puķes zilā vāzē* u. c.). Meklēdams harmoniju, viņš tos neattīsta no kontrasta, bet no pelēcīga krāsainuma, pakāpeniski kāpinot dominējošo akcentu. (Tas dažkārt raksturīgs

175. J. Induss, *Koki*

173. J. Induss, *Puķes*

174. J. Induss, *Studija zaļā*



arī E. Šveica gleznām.) Piecdesmito gadu otrās puses ainavās zaļoti zilos toņos, tēlojot bērzus, ūdeņus, debesis, Induss meklē dabas lielos elementus, monumentālizējot ainas. Delikātums viņa darbos sadzīvo ar sparu plūsmainos, kā aizplīvurotos, veidos. Krāsu un triepuma variācijās, zaļi dzelteni brūnos toņos, te šķautnaini, te vijīgi dzejiski tvertas Indusa puķes. Raksturīgi arī zaļo toņu harmonizējumi. Induss labprāt operē ar zaļo krāsu, atrodot to par visai piekļāvīgu kolorīta uzdevumiem. Tieksme uz krāsu gammas monolitu vienkāršību iezīmē vēlīnos darbus – noskaņas ainavas un klusās dabas.

Par dažiem V. Purvīša audzēkņiem, kas savu darbību izvērsa trimdas gados, vēl būs runa vēlāk.

---

[1] A. Annus, „Pārdomas M. Krūmiņa gleznu izstādē", *Amerikas Vēstnesis*, 1957. g. 26. jūnijā.

[2] *New York Times* mākslas kritiķis atrod M. Krūmiņa gleznieciībā ekspresīvitāti, turpretim kādi latviešu kritiķi viņā saskata tikai impresionistu, Purvīša mācekli. Tā A. Treibergs, E. Šturma.

[3] Paša mākslinieka sniegtas ziņas.

[4] Mākslinieka vēstule.

[5] Autobiografiskas ziņas.

[6] R. Staprāna recenzija, *Jaunā Gaita*, 1967.

[7] A. Treibergs, „Jūlija Matisona izstāde", *Laiks*, 1960. g. 20. oktobrī.

[8] 1960. g. 27. oktobrī rakstītā vēstule.

[9] A. Vaško, „J. Induss", *Latviešu mākslas veicinātāji, 1971. g. darbības pārskats*, 8. lpp.

[10] Mākslinieka izsacījums, viņa dzīvesbiedres pastāstīts.

Literātūra un avoti

R. Lāce, „V. Purvītis un viņa skola latviešu gleznieciībā", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1957.

Par atsevišķiem māksliniekiem:

M. KRŪMIŅU: L. Liberts, „M. Krūmiņa Pilsētas nomale", mēnešraksts *Laiks*, 1948/22. – J. Siliņš, „KF balvas laureāts M. Krūmiņš", *Kultūras Biroja Biļetens*, 1962/10; „Jauntradicionālists M. Krūmiņš 70 gadnieks", *Laiks*, 1970. g. martā; *Mārtiņš Krūmiņš*, monografisks apcerējums, Ņujorkā 1980. – E. Šturma, „M. Krūmiņa gleznu izstāde 75. gadmijā", *Latvju Māksla*, 1978/3.

J. MATISONU: L. Liberts, „J. Matisons", mēnešraksts *Laiks*, 1946/13. – V. Kārkliņš, „25 ražīgi gadi", *Laika* pielikums, 1959. g. 25. jūlijā; „Ceļotājs mākslinieks", *Laika* pielikums, 1963. g. 13. martā.

J. INDUSU: *Ceļa Zīmes*, nr. 14, 18, 19. – *Latvju Žurnāls*, nr. 31. – *Latvija Amerikā*, 1957. g. 5. un 12. oktobrī. – *Laiks*, 1960. g. 19. oktobrī. – A. Vaško, „J. Induss", *Latviešu mākslas veicinātāji, 1971. g. darbības pārskats*, Upsalā 1972. – M. Induses-Mucenieces sniegtā informācija.

Portrets, žanrs un figūrālā gleznieciība

Turpinot apskatīt gleznotājus, kas savas gaitas iesāka 1930-os gados, dažiem šai laikā jau uzrādot briedumu un noteiktu ievirzi, tagad pievērsīsimies portreta un figūrālā žanra gleznieciības novadiem. Jāsaka, ka arī šajās jomās topošie mākslinieki tolaik nenāk kā nemierīgi jauninātāji stiliskajā uztverē (lai gan dažu veikumi ir ar izteiktām īpatnībām), bet gan kā iekoptu vai pasāktu tradiciju turpinātāji. (Par to jau agrāk bijusi runa.) Šai nozīmē varam runāt par piekļāvīgo vai rātno paaudzi, kas lielā mērā palīdzēja pašu zemē nostiprināt mūsu mākslas kontinuitāti. Tās ietvaros iezīmējās dažādas tendences. Vieni topošie gleznotāji Annus, Tones un Ubāna ietekmē uzmeklē kluso lirisma stigu, tā skaidrodami savas ieceres. Tādi, piemēram, ir jauntradicionālisti K. Neilis, Fr. Milts, J. Jēgers, J. Rikmanis, A. Jūrasteteris, A. Spertāls, A. Nulītis, O. Norītis, J. Zvirbulis, V. Janelsiņa, A. Ozoliņa-Dārziņa u. c. Tikai turpmākajos gadu desmitos viņi no šāda intima reālisma novēršas abstraktāku vai ekspresīvu centienu ietekmē (Milts, Neilis, Nulītis, Janelsiņa, Dārziņa). Citi, beļģu un franču, kā arī J. Liepiņa un Ģ. Eliasa vai J. Tīdemaņa ierosmē, pievēršas skarbākas ekspresijas meklējumiem. Tā, piemēram, J. Kalmīte, J. Strazdiņš, A. Melnārs, K. Eglītis u. c. Šai ziņā stāvoklis analogs ainavu gleznieciības attīstībai. Vēl citi jaunie mākslinieki, kas guvuši savu ievirzi pie R. Tillberga, turpina populārā tradicionālisma ceļu. To starpā sastopam A. Niedru, J. Lauvu, A. Grundi, N. Kūlaini, K. Šaumani, J. Audriņu, V. Cauni, P. Štelmacheru, Ž. Sūniņu, R. Auniņu u.c.

Jūlijs Jēgers

Jauntradicionālistos, proti jaunu iespējamību meklētājos jau nodibinātā tradicijā, minēsim kā gados vecāko Jūliju Jēgeru (1900–1954). Kā citiem viņa līdzgaitniekiem, kaŗš un trimda iedragāja labi pasākto mākslinieciskо attīstību, bet slimība turklāt salauza šo apdāvināto un īpato mākslinieku pusmūžā.

Jūlijs Jēgers dzimis 1900. g. 10. decembrī Vecpiebalgas Kalna Apteku saimnieka ģimenē. „No mājas kalna pavērās plašs skats tālajā zilgmē, kur apvāršņa malā pacēlās Gaiziņš."[1] Pēc pagastskolas un draudzes skolas jaunietis nokļūst Ausēja reālskolā Cēsīs. Te viņš pirmo reizi redz Purvīša ziemas ainavu, kas viņu pamudina pievērsties mākslai. Kaŗa un revolūcijas notikumi pārtrauc izglītību. Piedalījies Latvijas Atbrīvošanas cīņās, Jēgers

176. J. Jēgers, *Veļas mazgātājas*

177. J. Jēgers, *Kartupeļu lasītājas*

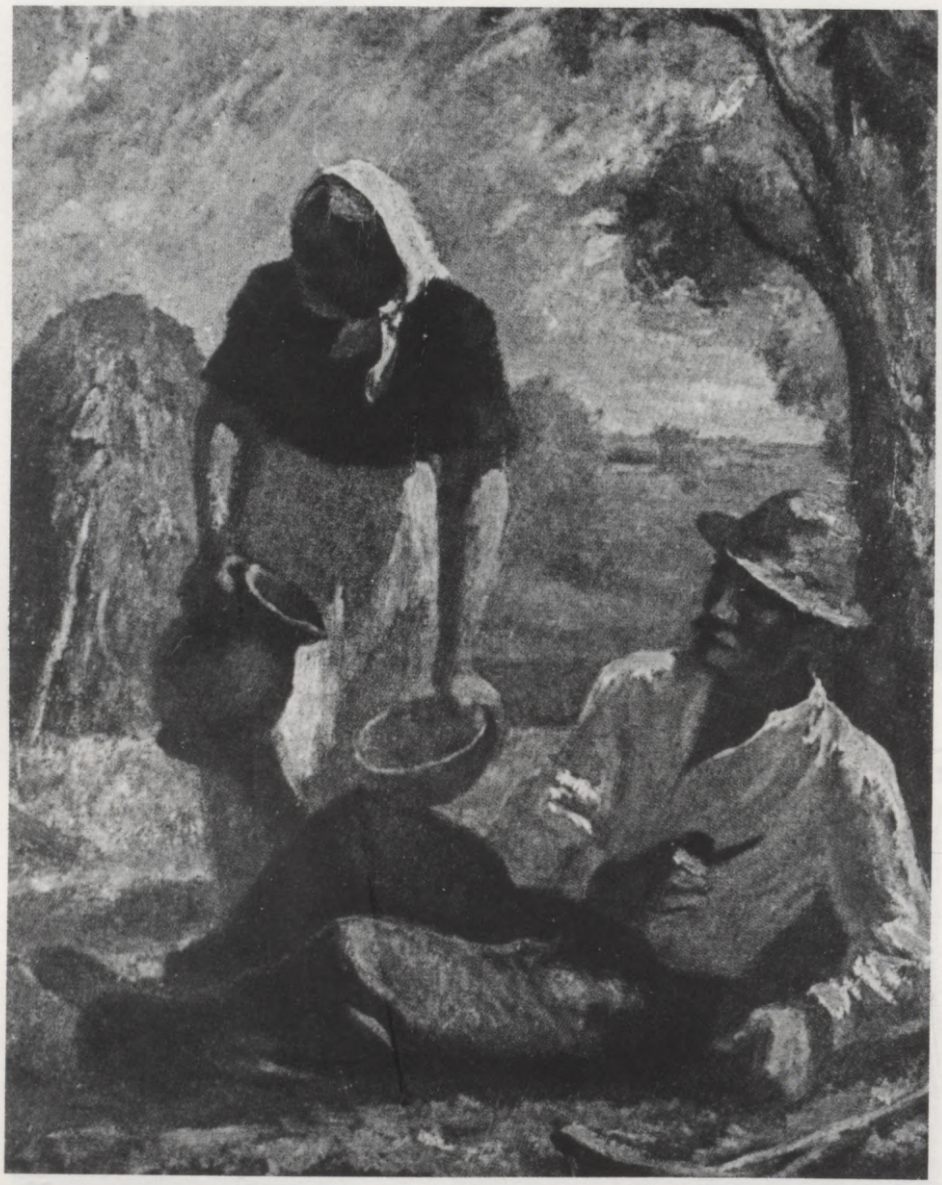
178. J. Jēgers, *Pļavā*

tikai 1920. g. var atsākt mācīšanos vidusskolā. Tieksmes zīmēt un gleznot pamudina pēc skolas beigšanas iestāties Mākslas akadēmijā. Viens no pirmajiem skolotājiem sākuma kursos ir Ludolfs Liberts, kas mācīja zīmēšanu. Jaunietim atmiņā iespiedies šī skolotāja teiciens: „To romantisko jūsmināšanos vajag izsist ar ilksi!" Taču abi – ir Liberts, ir Jēgers savā sirdī bija romantiķi! Audzēknis savā autobiografijā teicas sagatavošanas kursos visvairāk guvis pie Tones portretu klasē. Mazāk tuvs viņam prof. J. Tillberga mācīšanas veids figūrālajā meistardarbnīcā, ko Jēgers beidz 1929. g. ar diplomdarbu *Veļas mazgātājas*. Akadēmiju beidzis, strādā par zīmēšanas skolotāju.

Lai gan 1928. g. Jēgers bija izstādījis 2 kompozicijas Kaulbarsa mākslas salonā, viņa piedalīšanās izstādēs īsti sākas ar 1934. g., kad viņš kopā ar saviem draugiem Jāni Zvirbuli un Oskaru Kalēju sarīko gleznu izstādi. Tā notiek Rīgā, vēlākā Piena restorāna telpās. Jēgers piedalās ar 7 darbiem. Iesūta darbus visās Kultūras fonda mākslas skatēs, saņemdams godalgu 1938. g. par darbu *Pļavā* (*Siena laikā*, att.). Mēģinās arī stikla gleznieciībā un veic vitrāžu *Māte ar bērnu* namam Rīgā, Dzirnavu ielā 65. Pastrādā altāra gleznas Ādažu un Vecpiebalgas baznīcai.

Uznāk drūmie un smagie kara un okupāciju gadi. Svešo varu uzkundzēšanās nospiež mākslinieku. Viņš piedalās visās trijās vispārējās okupācijas gadu izstādēs: padomju varas rīkotajā 1941. g., vācu laikā 1942. un 1943. g. izstādēs. Ar vācu varas rīkojumu Jēgeram kopā ar V. Toni un Anšl. Eglīti 1942. g. oktobrī jādodas uz Leipcigu iekārtot latviešu grāmatu un gleznu izstādi. Vēl palikuši neminēti mākslinieka ceļojumi studiju nolūkos uz lielākajiem Eiropas mākslas centriem: 1929. g. uz Parīzi, Mincheni, Drēzdeni un Berlīni; 1930. g. viņš dodas uz Italiju, klasiskās mākslas un kultūras zemi, uzturoties Venēcijā, Florencē un Romā.

1944. g., tuvojoties frontei, sākas bēgļu un trimdas gaitas. Vēlā rudenī



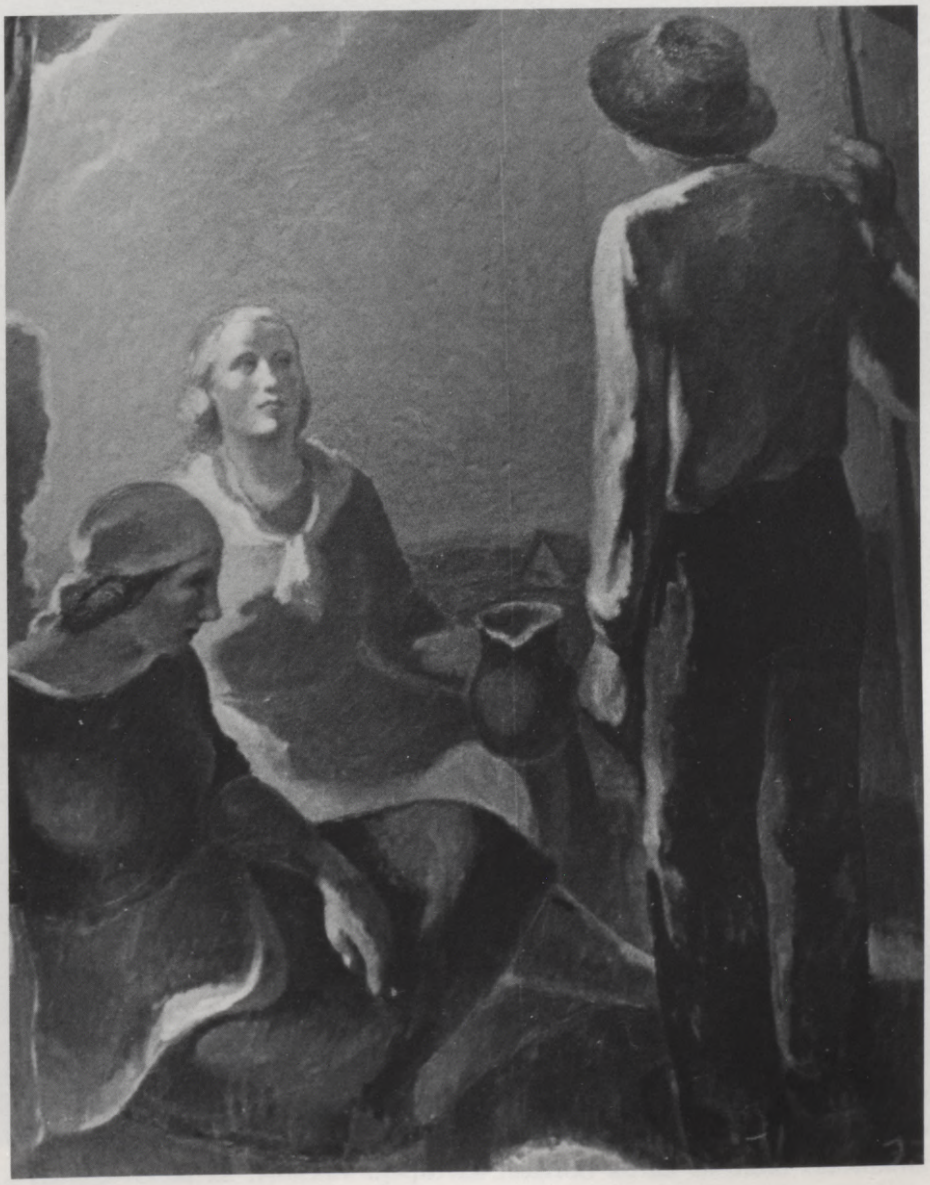
179. J. Jēgers, *Azaids*

Jūlijs Jēgers nokļūst ar piederīgiem Vācijā. Pēc grūtībām un satraukumiem, māksliniekam zaudējot prāvā formāta līdzpaņemtās gleznas, viņš nokļūst Lībekā, latviešu bēgļu nometnē. Sākumā darina tušas zīmējumus un akvareļus; cik nu trūcīgie materiāli atļauj, arī ainavas eļļā. Kopš 1947. g. un nākamos gados veic arī žanra kompozicijas, to starpā iemīļoto mātes un bērna motīvu.

Piedalās 1948. g. Ēnhauzenā (Bad Oeyenhausen) latviešu mākslas festivālā sarīkotajā mākslas izstādē, kā arī Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) rīkotajās dažādu tautību trimdinieku mākslas izstādēs Amsterdamā, Hāgā un Parīzē (1949). Mākslinieka veselība trausla, viņš sirgst. Saguris no Vācijas 1950. g. rudenī nokļūst ASV, uz kurieni pirms viņa bija devušies piederīgie. Cik dzīves apstākļi un spēki atļauj, turpina gleznot. 1953. g. septembrī savā jaunajā dzīves vietā Mineapolē sarīko personālu izstādi. Pēc šīs skates rodas iespēja savus darbus izlikt vienā no mūzejiem –

Walker Art Center. Liekas, nu pavērsies izredzes dzīvot vienīgi mākslai, bet visu pārtrauc slimība un pēkšņā nāve 1954. g. 27. novembrī. Kad Zviedrijā pienāca ziņas par mākslinieka nāvi, viens no viņa bijušajiem audzēkņiem pamatskolā, Andrejs Johansons, rakstīja: „Viņš bija slaids, ļoti kalsnējs, allaž it kā dziļās domās un apcerē nogrimis. Parasti ģērbās tumšās drēbēs, kas kopā ar pelēcīgo sejas krāsu un lēnajām kustībām iekļāvās viņa īpatā – rāmā un grūtsirdīgā atmosfairā. Runāja dobjā, bet klusinātā balsī, un viņa vārdi vienmēr skanēja laipni ... Viņa mierā nebija nekādas pārākuma apziņas vai pozes: viņš tikai bija pilnīgā saskaņā ar sevi."[2]

Sevī saskanīgā latviešu lauku dzīve ar savu lēno ritumu, pacilāto mieru, kā paudējs visnotaļ ir Jēgera radītais sievietes tēls, ir viņa mākslas vadmotīvs. Tas atbilst J. Jēgera autobiografijā teiktajām domām par latvisko mūsu gleznieciībā. Lirisms raksturo, pēc viņa novērojumiem, ir mūsu dai-



180. J. Jēgers, *Saruna pļavā*

nas, ir tautas tērpus. „Tajos nav nekā kliedzoša, griezīga, bet gan grezns krāsu zieds, lieliska gamma." Arī mūsu literātūrā neesot daudz drāmatisma. Mūsu „tautas sāpes nav izpaudušās ne lielās vaimanās, ne drāmatiskā patosā, bet gan melancholijā. Tāpēc arī īsti latviskā gleznieciība nav skaļa, kliedzoša, asi kontrastaina, bet savā būtībā tīri liriska."[3] (Mēs jau redzējām, ka mūsu teiksmā ir nevien gaišā Laimdota, bet arī tumšā, demoniskā Spīdola; tā arī mūsu gleznieciībā ir otrs – skarbais, pretstatainais, tumšais nozarojums, kaut gan abu saknes ir lirismā.)

Diplomdarbā *Veļas mazgātājas* (att.) ir Jēgeram raksturīgais figūru trej-

181. J. Jēgers, *Negaiss tuvojas*
182. J. Jēgers, *Māte un bērns*

skanis (dažreiz arī grupējumi pa divi), mēģinot „attēlot notikumu lokālās krāsās, bez ārējiem efektiem, ieturot zaļgani pelēku toni."[4] Kompozicijas priekšpusē nostatītās figūras to dažādās kustībās saista līniju ritms telpā. Jau šajā darbā koku stumbru kulises sānos un ainava ar upi ietālē ir drīzāk dekorātīvs papildinājums. Brīvi sekodams akadēmiskā klasicisma paražām, gleznotājs tām pievieno naturāli gleznotos koka traukus ar veļu, lai aizpildītu tukšumu starp stāviem. Darbam statiska, stabila uzbūve, un tajā ir mierpilna, kontemplātīva jutoņa.

Sadzīves žanrs ir J. Jēgera mākslas īstais novads. Tikai retumis, īpaši trimdas posmā, viņš pievērsies arī ainavai. Citādi, sekojot klasiskās mākslas tradicijām, tiecoties uz apveidu vienkāršo diženumu, ainava māksliniekam ir dekorātīvs ietvars un fons cilvēku stāviem. Plašā vēriena kompozicijās izmantotas ikdienas darba norises: kartupeļu vākšana, siena vai labības

XVII. J. Jēgers, *Ezēnu saimnieka ģimetne* (*Divfigūru skats*)

XVIII. J. Jēgers, *Uz lauka*

pļauja. Kādā miera brīdī parādās nedaudzi stāvi, saistīti trejskanī vai divskanī, – sievietes, kāds vīrietis pie vezuma vai izkapti rokā, vai darbinieki azaida atpūtā vai ceļā uz māju, – vēstījot kādu dzīves un darba ētosu, dompilnā mierā, sevišķīga maiguma izskaņā ar grūtsirdības apakštoņiem. Slāpētā pelēki zaļotā vai violetā dūmakainā gaismā pavīd laucinieku stāvi ar zaļā, sārtā, sarkanīgā un baltā uzsvariem tērpos, ikdienai gūstot kādu īpatu pacilātību. Dzīves situācijās drīzāk tēloti tipi nekā individi. Sevišķi zīmīgs ir slaidās jaunās sievietes tips: gaišmate ar iegarenu, apgarotu seju, apaļotu pieri un samērīgiem vaibstiem. Pietupusi, turot kartupeļu grozu (*Kartupeļu lasītājas*, 1933/1934, att.), ejot ar spaini (*Pļavā*, 1937, att.), viņa izstaro no sevis kādu sevišķīgu cēlumu, te nopietnu un svinīgu, te piemīlīgi laipnu. Jēgers tā sasaucas ar Tones un arī Annus mākslu un dažiem līdzgaitniekiem, kas trīsdesmitajos gados dažreiz lietoja izkliedētā, pelēcīgi zeltainā gaismā iekausētus vaibstus. Liriskā pacilātībā viņš saskaņas ar savu draugu J. Zvirbuli, lai gan pēdējais toņkārtā ir vairāk ubānisks, sezāniskāks un skanīgāks. Starpība redzama, abiem traktējot ābolu mizotājas motīvu. Jēgera toņkārta ir zaļos un zilos lokālos ziedos vēsāka un forma vairāk pasvītrota (*Ābolu mizotāja*, 1930. g. sākumā). Jāatzīmē arī J. Jēgera ritma izjūta līniju vedumā un laukumu dekorātīvā kārtojumā un māka saistīt robusto, stūraino ar graciozo un vijīgo stāvos un viņu kustībās. Bez lauku darbu temas mākslinieku nodarbina vēl cita – mātes un bērna tema, sevišķi trimdas gados, par ko būs runa vēlāk.

Savos nedaudzajos portretos J. Jēgers ievij žanrisku uztveri, tā 1930-to gadu beigās gleznotajā *Ezēnu saimnieka ģīmetnē* (krāsains att.). Patiesībā tā ir divfigūru sadzīves aina, ko angļi sauc par „conversation piece" un kas nobriedušā uztverē saista reālisku personas raksturojumu ar klasicisma

183. J. Jēgers, *Lībekas ainava*

ideālizācijas iezīmēm. Ainaviskai videi un klusajai dabai ierādīta nozīmīga vieta mierpilnā ainā.

Trimdas gados Vācijā, tad ASV vai citur tiem māksliniekiem, kas darbojušies vai sākuši izveidoties Latvijas gara un kultūras dzīves gaisotnē, iekoptās mākslas tradicijas turpinājums bija dabiska parādība, vismaz sākumā. Tāpat kā dzimtās valodas lietošana un kopšana svešumā, tas šīm paaudzēm nebija nekāda „restaurācija". Par to jau bijusi runa agrāk. Un tā pie vienas trimdinieku grupas mākslas valoda izvērtās dzīves rūpju un nostaļģijas remdinātājā un zudušās dzīves atblāzmā. Tā bija pretestība un pašaizsardzība, dzīvojot jaunos svešās vides apstākļos. Arī pie Jēgera, kas savā autobiografijā rezignēti saka: „Taču līdz ar mūsu paaudzes izbeigšanos izbeigsies arī latviskā latviešu gleznieciba, mazākais trimdā, jo citās zemēs dzimušajiem un augušiem nav vairs nekāda latviska pamata zem kājām."[5]

Trimdas gadu priekšvakarā, 1943. g., latviešu mākslinieku izstādē bija redzama Jēgera plašu apmēru kompozicija *Siena laikā*, par kuru viņš ieguva Kultūras fonda balvu. Glezna „sacerēta statiski. Kulisveidīgi būvētās ainavas fonā novietojot divi stāvošas siena vācējas ar grābekļiem, vidū sēdošo vīrieti, bet vairāk uz priekšieni – autoram raksturīgo satupušās sievietes augumu ar krūzi un bļodu rokās. Jēgera kompozicijai piemīt īpats ritms un rāma noskaņa. Zili violetais dūmakainums sakausē drusku griezīgās šķautnēs veidotās figūras ar fonu."[6] Dažas neveiklības stāvošajā figūrā un vaļējo sānu kompozicijā sedz darba tematiskais un formālais vērtīgums, tā kopējais noskaņojums. Šis darbs gājis zudumā, māksliniekam bēgot no Rostokas.

Atsākot trimdā lauku dzīves tēlojumus, notiek stiliskas pārmaiņas.

184. J. Jēgers, *Labības laukā*

185. J. Jēgers, *Puķes*

Saglabājot klusuma noskaņu, kas kļuvusi skumjāka, figūrās pasvītrots žanriskais raksturojums, cilvēkiem ejot uz darbu, strādājot laukā (*Uz darbu*, 1947; *Uz lauka*, 1949, krās. att.). Tās vairāk iekausētas ainavā, kas zemes un mākoņu veidojumā guvusi lielāku nozīmi gleznas struktūrējumā (piemēram, *Negaiss tuvojas*, *Āboliņa laukā*), figūrām dažviet vairs nedominējot. Izzūd zaļoti pelēcīgais vai violetais plīvurs, toņiem kļūstot skanīgākiem, piesātinātiem sarkano un zilizaļo pretstatos. Pašas figūras dažviet kļūst ainaviskas, zaudē personiskās individuālizējuma pazīmes, iekūst laukskatā (piemēram, *Siena laikā* ar tīri ainaviski tvertām mazām vīrieša un sievietes figūrām). Tāda tieksme „atrast sintezi starp bijušo un esošo“[7] vērojama pēdējā dzīves gadā gleznotajā *Pļavā* ar smagām, dziļām ēnām, kuŗās iegrimst vai iekvēlojas sarkanie un baltie toņi figūru tērpos. Stāvos ekspresīvi pasvītrota formu stūŗainība, ugunīgai kvēlei pretstatot ledaino zaļoto zilgmi. Te ieskanas kādas attālas El Greko mākslas atbalsis. Šo meistaru, līdz ar Sezānu, Rembrantu un Ticiānu apbrīnoja latviešu jaunais gleznotājs savos

ceļojumos. Visā gleznas koncepcijā jūtams kāds iekšējs saspīlējums. Tās ir citādas skaņas nekā trīsdesmito un četrdesmito gadu žanros – tagadnes cilvēka nemiers, ko Jēgers atrod savā agrākajā klusi melancholiskajā pasaulē, savos zemnieciskajos motīvos. Taču jauninājumos viņš negrib zaudēt bijušo.

Mātes un bērna temā mākslinieks meklējis vairākus variantus. To starp citu liecina 1949. g. veiktie darbi, atbalsojot renesanses meistaru monumentālitāti madonnas tēlojumos. Tā pati sieviete, kas parādījās pļavā, kartupeļu rakšanā, – iegrimusi domās, skumīgi apskaidrotā cildenumā sēž, turot klēpī bērnu ar paceltu rociņu. Sekojot tradicijai, viņa ģērbta zilā mētelī, kas iekļauj sarkano tērpu. Šo mieru iztraucē gaismojuma svēdras, līkloči un lāsmojumi kā kāda irracionāla vara aizkrēslotās gaisotnes fonā, antiklasiskās ekspresijas ieskaņas veidola diženumā (att.).

Intensīvāku, harmonisku krāsainību Jēgers meklējis gan dažās Lībekas ainavās, gan arī glezniecisku kontrastainos, reālos puķu gleznojumos, ziediem krāšņi iemirdzoties tumšajos fonos. Veicis arī kādas altāra gleznas Ādažu baznīcai (ap 1936) un bēgļu baznīcai Lībekas nometnē.

J. Jēgers pieskāries arī bēgļu tēlojumiem, „kas atšķiras no Grosvalda, Kazaka un citu latviešu mākslinieku līdzīga satura darbiem" (J. Soikans).[8] Grūti spriest, kā būtu tālāk izveidojusies J. Jēgera māksla. Nāve pārrāva viņa meklējumu pavedienu.

---

[1] *Jūlijs Jēgers un latviešu māksla*, autobiografija, 8. lpp.
[2] *Ibidem*, Priekšvārdi, 5. lpp.
[3] *Ibidem*, autobiografija, 10. lpp.
[4] *Ibidem*, 9. lpp.
[5] *Ibidem*, 10. lpp.
[6] J. Siliņš, *Latvju Mēnešraksts*, 1943, 304. lpp.
[7] *Jūlijs Jēgers un latviešu māksla*, autobiografija, 10. lpp.
[8] *Ibidem*, J. Soikana apcere, 134. lpp.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos divdesmit gados (1918–1938)", *SM*, 1938/4; *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi (1934–1939)*, Rīgā 1939. – *Jūlijs Jēgers un latviešu māksla*, mākslinieka autobiografija, viņa māsu atmiņas, J. Soikana apcere, Stockholm 1966.

Kārlis Neilis

Starp savas paaudzes līdzgaitniekiem īpatnējākām personībām pieskaitāms gleznotājs Kārlis Neilis (dz. 1906. g.). Viņš ir vienīgais no 30-os gados akadēmiju beigušajiem figūrālistiem, ko Purvītis aicināja piedalīties valsts reprezentātīvajās izstādēs ārzemēs. Neili nodarbinājušas arī teorētiskas pārdomas par mākslas problēmām, un viņa attīstība īpata. Sācis ar cietāku, lineāru gleznojumu, dekorātīvu un teiksmotu, viņš Tones ietekmē ģīmetnēs, figūrās, klusajās dabās un arī ainavās pārgājis uz gaismojuma un ēnainības vedumā izkūstošiem veidiem, aizkrēslojumā dažreiz izzūdot zīmējumam. Šajā posmā jau Neilis nobriest savā glezniecīskajā izteiksmē.

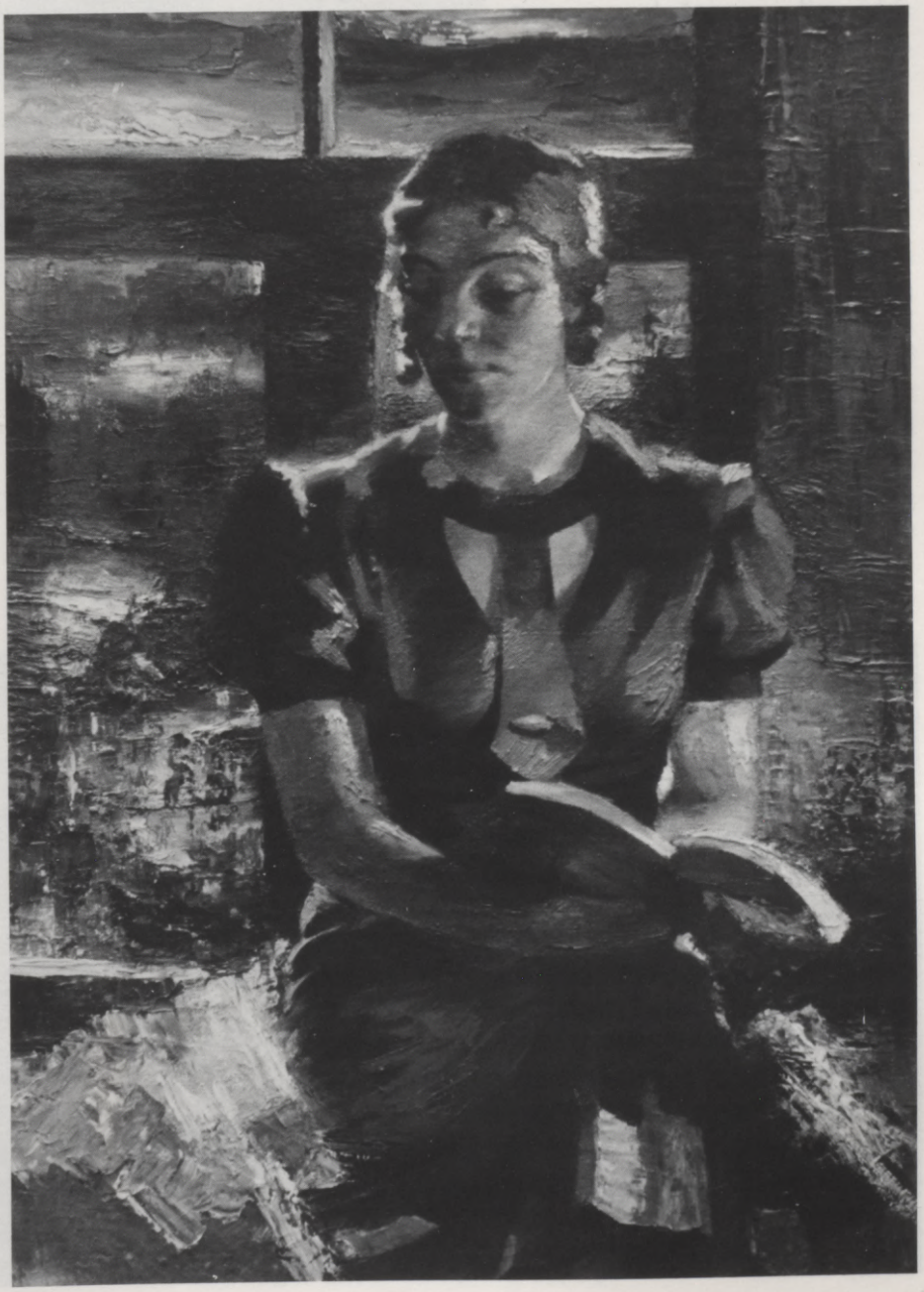
186. K. Neilis, *Uz balkona*

187. K. Neilis, *Māte un bērns*

Grūtos trimdas apstākļos četrdesmitajos gados veikti ogles un krīta zīmējumi, kuros tonālo dziļumu aizstāj laukumu ekspresīva rotaļa. 50-os un 60-os gados mākslinieks izkopj savdabīgu krāszieda un formu brīvu, grotesku rotaļu plaknē. Lietojot tēlojuma paņēmienu, kur formas var it kā caurspīdē parādīties cita aiz citas, viņš konstruē no priekšmetu, ģeometrisku un rotājuma formu fragmentiem it kā vienkopus un simultāni tvertas dažādas irreālas ainas vienas gleznas laukumā. Atmetis īstenības tēlojumu, būdams reizē gleznotājs un rotātājs, mākslinieks fantazē un izgudro savu piktogrammu – gleznas zīmju brīnumaino rotaļu pasauli, pilnu pretējību: īstenības un neīstenības savijumu, racionālu iestindzinājumu reizē ar irracionālu un pat vietumis absurdu rotaļu, barbarisku primitīvitāti ar izkoptas klasikas ieskaņām.

Kārlis Neilis dzimis Lutriņos 1906. g. 19. decembrī, kalēja ģimenē. Bērnībā dabūjis redzēt muižas dzīvi, jo tēvs dažādās vietās Kurzemē sabijis par muižas kalēju. Jau tad puisēns rāda drosmi un neatkarību, nebučodams baronam roku, kā citi bērni to dara. Ap Pirmo pasaules karu zēns nokļūst Tukumā pie mātes vecākiem. Tur arī sākti skolas gadi. Sagājis vidusskolā divi gadus, iestājas Mākslas akadēmijā. Kursos visvairāk gūst no Ubāna (klusajās dabās) un Tones (portretu gleznieciībā). Nokļūst prof. Tillberga figūrālajā meistardarbnīcā. Patstāvīgais audzēknis sanāk konfliktā ar profesoru, ignorēdams darbnīcas vadītāja receptes krāsu un apdares apstrādāšanā. Par nepiemērotību no J. Tillberga darbnīcas izslēgti, bez Neiļa uz J. Kugas dekorātīvo darbnīcu aiziet Ed. Melbārzdis, J. Strazdiņš un V. Vimba. 1932. g. Tillbergs akadēmiju atstāj, un viņa vietā par figūrālās darbnīcas vadītāju kļūst Ģ. Eliass. Neili pielaiž pie diplomdarba figūrālajā darbnīcā, un viņš beidz 1932. g. akadēmiju ar kompoziciju *Pasludināšana*.[1] Pēc tam apmetas uz dzīvi Tukumā un apprecas. Tukumā nodibinās maza

mākslinieku kolonija. Ar pilsētas valdes atbalstu, kopā ar saviem draugiem A. Artumu un L. Āriņu 1936. g. nodibina Tukumā mākslas mūzeju. Piedalās mūksaliešu izstādēs Rīgā, Jelgavā un Kauņā. Saņem Kultūras fonda godalgu par gleznu *Māte un bērns*. Piedalās valsts rīkotajās izstādēs iekšzemē un ar 1936. g. ārzemēs. Pārcietis padomju un vācu okupācijas gadus, 1944. g. K. Neilis devās trimdā, nonākdams Austrijā. Pēc grūtiem nometnēs pavadītiem gadiem un sarežģījumiem ģimenes dzīvē (sievas nedziedināmā gara slimība), beidzot nokļūst Zalcburgā, kur nodibina jaunu dzīvi. Piedalās austriešu gleznotāju izstādēs, sarīko patstāvīgas skates Zalcburgā, Stokholmā, ASV. Piedalās arī kādās trimdas Kultūras fonda izstādēs Amerikā,



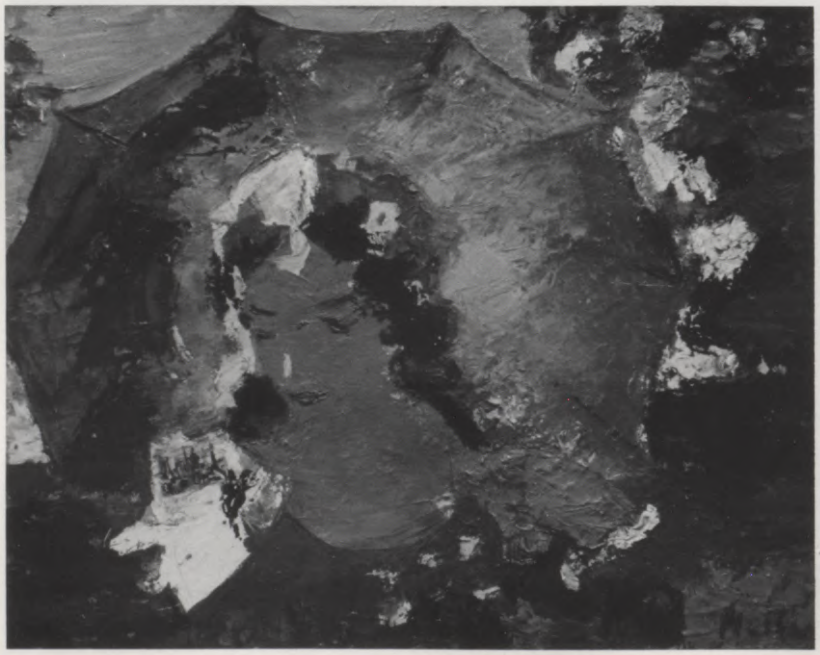
188. K. Neilis, *Lasītāja*

gūdams atzinīgas atsauksmes. Kopš sešdesmitajiem gadiem daudz ceļo pa Eiropu, apmeklē Grieķiju, Krētu, Ēģipti, Spāniju, publicē periodikā savus ceļojuma iespaidus un novērojumus par mākslu, arī polemiskus rakstus par mūsu tagadnes mākslu.

Jau agrīnos, trīsdesmito gadu sākumā veiktajos darbos (*Brāļa portrets*, *Uz balkona*, att., diplomdarbs *Pasludināšana*) vērojama tieksme uz savdabīgumu, saduroties pretējībām. Saduras īstenība ar teiksmainību, vienkāršotie veidi plaknes divmērībā ar tieksmi uz perspektīviskā dziļuma ilūziju, vizionārs gaismas mirdzums ar līniju un šķautņu asumu. *Pasludināšanā*, eņģeļa un nobīlī pārsteigtās Marijas stāvā, ieskanas kas radniecīgs M. Denī (Maurice Denis, 1870–1943) dekorātīvajai simbolikai un arī prerafaelītu jutoņai. Trīsdesmito gadu otrā pusē Neilis izkopj savu viziju valodu. Ekstātiski saviļņots, viņš eksperimentē ar jauniem izteiksmes līdzekļiem, nezaudēdams kontroli. Vērienīgā otas triepumā, stingrajai formai izkūstot vibrējošās krāsaino gaismēnu masās un dinamiski tvertā telpā, top viņa jauno sieviešu, mātes un bērna veidoli, klusās dabas un ainavas. Tuvā un tālā – dziļuma pretstatos dabas formas parādās drīz vieglā modulējumā, drīz pastozā triepumā. Brūngani zili balto, oranži zeltaino un zaļo toņu gradācijās lietas zaudē īstenības smagumu, izvēršoties gaviļainā saulainībā vai atkal iegrimstot noslēpumainā krēslojumā. Raupjums savdabīgi saistās ar maigumu, vieliskai pasaulei pārvēršoties teiksmainā parādībā. Viss te vēl problēmatisks, drosmīgs, rotaļīgs, tomēr pakļauts brīvam iekšējam ritmam. Tā ir kāda irracionāla glezniecīskās rotaļas gaisotne, kurā, neitrāliem un chromatiskiem toņiem savijoties, fonā pēkšņi – mākslinieks saka – „izsvīst" no blīvas masas sievietes galvas formas ar spējiem gaismas refleksu lāsumiem. Notiek atraisīšanās no dabas uzkundzēšanās glezniecīskajai parādībai, kas gan klusumā, gan gavilēs liek nojaust saules un sievišķības mūžīgās varas. (*Lasītāja*, 1936; *Māte un bērns*, vairākos variantos, 1938, att.; *Zēni upmalā*, 1938; *Dāma ar lapsu*, 1936; *Sieviete ar saulessargu*, 1936, att.; *Sieviete ar*

189. K. Neilis, *Sieviete ar saulessargu*

190. K. Neilis, *Sieviete ar puķēm*



191. K. Neilis, *Saulaina diena*

192. K. Neilis, *Tukuma ainava*

puķēm, 1937, att.). Citas paaudzes tieksmēs un jutoņā, Neilis sasaucas ar Jāņa Valtera intimi gaišo glezniecību; mantojis arī ko Tones ierosmē.

Klusajās dabās un ainavās, apsverot horizontālās un vertikālās joslas, Neilis meklē gleznas līdzsvarojumu. Tāds uzdevums ģimetnēs, piemēram, ir aizmugures loga stiegrojumiem vai ēku fragmentiem ietālē.

Četrdesmitajos gados jaunais gleznotājs pārdzīvo iekšēju lūzumu.

193. K. Neilis, *Svētais Florians*
194. K. Neilis, *Divas galvas*

Agrākais izteiksmes veids viņu neapmierina, bet cits nav atrasts. Tas kādu laiku paralizē darbošanos. Jau trimdas bēgļu nometnē, kad eļļas krāsas nav dabūjamas, gleznojumi ar krāsainiem krītiem ainavās rāda kādu pāreju uz maigiem toņiem un formu vienkāršojumu, atmetot dabas ilūzijas sniegšanu. Kopš piecdesmitajiem gadiem Neilis pakāpeniski pārveidojas un izkopj jaunu izteiksmi. Trimdas gados ceļojumi no Zalcburgas uz Knosas salu, iepazīstot fresku gleznas uz pils sienām, ceļojumi uz Pompejiem un Herkulānu, redzot vēlo antīko gleznieciību, uz Ēģipti, uz Venēciju, apmeklējot Biennāles izstādes, vērojot modernās mākslas pārveidības, – viss atstāj viņa darbos kādas pēdas un palīdz noskaidrot sevi.

Lai redzētu, kādā virzienā maiņas norisinās, salīdzināsim, piemēram, *Māti un bērnu* (1936, att.), kur izveidotas divi galvas, ar divi sieviešu galvām (*Divas galvas*, 1954, att.). Pirmajā formas ēnaini apaļotas. Saulainā gaisma labajā pusē un ēnainais fons pretējā rada dziļuma iespaidu. 1954. g. darbā viss kļuvis plakans, vēso un silto toņu pretstatījumi ir tīri dekorātīvi, formu nemodulējot. Īstenības zīmes vienīgi saglabātas acu līnijās un lūpu sarkanumā. Noplacinātie veidi kļuvuši caurspīdīgi, sašķelti daļās ar ornamentālu komponentu piedevām, radot nojautu, ka še vienlaicīgi parādās lietu fragmenti, kas varēja būt pieredzēti dažādos laika brīžos. Vienā gleznā it kā kondensētas vairākas un dažādas ainas. Delikātais krāsu zieda vizmojums sasaista šo dažādo daļu rotaļīgo sakopojumu, lietojot modernajā mākslā sastopamo simultānismu (ko savā laikā ievadīja franču kubisti un italiešu futūristi), kā arī laukumu caurspīdīgumu irreālā fantazijas telpā. Kompoziciju pārvalda statenisku un gultenu plakņu attiecības.

Līdzīgus novērojumus gūstam, salīdzinot to pašu mātes un bērna motīvu, 1938. g. gleznotu maigā modulējumā, ar 1957. g. gleznotu darbu (att.). Ne mazāk interesanti salīdzināt pāreju no reālā uz irreālo kailas sievietes formu traktējumā, piemēram, *Gulētāju* (att.) ar *Trim sievietēm* (1954, att.). Raibā un groteskā dažādībā parādās formu fragmenti (ainavu, figūru,

lietu, rotājumu un ģeometrisku figūru), veidojot ritmam un krāszieda kopskaņai pakļautu brīnumainu dzīvi. Še atrodam sasaukšanos ar Matisu (Matisse), piemēram, sieviešu stāvos, dekorātīvā uztverē, pēckubisma neformālās mākslas atskaņas, rotājuma konstrukcijas ar pilnīgi abstraktu raksturu, bet arī ikdienas parādību atšķilas, sakombinētas ar aizguvumiem no senās Ēģiptes, Grieķijas, Krētas un Spānijas mākslas; sastopam figūras, kas dažviet atgādina foto negātīvu (piemēram, *Trīs sievietes*). Visa šī daudzējādība jaucas kaleidoskopiskos laukumu kārtojumos. Nav jau svarīgi, kādu virzienu etiķetes mēģinātu piespraust šiem priecīgā glezniecības karnevālā tapušajiem K. Neiļa audekliem. Tie atbalso formāli saistīto, bet priekšmetiski fragmentēto un nesakarīgo iespaidu absurdo pasauli, it kā atbalsojot tagadnes mainīgo un neirotisko, schizofrēno dzīves vidi, kādā trauc un mīt tagadnes nevaļīgais un iekšēji saļodzītais un sašķeltais cilvēks. Nav arī svarīgi jautāt, vai tas ir kāds glezniecības pārsteigumu aranžējums, vai kaut kas cits. Tā ir brīvas fantazijas izpausme, pakļauta pati savai vaļai. Mākslinieks pats kādā vēstulē[2] (un līdzīgi arī kādā intervijā) izsakās, ka viņš nevēloties „ne no dabas, ne no dzīves kaut ko attēlot vai atstāstīt". „Mani

195. K. Neilis, *Māte ar bērnu*, 1938

neinteresē gleznā nodemonstrēt savas izjūtas vai pārdzīvojumus, vai sludināt taisnību, vai nosodīt netaisnību, kā to dažkārt dara Pikaso. Mani interesē vienīgi ar krāsām un veidiem radīt sev un skatītājiem priecīgi, negaidīti krāsainu, uztraucošu pārsteigumu." (Kā tāds pārsteigums iespējams bez „izjūtām", nav gan īsti saprotams.) Vārdu sakot, Neilis grib dzīvot moderna intelektuāļa un meklētāja tīri aistētisko dzīvi no dabas un sociālas īstenības smaguma neatkarīgos veidolos. Tā ir priecīga, kaleidoskopiski mainīga, sevī noslēgta, autonoma tīrā krāsu zieda un brīvo formu mākslinieciskā valstība, kas grib pārsteigt ar saviem brīnumiem. Ar šādu ievirzi viņš pietuvojas pazīstamajam Matisa izteicienam, ka viņa gleznas grib būt ērts atzveltnes krēsls atpūtai. Tas atgādina arī spāniešu filozofa Ortegas (Ortega y Gasset) domu par dehumānizēto mākslu. Latviešu gleznotājs norobežojas no sirreālisma zemapziņas automatisma, maģijas un sociālā protesta pretenzijām. Kādā intervijā[3] Neilis saka, ka „gleznā jāsaliek viss [tas, kas ir izdomāts un kas iekrīt prātā strādājot], jo tīra abstrakcija ir nedzīva kā līķis". „Galvenais ir instrumentācija. Tāpēc jāglezno vairākās plāksnēs, vairākās sfairās, kolažveidīgi, plakani un telpiski, reāli un abstrakti." Līdzīgi J. Gailim, J. Kalmītem viņš jauc reālos un irreālos, abstraktos elementus gleznā, noraidot tiklab tīru reālismu, kā tīru abstrakciju, kas „ir kā līķis". Šāda gleznieciība ir visai kompleksa. Neiļa gleznās sintezētajiem vizuālajiem fragmentiem un pacilātajai arabesku rotaļai, projicējot gleznu gleznā, piemīt savs dzejiskums un savs dzidrums, savi noslēpumi. Tām nepārprotama tieksme transcendēt parasto, humānizēto īstenību. Taču, kā ikvienam

196. K. Neilis, *Māte ar bērnu*, 1957

197. K. Neilis, *Klusā daba*

198. K. Neilis, *Gulētāja*

paņēmienu un veidņu lietojumam, pavīd arī savas brīvības gūsts, savas izteiksmes robežas, aiz kuŗām iespējama atkārtošanās un vienmuļība.

Par šo gleznotāju, kas 1937. g. saņēma Latvijas Kultūras fonda godalgu un 1966. g. trimdas latviešu Eiropas Kultūras fonda balvu, noslēgumā pasvītrosim vēlreiz sekojošo: Neiļa gleznieciībai ir svarīga laika dimensija, proti, dažādu ārēji nesakarīgu, bet formu īpašībās tuvu veidu vienlaicīga parādīšanās gleznas kompozicijā, kas liekas būt irracionāla, pat absurda, tomēr pakļauta kādai kopējai ritmiskai struktūrai, kuŗā, piemēram, sievietes sejai var būt kāda iekšēja radniecība ar ziediem un lapām klusajā dabā. Pirmā acu uzmetienā šo gleznu elementu sarežģītā un paradoksālā vienība, nodibināta intuicijā un prāta apsvērumos, var likties miklaina, skatītājam apslēpta, lai gan īstenībā tāda pastāv. Jau pats gleznas koptonis ir medijs, kas līdzās ornamentālajam līniju un formu režģojumam palīdz saistīt raibo dažādību ar tās iekšējo ritmiku, lai arī dažviet gleznas daļas jaucas cita caur citu kā kādā *horror vacui*.

Atzīmēsim vēl, ka Neilis gadu tecējumā ir izkopis savu īpato moderno ikonografiju gan tēlojumā, gan tīri formālos vai dekorātīvos elementos. Piemēram, vairākās variācijās sastopam māti ar bērnu, madonnu, sieviešu galvu un figūru daļu grupējumus, ainavu un kluso dabu motīvus, kā arī tīri ornamentālus veidojumus. Sešdesmito gadu kompozicijās divu, visbiežāk

199. K. Neilis, *Trīs sievietes*

triju sieviešu stāvi (vai stāvu fragmentējumi) kādas dejiskas kustības valodā ved savstarpēju intimu sarunu. Ceļotājs, senās un modernās pasaules vērotājs un enigmatiskā Pikaso pielūdzējs Neilis devies savu mākslinieciskо meklējumu dēkās. Viņš apzinās tagadnes dzīves pretrunīgos aspektus: absurdi schizofrēno un tam pretējo techniski racionālo. Atraidīdams gan tīrās abstrakcijas „bezpriekšmetību", kā arī sirreālisma pataloģiskos rēgus, viņš veido kādu neilisku īstenības un neīstenības zīmju savijumu, kur fragmentāri veidi plūst cits caur citu, ritmiski saistīdamies gleznas telpā. Gleznotājs mēģina skatītāju pārsteigt ar dīvaino un nejaušo, kaut gan, pēc viņa domām, visa mākslas tapšana pakļauta „dzelzs likumībai".

Visi šie jaunie meklējumi tamlīdz rāda arī kādu saskari ar agrāko posmu. Bijušajam un tagadējam Neiļa mākslā, par spīti visām radikālajām atšķirībām, ir kāds kopējs attiecinājumu centrs paša mākslinieka personībā. Visumā, laika tecējumā Neiļa izteiksmes līdzekļi mainījušies no brīva ekspresīva reālisma 1930-os gados uz irreālu kompoziciju plaknē, atmetot ilūziskās telpas dziļumu un lietu materiālitāti, lai tīri mākslinieciskā telpā, ritmiski brīvā krāsziedā un lineāro formu rotaļā saistītu īstenības un

neīstenības fragmentus. Atsevišķās daļas gūst savu nozīmi, pakļaudamās kopiespaidam. Neilis pievienojas kubistu domām, ka glezna nav logs, pa kuru skatāms īstenības izgriezums, bet tā ir pasaule pati par sevi.

Neilis arī rakstījis periodikā ceļojuma iespaidus un par mākslu. Publicējis atmiņas par laika biedriem un Mākslas akadēmiju grāmatā *Tie trakie gleznotāju gadi.* Autors apgalvo, ka viss tur rakstītais esot „patiesība, kāda tā aizķērusies manā atmiņā". Jautājums ir, cik, kas un kā autora atmiņā aizķēries viņa „dabiskāko" anekdotu piebārstītajā stāstījumā. Savā slīdējumā pa lietu virspusi un notikumu žurnālistiskā reportāžā tā ir pavisam atšķirīga no Neiļa mākslas.

---

[1] Darbs nozudis vācu okupācijas laikā.

[2] Autoram viesojoties pie mākslinieka 1964. g. rudenī, sarakstoties 1966. g. un vēlāk.

[3] Kārļa Neiļa saruna ar J. Soikanu 1976. g., *Latvju Māksla*, 1979/6, 484. lpp.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas centri provincē", *SM*, 1937/4; raksts *Laikā*, 1971. g. 18. dec. – E. Geistautes raksts, *Latvija*, 1956. g. sept. – Anšl. Eglīša raksti: *Laiks*, 1956. g. 15. dec., 1967. g. 7. okt., 1970. g. 25. nov. – *Socials Ten*, Hagerstown, MD, 1958. g. 17. sept. – Dr. H. Kliers, *Demokratisches Volksblatt*, Salzburg, 1959. g. 7. apr. – J. Krēsliņa raksts, *Jaunā Gaita*, 1960/27. – K. Ansona raksts, *Laiks*, 1967. g. 25. okt. – H. Biezā raksts, *Latvija*, 1966. g. 5. nov. – Anonims, *Latvija Amerikā*, 1966. g. 26. nov. – Strīķa raksts, *Laiks*, 1970. g. 30. dec. – E. Šturmas raksts, *Laiks*, 1972. g. 5. janv. – J. Soikans, „Kārlis Neilis", *Latvju Māksla*, 1979/6. – K. Neilis, *Tie trakie gleznotāju gadi*, Linkoln, NE, 1986.

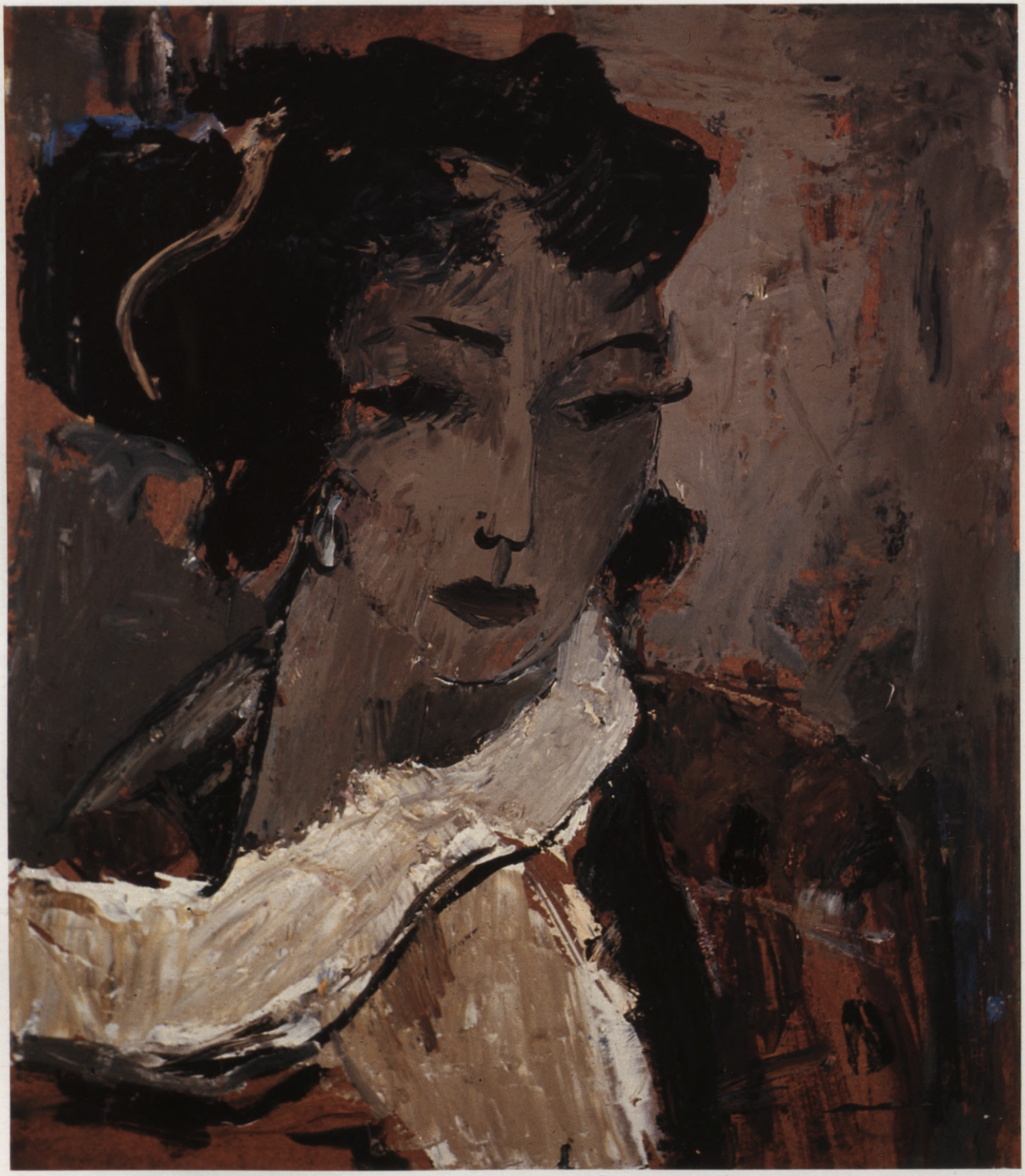
Fridrichs Milts

Fridrichs Milts (dz. 1906. g.) savos meklējumos un tieksmē uz laikmetīgāku valodu ir atšķirīgs no sava līdzgaitnieka Neiļa izgudrā un rotaļīgā aistētisma. Sācis ar akadēmisku reālismu, kam lirisma vai arī erotiska pieskaņa, viņš, nonācis tiešā saskarē ar modernās mākslas strāvojumiem, pa daļai arī Grosvalda un Kazaka ierosināts, pakāpeniski pārveidojās uz brīvu formu un ekspresijas pusi izsmalcinātā kolorītā. Tomēr viņa ekspresīvi liriskajai, dažreiz dekorātīvi ievirzītajai mākslai ir sveša tīras abstrakcijas ievirze. Kādu laiku viņu stipri ierosināja Matisa māksla. Tās ietekme jūtama, taču latviešu gleznotājs smagnējāks, nesamierinādamies ar franču meistara modernā akadēmisma formulām. Viņu ierosina arī Parīzes skolas meistari ceļā uz grotesko, erotisko, brīvo ekspresiju, visvairāk, varbūt, Modiļjāni (Modigliani). Figūrālists, portretists, bet arī spējīgs ainavu un kluso dabu jomā, ierosmīgais latviešu meistars nav immūns pret dažādiem svešiem iespaidiem; minēsim, piemēram, pēckubistisko Braku, meksikāņu skolas, neformālās priekšmetiskās glezniecības strāvojumus. Tas dažreiz viņu pietuvina Ņujorkas galerijās un izstādēs redzamiem darbiem. Ner-

200. Fr. Milts, *Kafejnīcā*

XIX. K. Neilis, *Klusā daba*

XX. K. Neilis, *Klusā daba ar auduma atšķilām*



XXI. Fr. Milts, *Sievietes ģīmetne*

vozs, urbānisks savā uztverē, Milts ārējos ierosinājumos nezaudē personīgo izteiksmi un dzimtenē mantoto lauciniecisko iedabu. Viņš ir viens no izcilākajiem meistariem savā paaudzē, markanta personība Ņujorkas Elles ķēķa sadraudzē piecdesmitajos gados. Kopš sešdesmitajiem gadiem viņa glezniecībā vērojami savi paguruma brīži. Meistaram, kas aizvien eksperimentē un ir ceļā uz sevi pašu, pati māksla ar gadiem kļuvusi nevis vienkāršāka un vieglāka, bet grūtāka, eksperimentējot dažādos virzienos, uz ko viņu dzen iekšējs nemiers. Tuvodamies mūža septiņdesmitam, mākslinieks dažreiz žēlojas, ka neesot vairs tik viegli uzgleznot tā, lai justos apmierināts. Kā tagadnes cilvēkam viņam jāpārdzīvo pretējības meklējumos, svārstības, vēstījot neirotiskā un sašķeltā laikmeta izjūtas. Māksla Miltam nav tikai formu un krāsu interesanta rotaļa ar ārēju dekorātīvu pievilcīgumu, bet

201. Fr. Milts, *Pārdomas pēc balles*

202. Fr. Milts, *Ermonists*
203. Fr. Milts, *Pie ratiņa*

dvēseliskā noskaņojuma vēstījums. Glezniecisku veidoli izteic dzīves vientulīgumu un smagumu. Taču citreiz tā ir ļaušanās kādai lauztu vai vijīgu līniju un izsmalcināta krāszieda valodai. Vēl citreiz tā kalpo jutekliskam šarmam un, atkarībā no mainīgiem garastāvokļiem, var izvērsties groteskumā ar humora ieskaņām un dīvainībām. Virsotnēs un atslābumos ekspresionistiskais jauntradicionālists Fridrichs Milts ir bijis īsts un miltisks, meklēdams sevi Rīgas skolas un dažu modernisma klasisko strāvojumu ceļos.

Fridrichs Milts dzimis 1906. g. 21. decembrī strādnieku ģimenē. Atnācis no laukiem, viņa tēvs pratis piepelnīties un nopirkt nelielu māju pilsētas nomalē, Āgenskalnā. Zēns audzis un arī vēlāk tur dzīvojis proletāriskā vidē. Pirmos pamatus mākslā apguvis Kultūras veicināšanas biedrības mākslas studijā, kur toreiz darbojās K. Miesnieks, U. Skulme, L. Liberts u. c. Pēc tam iestājies akadēmijā, viņš mācās prof. Tillberga figurālās gleznieciības darbnīcā, tur apgūdams labus pamatus zīmējuma vingrumā un figūru veidošanā, lai gan kompozicijā un kolorītā jau skolnieka gados izvairās no sava skolotāja paņēmieniem. Kad, Tillbergam aizejot, viņa darbnīcas vadību pārņem Ģ. Eliass (1932), jaunietis akadēmiju beidz ar diplomdarbu *Kafejnīcā* (att.). Divos sieviešu stāvos, kas sēž kafejnīcā pie galda ar klusās dabas piedevām, jauno mākslinieku valdzina pilsētas dzīves nervozā izsmalcinātība un erotikas ieskaņas – pretstats tai mazo ļaužu sūrajai dzīvei, ko pats izbaudījis. Trīsdesmitajos gados Milta zīmējumi, ainavu studijas, žanriski tēlojumi un ģīmetnes laiku pa laikam parādās Zaļās Vārnas izstādēs (līdz pat 1938. g.) un visās Kultūras fonda mākslas skatēs. Redzams, ka

topošais gleznotājs tematiski un stiliski virzās starp reālisko laucinieku un strādnieku dzīves raksturojumu (*Ermoniku spēlētājs*) un lielpilsētas gaisotni ar tās nemieru, erotisko kairīgumu – dažos žanros un portretos (*Pārdomas pēc balles*, 1935, att.), bet it īpaši sieviešu aktos. Pirmo ievirzi sekmēja Ulmaņa laikmeta valdības rīkotās izstādes un tautas dzīves tēlojumu tradicija. Otrā bija tuva paša mākslinieka un viņa cienītāju pilsētnieciskajai jutoņai. Līdztekus ainavu studijas un klusās dabas bija veltītas vispirms tīri mākslinieciskiem uzdevumiem.

Ikdienas žanros, tēlodams gan ostas strādnieka tipu (*Ermonists*, 1935, att.), veco māti pie ratiņa ar meiteni un kaķi, jauno Latgales zemnieci, istabā adot (*Latgaliete*, 1937), veco kalpu tvarīgā reālistiskā gleznojumā, mēslu vešanu (*Kūts mēšana*, 1936) u. c., Milts parādīja labas dzīves novērotāja un izpratēja spējas. Pazīstamu tematiku viņš nepārvērš populārās bildītēs, bet cenšas tonālās glezniecības mīkstā plūsmaino formu kausējumā raksturot dzīves parādības, tām dodot kādu dvēselisku nozīmību. Tādos veikumos kā *Pie ratiņa* (att., LVMM) delikātais veidojums pelēki zeltainos toņos vienots ar mājīguma un cilvēciska iejūtīguma noskaņu. Saskaņoties ar Tones un Annus gleznieciibu, veikti, piemēram, darbi, kas aino zemnieku pāri rudens novakarē brūnīgi zeltainā koptonī. Abi pusstāvā: vīrietis tumšotā profilā, sievietes galva ar balto lakatiņu izgaismota liegā modulējumā, sakausējot masas. Šo reālistiskā sadzīves tēlojuma stigu, nepaguvis tajā noteiktāki izkopties, Milts drīz pameta. Dzīvodams Mēzenes kazarmās Lībekā, viņš temperā vai pastelī darināja dažus žanriskus tēlojumus, tā veco bēgli noskumušu sēžam pie galda ar maizes riecienu un siļķi uz paplātes (att.), līdzīgus motīvus tēlodams arī pirmajā laikā Ņujorkā. Te viņš pievērsies Grosvalda un arī Kazaka nodibinātajai ekspresīvi stūraina figūras traktējuma tradicijai,

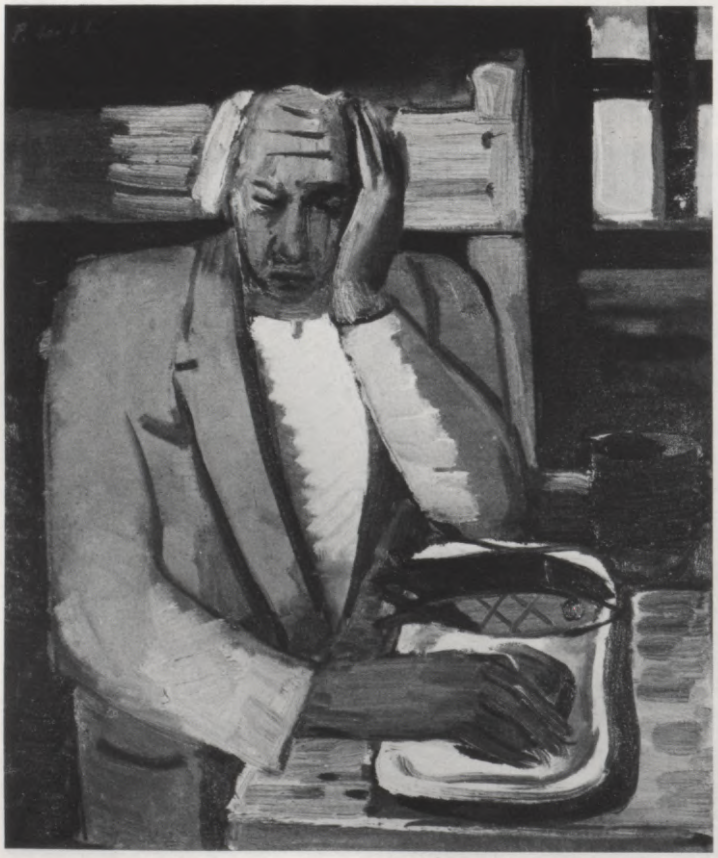
204. Fr. Milts, *Rudens novakare*

uzsveŗot plakni. Tā arī sieviete, krēslainā telpā sēžot pie galda un šujot, mūs pamudina iedomāt kādus Pikaso tēlojumus. Vecās un jaunās bēgles veidojums ar izstieptām figūrām un galvām meklē ekspresīvitāti, atraisoties no parastās īstenības.[1]

Lielāko popularitāti draugos un publikā Miltam sagādāja viņa pasteļi – portreti un plikņi. Svārstīgajam un nemitīgajam meklētājam tie deva – vismaz daļēji – iespēju atraisīties no reālisma smagnējības, tiecoties uz brīvāku, rotaļīgāku izteiksmi. Bohēmiskais mākslinieks, kuŗa darbnīcā, koka namiņā Pārdaugavā, bieži pulcējās līdzgaitnieki un viņa talanta cienītāji, jau trīsdesmito gadu beigās un okupācijas laikā tika daudzināts par vingru pasteļu meistaru. 1942. g. beigās Kaļķu ielas mākslas salonā sarīkotā pirmā individuālā izstāde, salīdzinot ar darbiem Kultūras fonda un Zaļās Vārnas skatēs, rādīja metveidīgus, labu tiesu briljantus, darbus: ģīmetnēs, žanriskos tēlojumos (*Čigānzēns, No darba, Karnevāls, Plostnieki* u. c.), ainavās, plikņos un klusajās dabās kādu pavirzīšanos uz brīvāku izteiksmi. Taču visvairāk bija apgūta māksliniekam tuvā pasteļu technika, savienojot zīmējuma un gleznojuma īpašības. Gleznotāja nervozi aprautais un reizē vijīgais rokas žests rada rotaļīgas un elegantas līnijas un dažreiz tīri aitērisku vieglumu gaiši pelēcīgos un spožumu sārti dzeltenīgos, brūnotos un zilos toņos. Minēsim, piemēram, mākslinieka sievas ģīmetni ar brūni sarkanīgo cepuri, kuŗā atbalsojas grāmatas un tērpa saulaini dzeltenie toņi. Tam pievienojas iegarenās sejas izteiksmīgais raksturojums (*Mākslinieka sievas ģīmetne*, 1941, att.). Balerīnās, sēdošos un gulošos jauno sieviešu plikņos,

205. Fr. Milts, *Vecais bēglis*

206. Fr. Milts, *Vecā bēgle*



207. Fr. Milts, *Mākslinieka sievas portrets*

208. Fr. Milts, *Sēdošā*

nervozi saplosītā formā, drīz enerģiski aprauto, drīz slaido līniju vibrējumā, zieda krāsainā pelēcīguma plūsmā ar spēcīgiem chromatiskiem akcentiem sensiblais meistars tvēra erotikas jutekliskumu un smeldzi ar īpatu intimitāti un kādu grūtsirdības pieskaņu.

Taču šie paši paņēmieni vairs nav tik veiksmīgi eļļas gleznojumos, it īpaši kompozicijās, kas prasa ilgstošāku noturīgumu. Tas bija konstatējams 1943. g. vispārējā mākslas izstādē Rīgā, darbā *Māte un bērns*, neraugoties uz toņu maigo sakausējumu un harmonizāciju.

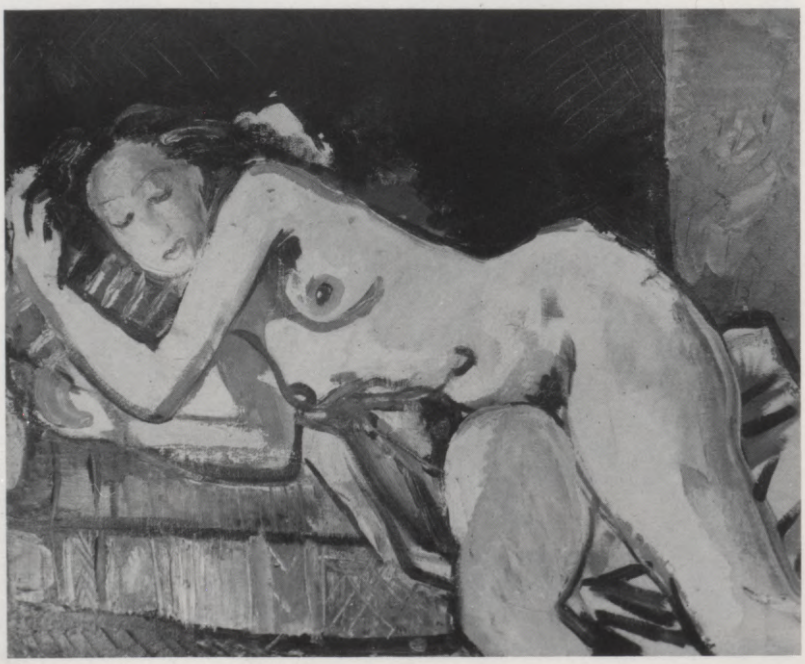
Atstājis dzimteni, pēc dažādām grūtībām no Meklenburgas nokļuvis Lībekā, Milts tur nodibina savu mākslas studiju un veic tagad pa malu malām izkaisītu darbu klāstu — pastelī, temperā un arī eļļā, aktus, klusās dabas, Lībekas apkaimes ainavas — un pasāk arī jau pieminētos bēgļu dzīves ainojumus. Kopā ar citiem Lībekā dzīvojošiem latviešu māksliniekiem: A. Grundi, J. Jēgeru, J. Soikanu, sarīko kopējas un arī savas personālās mākslas izstādes. Milta darbi redzami arī vispārējās bēgļu mākslinieku izstādēs, ko rīko Starptautiskā bēgļu organizācija (IRO), to starpā Amsterdamā, Hāgā, Parīzē, un 1949. g. notikušajās A. Prandes organizētajās skatēs. Nākdams saskarē ar moderniem centieniem starptautiskajā mākslā, Milts pārdzīvo lūzuma gadus, pakāpenisku pāreju no tonālās glezniecības uz ekspresīvo, neilūzisko. Tādai jau bija savi priekšteči mūsu jaunajā glezniecībā. Savos labākajos veikumos viņš tiecas uz vienkāršotu formu un krāsainu laukumu apvienojumu, piemēram, zilos toņos ieturētajā klusajā dabā

209. Fr. Milts, *Lībekas apkaime*

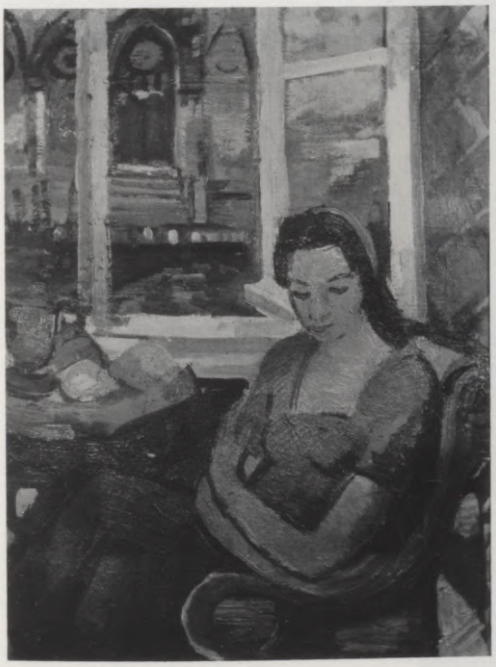
(tagad kādā privātā kollekcijā). Taču tai pašā laikā, 1948. g. gleznotais sievietes akts ar savu miesīgo apaļumu vēl viscaur iekļaujas tonāli reālā uztverē. Tas pats sakāms par puskailo *Sēdošo*, 1948. g. veikto pasteli. „Violeti pelēcīgas, dažu gaismas akcentu atdzīvinātas toņu rotaļas it kā atbalso ... melancholisko un apcerīgo sievietes sejā, kustībās."[2] Salīdzinot ar agrāk minēto, šajā darbā toņi klusinātāki un duļķaināki.

210. Fr. Milts, *Ilze*

211. Fr. Milts, *Sieviete pusgulus*



Tālākie gadu desmiti kopš 1951. g. marta Milta dzīvē un darbā noris Ņujorkā, t. s. „Elles ķēķa" rajonā, kur vienā no daudzstāvu graustiem viņš ir par nama pārzini, līdz beidzot var šo nogurdinošo „supera" darbu pamest. Viņa pagraba darbnīca bez logiem ir kā maģiska ala, kuŗā „gar griestiem stiepjas fantastisks, neaprakstāms stiegru un vadu režģis, kas gan pa vienam, gan milzīgos saišķos savijies kā čūsku kamols izlien no vienas pažobeles, lai pa gabalu nozustu otrā . . ."[3] Te kā glezniecības romantiķis un burvis mīt dzīvē pieticīgais mākslinieks, strādādams, mācīdams savas studijas audzēkņus, saņemdams draugus bohēmiešus, tagad stipri izretināto „Elles ķēķa" brālību. Drudžainā lielpilsēta, viens no pasaules mākslas centriem, veŗ jaunu pieredzējumu un vērtību pārvērtēšanas iespējas. Milts piedalās dažās trimdas Kultūras fonda rīkotajās izstādēs, saņemot 1960. g. godalgu par savu darbu *Ilze*. Būdams Ņujorkas Latviešu mākslinieku grupas



212. Fr. Milts, *Pie loga*
213. Fr. Milts, *Divas sievietes*

biedrs, piedalījies šīs kopas izstādēs; kā kādreizējās Četru grupas loceklis piedalījies četrinieku rīkotajās ceļojošās skatēs Savienotajās Valstīs un Zviedrijā (1967), kā arī Amerikas latviešu mākslinieku u.c. izstādēs.

Aizvien mainoties un eksperimentējot, izmēģinot un pārveidojot reiz atrastos paņēmienus un formulas, Milts attīsta rosīgu darbību piecdesmitajos un sešdesmitajos gados, kopš 1955. g. sarīkojot vairākas patstāvīgas izstādes Ņujorkā un citur, to starpā *Baltic Studios* mākslas galerijā (*New Hope* pilsētā, PA). Kā īsts noskaņu un garastāvokļu meistars, Milts dažreiz kā improvizēdams rada savas ekspresīvās gleznas un neskaitāmos zīmējumus, te paceldamies pilnā sparā, te apgurdams depresiju brīžos. Visa viņa enerģija vēršas uz agrākā akadēmiskā reālisma, tamlīdz tonālās un ilūziskās (priekšmetu vieliskuma un telpas dziļuma ilūzijas) glezniecības tradiciju pārvarēšanu. Brīvas fantazijas rotaļā viņš pūlas priekšmetu pieredzi izteikt līnijās, pelēkās krāsainības izsmalcinātajās niansēs un arī kāpinātās chroma-

tiskās skaņās; kā arī satrauktās otas rakstā un gleznojuma virsmas apdarē izteikt savu iekšējo dzīvi. Veidu vienkāršojumā, vispārinājumā reāliem priekšmetiem jāpārtop ekspresīvos priekšmetos, pietuvinoties abstraktākai uztverei, bet noraidot tīri abstraktu, proti „bezpriekšmetisku" mākslu. Te viņš sastopas ar mūsu modernisma ciltstēvu nodibināto tradiciju un tās turpinājumu kā brīvajā pasaulē, tā arī padomju varai pakļautajā dzimtenē, pēdējā ievērojot spējīgākos jaunaudzē.

Šiem saviem centieniem latviešu gleznotājs piecdesmito gadu sākumā atrod ko radniecīgu Matisa, pa daļai arī dažu Parīzes skolas gleznotāju mākslā. Viņa galvenā tema ir sieviete, kaila un tērpā (sieviete sēžot; pusgu-

214. Fr. Milts, *Gulošā*

lus uz dīvāna; sieviete sēžot pie loga ar skatu uz ielu un galdu ar kluso dabu). Tās visas ir dižveidīgi iecerētas kompozicijas. Līdzīgi Matisam Milts ar līniju apkontūrē stāvu, krūtis, lieto plašos laukumos vieglus pustoņus formu plastiskuma apzīmēšanai. Arī viņam rūp plakne un liellaukumains krāsu zieds. Taču Milta otas triepums ir pastozāks, virsma ķermeniskāka un tā arī apkārtējās lietas glezniecisk̄ā telpā. Matisa sievietes ir kā skaistas dekorātīvas schēmas, ekspresīvas, bet viscaur savā nereālitātē līdzsvarotas parādības. Milta šī posma sievietēs ir vairāk miesas un asiņu (att.), lai arī viņas savu formu lakonismā grib būt dekorātīvi izteiksmīgas, kaut gan ne ar tādu skaidrību un konsekvenci kā pie franču dižmeistara. Te visur pavīd kas no latvieša dabas, zemnieciskā barbarisma un smagnējuma, kas neļauj mūsu māksliniekam, sekojot svešam, zaudēt sevi. Cīņa starp tīri dekorātīvu un gleznieciskū brīvu traktējumu vērojama, piemēram, tādā kompozicijā kā *Baznīcas iekšskats ar trim mūķenēm.* Tā skarbajā skaistumā ir sava poēzija, savs skumīgs lirisms, raksturīgs Milta izjūtai.

Piecdesmito gadu beigās un nākamajā dekadā šis saskares vilnis ir aizplūdis. Relātīvi mierīgos, plašos līniju viļņojumos iekļautos sieviešu kailos un puskailos stāvus, Milta mākslas erotikas teicējus, nomaina citi — vairāk

215. Fr. Milts, *Gulošā lasītāja*

216. Fr. Milts, *Sieviete*

izstīdzējuši, nemierīgāki vai skumīgāki. Drīz nosveŗoties uz portretisku, drīz uz žanrisku tvērumu, parādoties vienatnē vai divfigūru sakopojumos, šīm sievietēm izliektajos augumos ar līkumotām un plecu stūŗotajām līnijām, miltiski īpatām roku un kāju kustībām piemīt kāds nemierīgums. Un, parādoties mierīgā pozitūrā, tās ir gan skumīgas, gan groteski aranžētas ar kaķi (*Meitene ar kaķi; Ilze*, Ziemeļamerikas latviešu Kultūras fonda prēmija 1960. g.), ne bez humora.[4] Tendence uz dīvaino un grotesko, pa daļai Modiljāni, Parīzes skolas un primitīvās mākslas ietekmē, šur un tur ieviesusies Milta mākslā. Šaura, gaŗumā izstieptā sievietes galva lakatiņā, gaŗi izstieptie kakli, šauras, greizi kā kaķim ieliktās acu spraugas ar savādu, glūnīgu skatu, melnais kaķis vai arī spuraino, tumši pelēcīgo klaidoņu tipi iederētos šāda veida piemēru virknē. Šķautnotie un liektie veidi cilvēku galvās, tēmēdami uz mākslinieciscku ekspresiju, tomēr patur arī savu personas raksturojumu, vienkāršojumā parādot cilvēkam īpato (*Mākslinieka pašportrets* u. c.). Glezniecisko elementu vienkāršojums ir drīzāk izsmalcinātas nervozitātes un tīšas primitīvitātes pazīme.

It kā pārejā starp rāmo un saviļņoto ekspresiju ir tādi veikumi kā skaisti gleznotā sieviete baltā blūzē zilotās un oranžās jūras ainavas fonā, kas ar savu domīgo gleznumu ir miltiskais sievietes lirisks tulkojums līdzās Tones izveidotajam kontemplātīvajam tipam mūsu glezniecībā. Krāszieda harmonija, kompozicijas izsvarojums, sadarbojoties līnijām un plašiem krāsu lau-

217. Fr. Milts, *Saulenes*
218. Fr. Milts, *Gaišie mati*

219. Fr. Milts, *Elles ķēķa ainava*

kumiem, – viss kalpo brīnišķīga klusuma noskaņai (*Vasara*, T. Cirķeļa kollekcijā). Maiņas noskaņojumā no drūmuma, kontemplātīva klusuma, saviļņojuma uz gaviļainu mirdzumu (puķu tēlojumos) un skaudru spilgtumu (Meksikas ainavu un cilvēku ciklā), protams, nosaka gleznas struktūrējums līniju vedumā, kolorītā un virsmas apdarē. Savā glezniecisckajā un tematiskajā satvarā Milta veidoli uzrāda dažreiz gražīgas svārstības un variācijas, jo savos eksperimentos mākslinieks dažkārt apmet lokus. Viņš ir izsmalcināta pelēcīga krāsainuma meistars gan maigi gaistošos, gan skarbos kamertoņos un triepuma īpašībās. Viņam nav sveša ne pieklusināta, ne mirdzoša, ne pat spalgi chromatiska krāszieda pretstatu valoda. Šī valoda var kaut ko atgādināt (piemēram, sešdesmito gadu beigās Braka ietekme dažās klusajās dabās), un tomēr viņa portreti, figūrālās kompozicijas, puķes un ainavas, pilsētu tēlojumi ar Ņujorkas debesskrāpjiem, sakausējot personības ietvarā zemniecisko pamatu ar urbānizēto virsslāni, ir miltiski savdabīgi savā līksmes, bet visvairāk skumīguma vēstījumā. Šai meklējumu dažādībā

dažuviet mākslinieks nonāk pie robežas, aiz kuŗas sākas jau sveša territorija, savējam noslāpstot.

Ap 1970.g. parādās tādas kompozicijas, kur dominē lineārie elementi, brīvā kārtojumā saaužot figūras, klusās dabas priekšmetus, viscaur pasvītrojot formu un krāsaino laukumu dekorātīvi ritmisku rotaļu. Visai raksturīgs ir Ņujorkas ainavu cikls, sākts jau agrāk. Lielpilsēta ar milzenu augstceltņu izrobotajiem siluetiem pret debesīm; dižena un reizē nokvēpusi netīra vecās, starp kolosiem iesviestās, mazstāvu ēkās; blīvi saspiesta ielu aizās un atraisīta, pacilāta virsotnēs, tā parādās Milta gleznojumos dažādu gaismojumu, emocionālu un koloristisku noskaņu gammās. Viss tas veikts meistariski: sievietes, puķes, namu milzeņi (att.). Un, tomēr, sirdij varbūt tuvākas pelēcīgas ainavas ar kailiem kokiem un kādu necilu vecu māju ietālē. Te paveŗas dzīves īstenā nodaba, kaut kas nepretenciozi kluss, kāda cita vērtība. Interesanti, ka 1970. g. Ņujorkas Latviešu mākslinieku grupas izstādē Milts bija iesūtījis, ne bez ironiskas pieskaņas, pelēki brūnotos toņos spēcīgi uzgleznoto *Cūku svētdienu* ar vepŗiem aplokā, ekspresīvu atslīdienu kādā citā pasaulē. Cilvēka dvēsele un māksla jau neizdibināmas, ar olekti neizmērījamas. Nebažīsimies par to, cik Milts iederas mūsu un citu modernās mākslas panorāmā. „Kaut arī iecerēs svaigs un laikmetīgs, tomēr izteiktu modernistu pulkā Milts neiederas. Viņa idejas un mākslinieciskā ievirze modernās mākslas ainā ir visai mērenas un visnotaļ balstās veco mākslas un aistētikas tradiciju pamatos." (E. Šturma)[5] Tagadnes mākslas jūklī, ar abstrakciju vienā un asa fokusa foto reālismu otrā pusē, nerunājot par sirreālisma satekni, šāds vērtējums ir patiesībā kompliments, un spriedējai laikam gan būs olekts „īsto modernistu pulka" drošai nošķiršanai no visiem citiem tagadnes mākslas chaosā.[6]

Minēsim beigās, ka Milta ietekme, vismaz daļēji, jūtama dažu jaunāko trimdas gleznotāju meklējumos (Avens, Igāle, Černoks, minot tikai dažus).

---

[1] Sk. attēlu *Ceļa Zīmēs*, 1970/46, 231. lpp.

[2] J. Krēsliņš, mēnešraksts *Laiks*, 1948/25. Tur arī attēls.

[3] V. Kārkliņš, *Laika Mēnešraksts* (pielikums), 1962/3, maijs–jūnijs.

[4] J. Siliņš, ALA Kultūras birojs, *Biļetens*, 1960/3.

[5] E. Šturma, *Laiks*, 1972. g. 24. sept.; sk. arī *Latvju Māksla*, 1975/2. Tas arī liecina par grūtībām paaudžu saskares izpratnē, kopskatā.

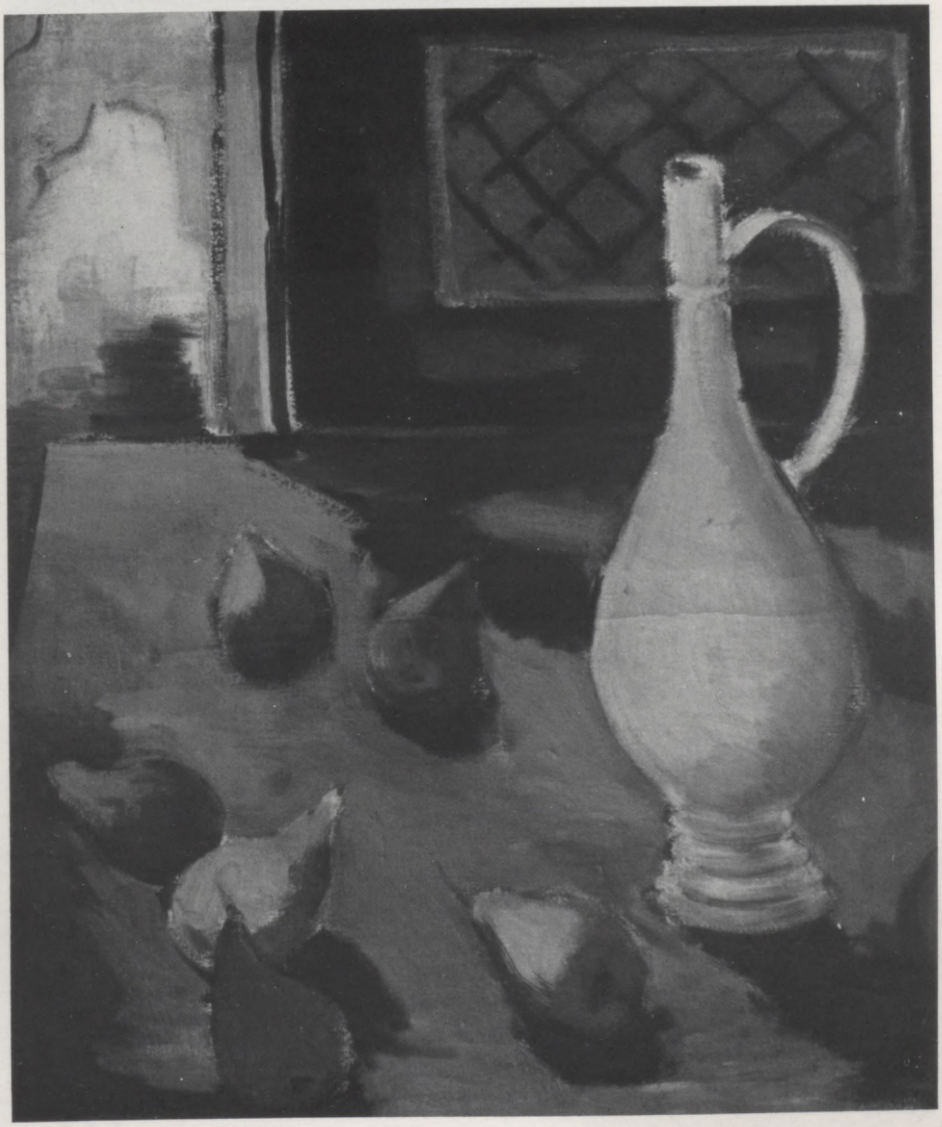
[6] J. Siliņš, „Trīs astoņdesmitgadnieki mākslā", *Latvju Māksla*, 1987/13, 1290. lpp.

Literātūra un avoti

J. Krēsliņa raksti: *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1948/25; *Latvju Žurnāls*, 1952/6. – J. Siliņa raksti: *Latvju Žurnāls*, 1952/3; ALA Kultūras birojs, *Biļetens*, 1960/3; *Laiks*, 1966. g. 19. dec. – V. Kārkliņa raksts, *Laika Mēnešraksts* (pielikums), 1962/3. – Dz. Kalniņas raksts, *Tilts*, 1967/88–89. – E. Šturmas raksti: *Laiks*, 1969. g. 30. jūlijā, 1972. g. 27. janv.; „Frīdrichs Milts", *Latvju Māksla*, 1975/2. – J. Pakrēšļa raksts, *Ceļa Zīmes*, 1970/46.

Jānis Zvirbulis

Jau agrāk pieminētā Mūksalas Mākslinieku biedrība ierakstīja savā karogā jauntradicionālismu, sekojot pašu izvēlētiem paraugiem. Jauno mākslinieku lielais vairums veidojās Tones ietekmē: K. Neilis, A. Jūrasteteris, A. Nulītis, O. Norītis, V. Janelsiņa, A. Dārziņa-Ozoliņa, A. Spertāls. Turpretim K. Ubāna ietekme bija vērojama Jāņa Zvirbuļa darbos. Viņš ir viens no tiem šajā kopā, kas jau patstāvības laikā paguva izvirzīties savā



220. J. Zvirbulis, *Klusā daba ar krūzi*

221. J. Zvirbulis, *Puķu pārdevēja*

222. J. Zvirbulis, *Ainava ar vītoliem*

223. J. Zvirbulis, *Ābolu mizotājas*

paaudzē. Zvirbuļa māksla pēkšņi uzplauka, apsološi sāka izveidoties, bet, gleznotājam pārceļoties uz ASV, svešā vidē apdzisa, apklusa.

Jānis Zvirbulis dzimis 1905. g. 3. maijā Bauņu pagastā pie Burtnieku ezera. Dzimtā apkaime, ar kuŗu saistās teiksmainā pagātne, zēnu savaldzina. Vēlāk viņš bieži gleznojis Burtnieka ainavas un Ziemeļvidzemes lauku dabu. Pabeidzis Valmieras vidusskolu, Zvirbulis iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā, absolvēdams 1931. g. prof. Tillberga vadīto figūrālās glezniecības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Pēc azaida*. Kopā ar J. Jēgeru

un O. Kalēju sarīko jau agrāk pieminēto izstādi. Kopš 1935. g. J. Zvirbuļa darbi parādās Kultūras fonda un Mūksalas Mākslinieku biedrības izstādēs. Par savu *Rudzu pļauju* (krās. att.) saņēma 1939. g. Kultūras fonda godalgu.

Zvirbuļa mākslinieciskā attīstība, sakņota dzimtajā zemē un dabā, pamatievirzē ir noturīga, gan ar savu stiliska lūzuma posmu. Tajā notiek pāreja no akadēmijas studijās apgūtā natūralistiskā lineārā stila uz koloristisko risinājumu. To anticipē krāsu saceres nemierīgums agrīnos darbos. Savās ainavās J. Zvirbulis sākumā bija K. Ubāna ietekmē – kolorīta maigumā un liriskajā uztverē. Turpretim dažās klusajās dabās un arī tādos žanros kā *Puķu pārdevēja* (att.) vērojamas arī Sezāna ietekmju pēdas. Bet jau trīsdesmito gadu beigu cēlienā jaunais mākslinieks savos sadzīves žanros, klusajās dabās un ainavās izkopj īpatu gleznieciskū valodu ir kompozicijā, ir formu veidojumā un delikātajā zilzaļi vēsajā un dzelteni sārtajā, siltajā krāsziedā. Tēlojot jaunās puķu tirgotājas stāvu, sēdošas ābolu mizotājas iekš-

224. J. Zvirbulis, *Trīs sievietes darbā*

telpā (att.), rudzu pļauju ar kūlīšu sējējām (att.) vai kādu citu lauku dzīves motīvu, viņš nestāsta neko anekdotisku, bet dzīves parādības vēro gleznotāja skatījumā. Viņš prot labi iesaistīt cilvēku stāvus vai nu ainaviskajā vai mājas dzīves telpā, radot krāsu un formu saliedējumā kādu intimu un liegu gaisotni cilvēku un dzīves vidē. Tā, piemēram, monumentālajos lauku sieviešu stāvos (*Trīs sievietes darbā*, att.), glezniecīski spraigajā *Tīrumā* (att.). Uzirdinot bagāti artikulēto krāsu triepumu, viņš tai pašā laikā veido plašākas kompaktas masas, pakļaujot gleznas uzbūves ritmam. Vienkāršojot veidus, Zvirbulis tiecas pateikt ko mākslinieciski būtisku. Kopdams gleznieciības techniku, viņš izmanto temperas pagleznojumu eļļas gleznojumam un attīsta rotaļīgu *brio* savos pasteļos. Gleznojis un gaumīgi zīmējis daudzus, to starpā rakstnieku, portretus.

Trimdas laiku Vācijā J. Zvirbulis pavada Augsburgā. Piedalās latviešu un vācu mākslinieku izstādēs Augsburgā, Štutgartē, Minchenē. Ar savu traktējuma svaigumu vērš uz sevi vācu kritikas ievērību. Viņa darbi nokļūst vācu un Šveices kollekcijās. Emigrējis uz Ameriku, apmetas Saginavā, Mičigānā. Smalkjūtīgais un klusais cilvēks nevar īsti iekļauties svešajā

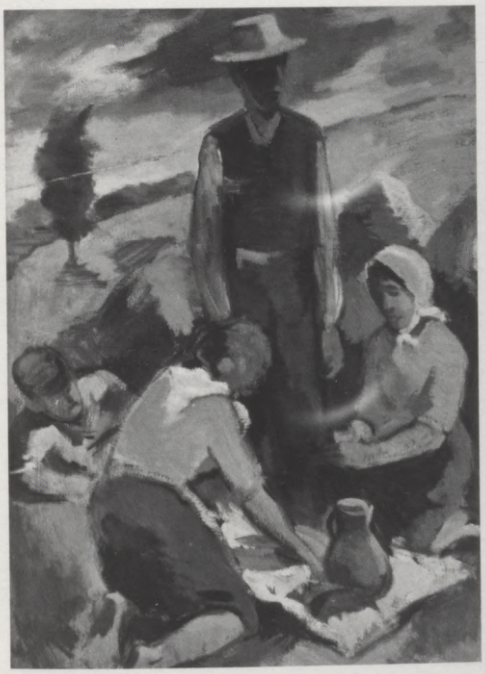
225. J. Zvirbulis, *Tīrumā*

XXII. J. Zvirbulis, *Rudzu pļauja*

XXIII. J. Kalmīte, *Rija: mana pasaule*

XXIV. J. Kalmīte, *Arkls*

dzīves vidē, nespēdams samierināties ar paviršī diletantisko nostāju pret mākslu, ar ko saduras, darbodamies par skolotāju. Tālab šo darbu pamet un strādā krāsotāja darbu dzīves iztikai. Viņa māksla apklust, un 58 gadu vecumā, 1964. g., J. Zvirbulis mirst, aizlūzis pusceļā. Viņa atstāto darbu pēcnāves izstāde notiek Mineapolē 1979. g.[1]



226. J. Zvirbulis, *Launagā*
227. J. Zvirbulis, *Pie galda*, mets

[1] *Laiks*, 1979. g. 28. februārī.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4; *Latviešu gleznieciība*, attēlu kopojums, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksts, I Ainava, Rīgā 1937; *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Krēsliņa raksts, *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1947/19. – M(ārtiņa) K(rūmiņa) raksts, *Laiks*, 1964. g. martā.

Jānis Kalmīte

Daudz robustāks, skarbāks, no jauntradicionālisma aizgājis uz ekspresīvu stilu, ir Zvirbuļa līdzgaitnieks, arī ziemeļvidzemnieks, Jānis Kalmīte. Riju tematikas neskaitāmās variācijās atradis savu pasauli, viņš ir viens no īpatnējākiem dobji kontrastainās, tumšās gleznieciības pārstāvjiem mūsu mākslā, pārkausēdams Eliasa, Vlamenka un Ruo (Rouault) ierosinājumus. Sākumā veidojies sava skolotāja Ģ. Eliasa ietekmē, Kalmīte trimdas gados atrod pats savu ceļu reālisma ekspresīvā pārstrādājumā. Viņa labākajos veikumos archaikas bargumam piemīt kāda pagātnes teiksmu skaņa, it kā pašas zemes un aizritējušās dzīves drāmas grūtsirdīga nopūta. Cilvēka un zemes rūpju balss izvēršas dīvainā krēslainā simbolikā, kā kāda kulta izpausmē. Līdztekus parādās arī citu – arkla, āboliņa kaudzes, žepeļu u. c. motīvi. Sava nozīme ir bijusi Kalmītes piederībai dievtuļiem.[1]

Jānis Kalmīte dzimis 1907. g. 2. martā Kauguru Vanagos. Tēvs, sākumā galdnieks un namdaris, pārnācis uz Kauguru pagastu, rentē mājas un nodarbojas ar lauksaimniecību. Lauku sēta ar savām celtnēm, veclaicīgo riju, dienām un gaitām – šie bērnības un jaunības iespaidi ir pamats vēlākajiem mākslinieka veidoliem. Puisēns dabū novērot, kā grāfa Martena meitas

228. J. Kalmīte, *Āboliņa vešana*

229. J. Kalmīte, *Ziemas ainava*

230. J. Kalmīte, *Pagalma stūris*

mācās zīmēt un gleznot pie T. Ūdera, kas atbrauca no Valmieras. Kauguru pagasta skolas skolotājs Dāvis Zaķis arī bijis kādreiz mācījies pie šī mākslinieka. Tālākās izglītības gaitas ved uz Valmieras komercskolu, kur zīmēšanu māca T. Ūdera svainis, gleznotājs A. Petrovs. Pie Petrova iegūtas pirmās iemaņas gleznieciībā. 1928. g. Kalmītem izdodas iestāties mūsu Mākslas akadēmijā. Pabeidzis sagatavošanas kursus, mācās figūrālās glezniecības meistardarbnīcā, sākumā Tillberga, pēc tam Ģ. Eliasa vadībā, akadēmiju beigdams 1935. g. ar diplomdarbu *Āboliņa vešana* (att.). Strādā-

231. J. Kalmīte, *Rija*

232. J. Kalmīte, *Rija* (*Svirnas*)

233. J. Kalmīte, *Rija* (*Svirnas*)

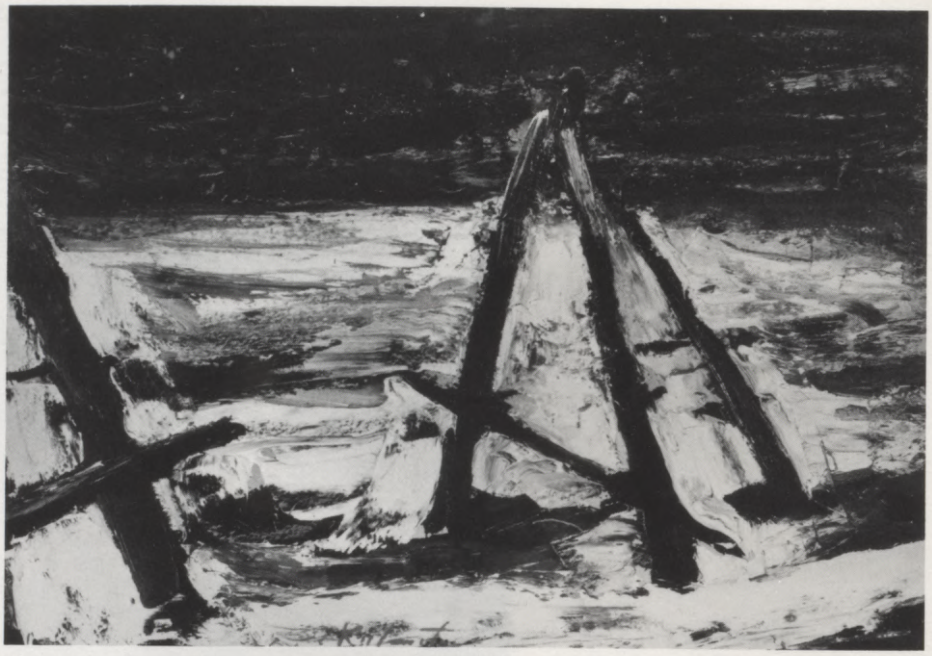
dams par zīmēšanas skolotāju Rīgā, sākot ar 1936. g., piedalās Kultūras fonda izstādēs un ar nākamo gadu mūksaliešu skatēs. Šīs kopas pēdējā izstādē 1940. g. līdzās ar tādiem Kalmītes veikumiem kā pļava, Gaujas skati un puķes pirmo reizi parādās viņa eļļas gleznojumi *Rija* un *Āboliņa kaudzes*, motīvi, kas gleznotāju nodarbina daudzos variantos nākamajos gados. Aplams ir mākslinieka biografa K. Lesiņa apgalvojums: „Starp 42. un 43. gadu rodas viņa pirmā rija".[2]

Trimdas gados esot Vācijas franču zonā, Bad-Vurcachā, Kalmīte intensīvi strādā, sākumā akvarelī, jo eļļas krāsas sagādāt izdodas tikai vēlāk. Veiktas daudzas skices, riju tēlojumi. Gleznoti arī vācu pilsētu skati. Bāden-Bādenē un Freiburgā (Breisgau) viņam izdevība iepazīties ar franču meistaru darbiem, ar kuŗiem jau daļēji bija iepazinies Rīgā, Francijas valdības sarīkotajā mākslas izstādē 1937. gadā. Kalmīte piedalās latviešu un citu bēgļu mākslinieku darbu izstādēs gan franču zonā, gan Štutgartē un Augsburgā. Viena viņa studija redzama Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) jau agrāk pieminētajās izstādēs Amsterdamā, Hāgā un Parīzē 1949. gadā. 1947. g. kopā ar V. Janelsiņu un H. Eberšteinu sarīko izstādi Bāden-Bādenes kūrmājā. Pēc kādas izstādes Ravensburgā „tikusi nozagta kaste ar dažiem Kalmītes un igauņu mākslinieka Nurmita darbiem. Vācu policisti bijuši diezgan nelaimīgi, nevarēdami sadzīt zagļiem pēdas, par ko pats gleznotājs viņus mierinājis: 'Brīnišķīgi, ka šajos laikos, kad visi par maizi vien domā, ir cilvēki, kas zog arī gleznas'."[3]

No Vācijas Jānis Kalmīte emigrē uz ASV, apmetoties uz dzīvi Mineapolē. Kā daudziem mūsu māksliniekiem, tagad rūpēs par maizes darbu jāatlicina brīvs laiks saviem īstajiem uzdevumiem. Sarīko vairākas patstāvīgas skates (Mineapolē, Čikāgā, Stokholmā u. c.), piedalās arī amerikāņu mākslinieku un latviešu trimdas Kultūras fonda izstādēs, saņemdams 1966. g. par gleznu *Arkls* (krās. att.) Kultūras fonda balvu.

Ap 1930-to gadu vidu, gan gleznojot klusās dabas un puķes, Gaujas

234. J. Kalmīte, *Žepeņi*



235. J. Kalmīte, *Pie ūdens*

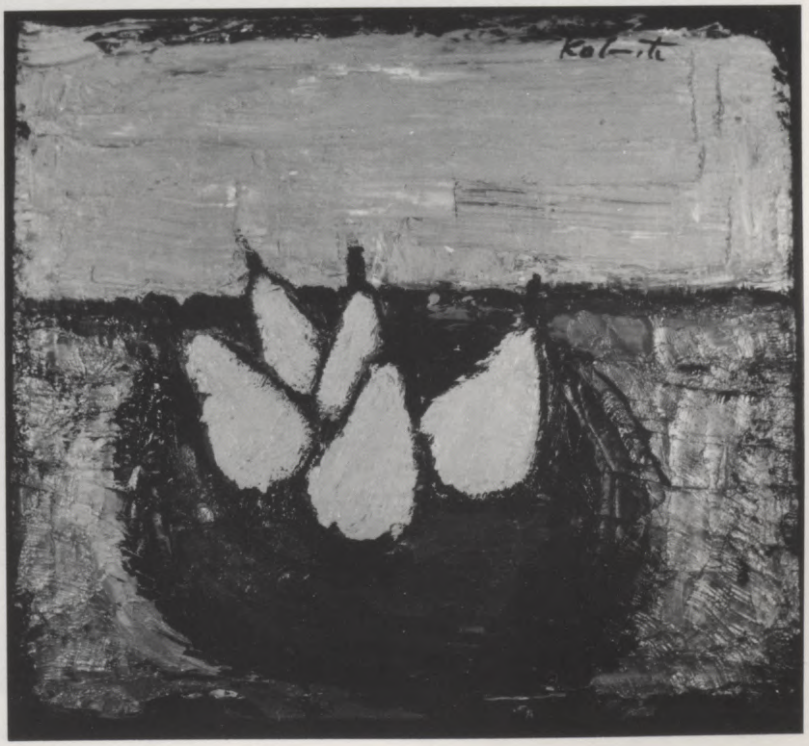
ainavas, apsnigušu zemi ar tumšu koku masām, ietumšotu debesi un ūdeni, pļavu ar siena kaudzēm, gan kādu pagalma stūri ar šķūni, vīru un bluķim piejūgtu zirgu, viņš savus darbus veicis reālistiski skarbi, smagnēji, ar prozisku lietišķību. Izglītojies par figūrālistu, viņš savās ainavās reti parāda cilvēka stāvu vai ganāmpulku upmalā. Cieņa pret īstenību pateikta strupi, bez komplimentiem. Tā arī jau agrāk pieminētajā rijas tēlojumā. Sekojot beļģu skolas ietekmētā Eliasa paraugam, dažviet formas izstrādātas sīkdaļās, dažviet atkal saveļas lielos kamolos. Valda tumšoti pelēcīgie, brūnotie un zilotie toņi. Pati zemes mugura un viss, kas uz tās aug vai virs tās paceļas, ir

kāda brieduma un tapšanas vēsts. „Vienkārša kā latviešu zeme Kalmītes gleznu tematika: kartupeļu racēji, mēslu ārdītāji, mēslu kaudzes tīrumā, kailās un ziedošās ābeles, rijas, klētis, purenes māla traukos, rudzu stati, āboliņa kaudzes, Gauja ar saviem mālainajiem un zaļajiem krastiem, meži, pļavas un lauki."[4]

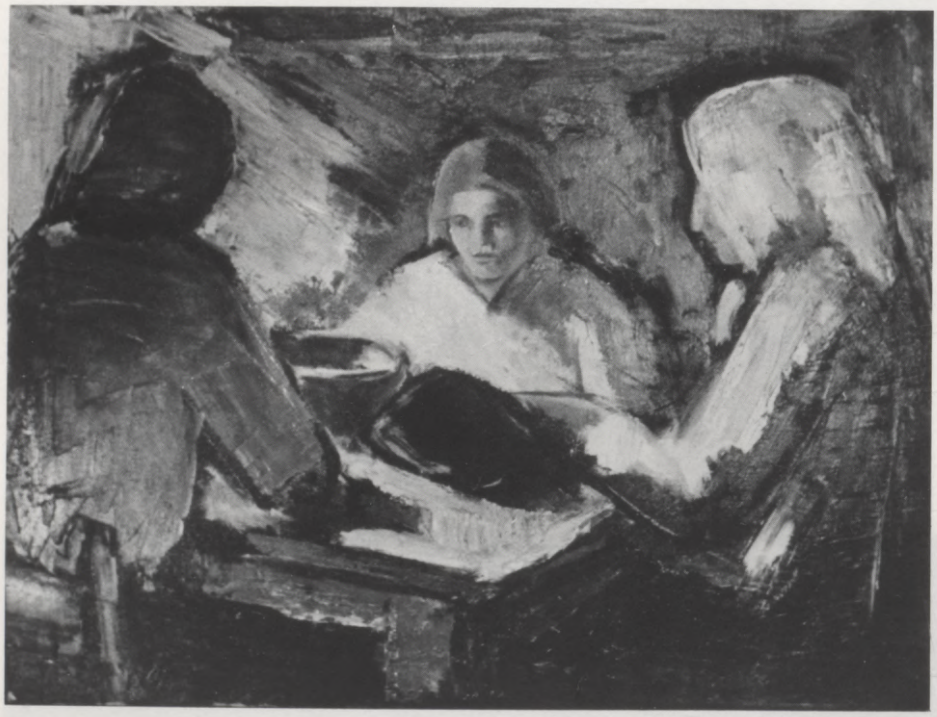
Jau trimdas gadu sākumā Kalmīte izkopj savus stiliskos paņēmienus, pat formulas, simtām reižu gan akvarelī, gan eļļā atkārtodams mūsu izjūtai tuvo rijas motīvu, kas kļūst par galveno, lai arī ne vienīgo, viņa gleznieciībā, sagādājot māksliniekam plašu populāritāti. No reāliskā tēlojuma, īstenības veidus vienkāršodams, viņš kopš piecdesmitajiem gadiem nonāk pie primitīvi skarbā un koncentrētā ainojuma, rijas vizionārā skatījuma. Raupjos, platos otas vēzienos, sadalot gleznas telpu masīvās joslās ar riju centrā, gleznotājs lieto spraigus baltā, melnā, sarkanā, oranžā, tumšoti zilā, brūnā un arī zaļā pretstatus, dinamiskajam krāsziedam vairs neraksturojot tieši dabas parādības, bet šo parādību glezniecisklā analoģijā metaforiski vēstījot jūtu saviļņojumus un arī idejas. Tādā tieksmē uz kādu archaisku un lakonisku izteiksmi īstenības lietas pārtop teiksmā, tai pašā laikā tomēr paturot vēl saprotamas reālitātes pazīmes brīvā, bet māksliniecisklā kontrolētā ekspresijā. Šajā zemnieciskajā pasaulē figūrē pazīstamas lietas – kāda celtne, āboliņa kaudze, žepeņi, laukā pamests spīļu arkls, vēstīdams zemes smagumu un zemes sāpes (att.). Tie ir rēgaini jau aizgājušās dzīves veidoli. Dažviet šie veidi pietuvojas abstraktā robežai. Tomēr ne tālāk. „Es nevaru, tīri abstrakti gleznojot, pateikt to, kas man ir jāpasaka ... es nevaru meditēt, atrasties it kā lūgsnā."[5]

Ainavu, žanrisku tēlojumu, kluso dabu masīvie veidi tomēr nepārvērš gleznu plakātā. Tiem ir plastiskums, ķermeniskuma un telpas īpašības.

236. J. Kalmīte, *Puķes*
237. J. Kalmīte, *Bumbieņi*



Melno kontūru un uzsvaru lietojums, it īpaši ģīmetnēs, klusajās dabās, pats irdenais virsmas apstrādājums ir Ruo ietekmēti. Primitīvs spars ir viņa bumbieņos, melnos un sarkanos šķīvjos un puķu kustīgajās masās gan gaišā, gan ziloti tumšā fonā. Visur še valda sarkanīgi brūno un dzeltenā toņkārtas. Kalmītem raksturīgi viena priekšmeta gleznojumi, tā pārvēršot lietas simbolos (rija, arkls, koks utt.). Mazāk īpatas viņa telpā iekausētās figūras, sēžot pie galda azaidā, vai robusti modulētie, kā melno ēnojumu un līniju apvalkā iekļautie plikņi. Taču īpatākās kolorītā un struktūrā ir Kalmītes ainavas. Šīm ainavu kompozicijām raksturīga nedaudzu vienkāršu, daudzkārtīgi variētu motīvu izvēle. Gan lielākos, gan mazākos formātos gleznotājs parasti izvēlas garenu, horizontālu laukumu. Vienīgi dzidros, gaišos



238. J. Kalmīte, *Azaids*

239. J. Kalmīte, *Pliknis*

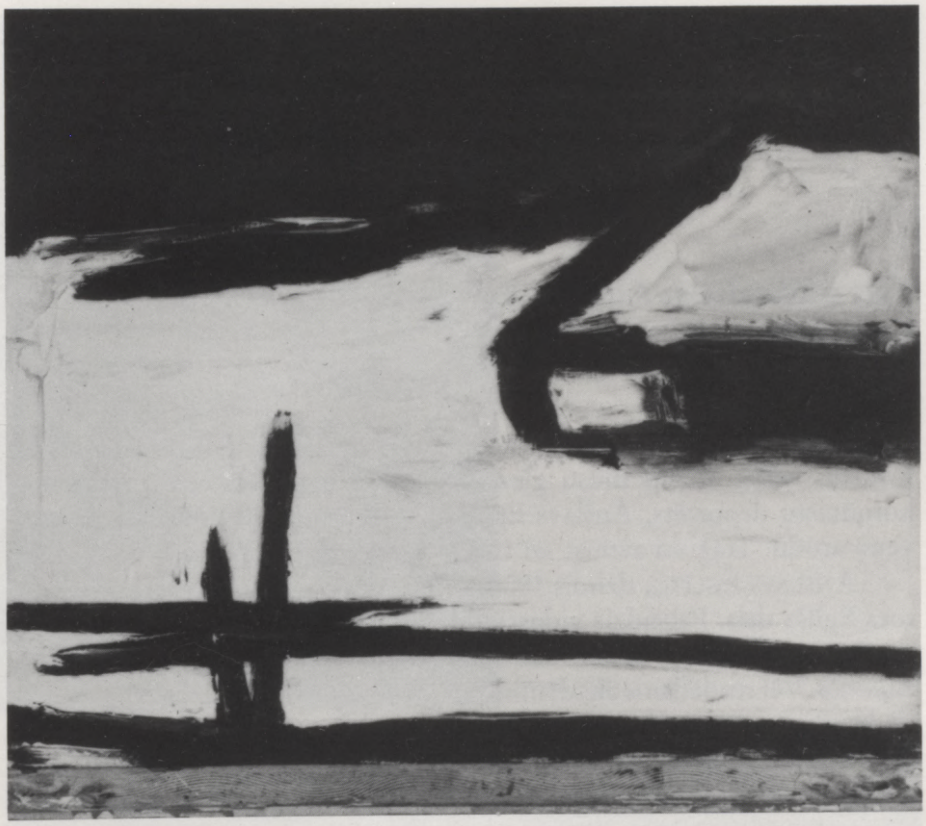
240. J. Kalmīte, *Ziedošā ābele*

toņos veiktajām ziedošajām ābelēm ar tumšiem izlauzītiem zariem un stumbru lietoti vertikāli formāti. Šie eksplozīvi trieptie gleznojumi ir, īsteni sakot, studijas. Pāršķirstot izstāžu katalogus, piemēram, 1969. g. izstādei Čikāgā, redzam nosaukumu un tamlīdz motīvu atkārtošanos. Te ir ziemas vakari un ziemas rīti, lauki un tīrumi, āboliņa kaudzes un žepeņi, arkls, arī

veltnis kā iemīļoti motīvi; taču par visu vairāk daudzinātās rijas, dažreiz arī šķūnis vai veca lauku māja ar aku un koka stumbru sānos. Taču bieži vien gleznas sāni ir vaļēji, tikai retumis vienā sānā ieliekot rijas vai šķūņa daļu. Visam pamatā līdzīga kompozicijas schēma. Kārtojums notiek horizontālās joslās: klajš lauks ar riju vidū vai bez tās; ietālē tumša meža josla, tumša vai asiņaini sārta debess; priekšdaļā kāršu sētas gultenās līnijas vai – citur – žepeņi, āboliņa kaudze. Un pazīstamajā, godalgotajā gleznā vientuļais, sarkanā laukā pamestais spīļu arkls. Pamatproblēma ir, kā šādā telpiskā kārtojumā ar augstu apvārsni saskaņot balto, sniegoto, sarkano, brūnoto vai zaļo zemes joslu ar tumšo mežu jostu un gaišām, sarkanām vai zilām debesīm. Un visnotaļ tas spēkā gleznās, kas centrā izvirza monumentālo riju, gan tumšu, gan ar apsnigušu jumtu, sienas atvērumos pretim debesu dziļtumšajai zilgmei iegailējoties krāsns uguņu atspulgiem. Ar rijas veidolu saistās daudzas asociācijas, skaņot pagātnes lauku dzīvi, tās sūrās gaitas un veļu mistiku. Še Kalmītes skatījumā it kā sabiezējuši gadsimtu tumsa un veļu nakts rēgi. Tie – līdzās vientulīgā laukā iemestam spīļu arklam, žepeņu slieteņiem – ir dzīves drāmu noslēpumaini liecinieki. Racionālizētā, modernizētā lauksaimniecībā tie kļuvuši lieki. Tas ir romantisks, dzejisks aizgājušās dzīves drāmatizējums, kas izraisa mūsu atmiņas un emocijas. Tā ir pagātnes dzīves formu vizija, bet kālab tad tai būtu jāsimbolizē „latviešu lauku sētas bojā eja"?[6] Kolchozu uzspiestā sistēma iznīcināja patstāvības laikos pastāvējušo un izkopto lauku sētu, kas bija sen pāraugusi riju un spīļu arklu laikus. Šī riju serija ir nozīmīgs veikums mūsu jaunākajā gleznieciībā, taču var pamatoti šaubīties, vai Kalmītes rijas ir „latviešu gleznieciības izcilākais veikums trimdā", kā apgalvo Roberts Legzdiņš.[7] Lai gan japāņu un ķīniešu gleznotāji pilnības sasniegšanai ir neskaitāmas reizes atkārtojuši to pašu motīvu, tomēr atkārtošanās vājās un bīstamās puses ir iestigšana veidņos un formulās, neraugoties uz visu mākslinieka fantazijas rosīgumu tematiski ierobežotā jomā. Tādu sastingumu iespēj pārvarēt tikai iekšējā skatījuma dzīvīgums. Tam atslābstot, rodas māksliniecisks „gaisa bedres", no kuŗām nav pasargāts arī tāds entuziasts un meklētājs kā Jānis Kalmīte.

241. J. Kalmīte, *Vecā māja*

242. J. Kalmīte, *Ziema*



---

[1] „Dievturība mani noturējusi palikt par *absolūtu* latvieti." *Latvju Māksla*, 1979/6, 475. lpp.
[2] Rakstu krājums *Jānis Kalmīte*, 1957.
[3] Gleznotāja paša pastāstīts.
[4] J. Krēsliņš mēnešrakstā *Laiks*, 1947/20.
[5] *Latvju Māksla*, 1979/6, 475. lpp.
[6] Tā domā Dr. V. Ģinters.
[7] R(oberts) L(egzdiņš) J. Kalmītes izstādes katalogā, Stokholmā 1967.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – J. Krēsliņš par Kalmīti, *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1947/20. – A. Brastiņa raksts, *Labietis*, 1956/8. – *Jānis Kalmīte*, rakstu krājums, (Mineapolē) 1957. – E. Tūtera raksti, *Latvija Amerikā*, 1957/12, 20. – J. Klāvsona raksts, *Laiks*, 1964. g. 24. okt. – M. Krūmiņa raksts, ALA Kultūras biroja *Biļetens*. – B. Veisberga, „Dažas domas par Jāņa Kalmītes gleznieciību", *Ceļa Zīmes*, 1956/33. – J. Soikans, „Jānis Kalmīte", *Ceļa Zīmes*, 1961/39. – V. Pelēča raksts, *Labietis*, 1957/43. – M. Grīnas raksts, *Labietis*, 1975/49. – L. Kalmīte, „Latviešu gleznotājs Jānis Kalmīte", *Jaunā Gaita*, 1977/114. – J. P. S. La Sha, *Tower Talks*, 1978, October. – A. Sildegs, „Jānis Kalmīte", *Latvju Māksla*, 1979/6.

Trīs mūksalieši: Anšlavs Eglītis, Arturs Jūrasteteris un Oskars Norītis

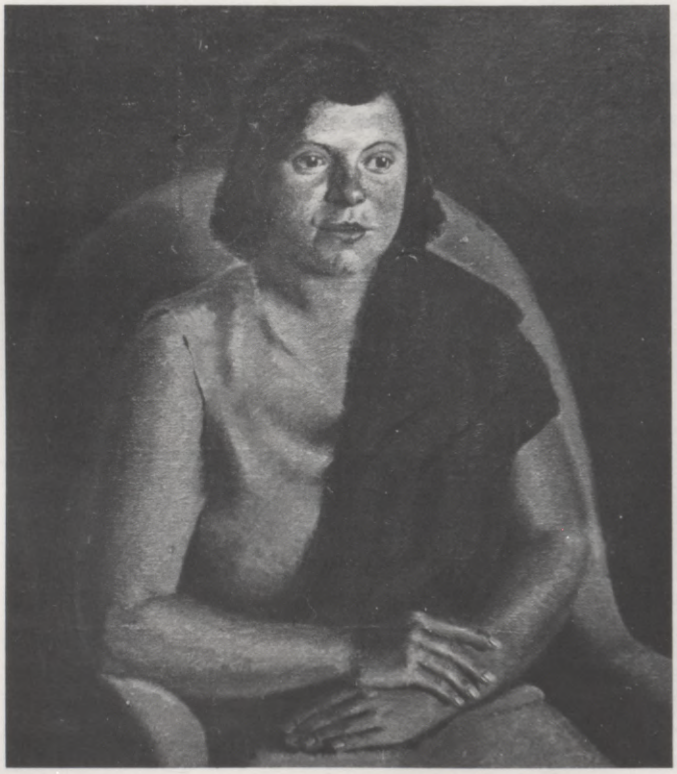
Divi aktīvākie mūksalieši, abi šīs kopas iniciātori, abi arī rakstījuši par mākslu, vēlāk nozūd mūsu gleznieciībai: Arturs Jūrasteteris (Jēgers) – komūnistu deportēts, Anšlavs Eglītis, izvēlēdamies rakstniecību par galveno arodu. Traģiski aizlūst arī trešā mūksalieša – Oskara Norīša mūžs.

ANŠLAVS EGLĪTIS, dzimis 1906. g. 14. oktobrī Rīgā, ir rakstnieka Viktora Eglīša dēls. Pabeidzis vidusskolu, iestājās Latvijas Mākslas akadēmijā un 1936. g. beidza Ģ. Eliasa vadīto figūrālo darbnīcu ar diplomdarbu *Seanss zaļumos*. Vēl studēdams akadēmijā, sāk nodarboties ar rakstniecību. Raksta arī kritikas un apcerējumus par mākslu, saraksta monografiju par V. Toni. Eglīša darbi parādās visās mūksaliešu izstādēs (pirmā – 1933. g.) un Kultūras fonda skatēs. Ceļo uz ārzemēm, iepazīdamies ar franču gleznieciību.

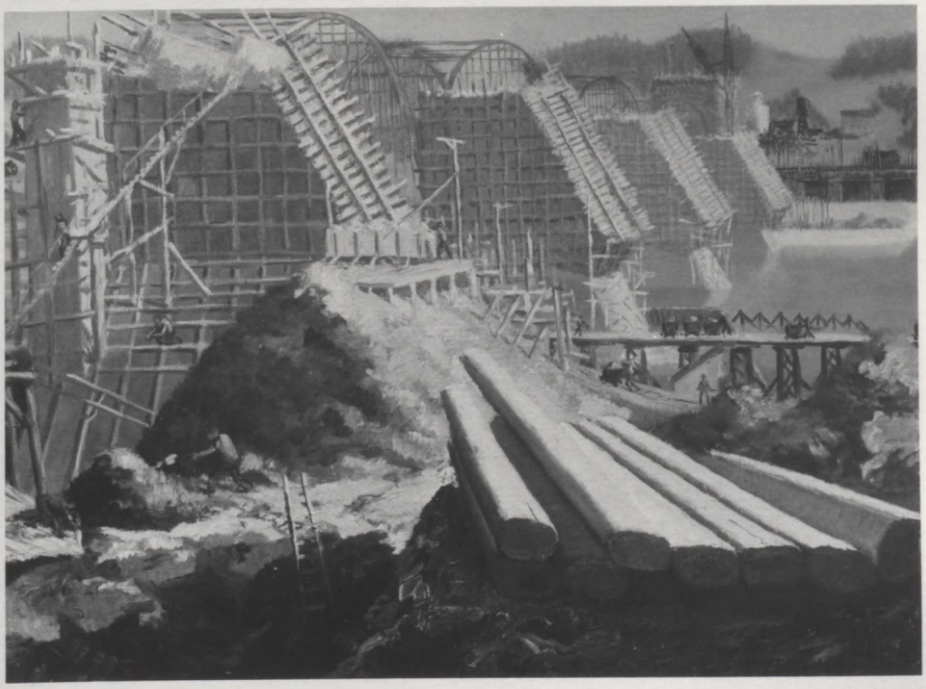
Gan būdams Tones cienītājs, Anšl. Eglītis tomēr nepakļaujas sava skolotāja tiešai ietekmei. Varbūt zināma pietuvošanās Tones agrajam reālis-

243. A. Eglītis, *Ģīmetne*

244. A. Eglītis, *M. J. jaunkundzes ģīmetne*



245. A. Eglītis, *Pagalms*



246. A. Eglītis, *Būvdarbi Ķegumā*

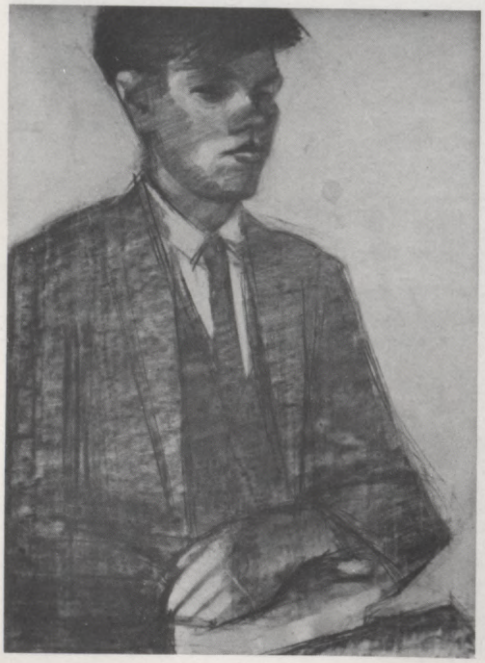
mam vērojama Eglīša masīvi apaļotā sievietes portreta sarkano un zilo toņu izsvērumā (mūksaliešu pirmajā izstādē). Turpretim daudzās citās ģīmetnēs – vienmērīgā krāsu triepumā, silto un auksto toņu pretstatījumā – viņam rūp zīmējums, formu apaļotības iesaistījums gleznas plaknē un mierīgs, lietišķs raksturojums (*Pašportrets*, sieviešu portreti, rakstnieku J. Veseļa un Ē. Ādamsona ģīmetnes). Lietišķi pasausā traktējumā klusajās dabās raksturots lietu vieliskums kādā maizes klaipā, koka un māla traukos, dārzājos.

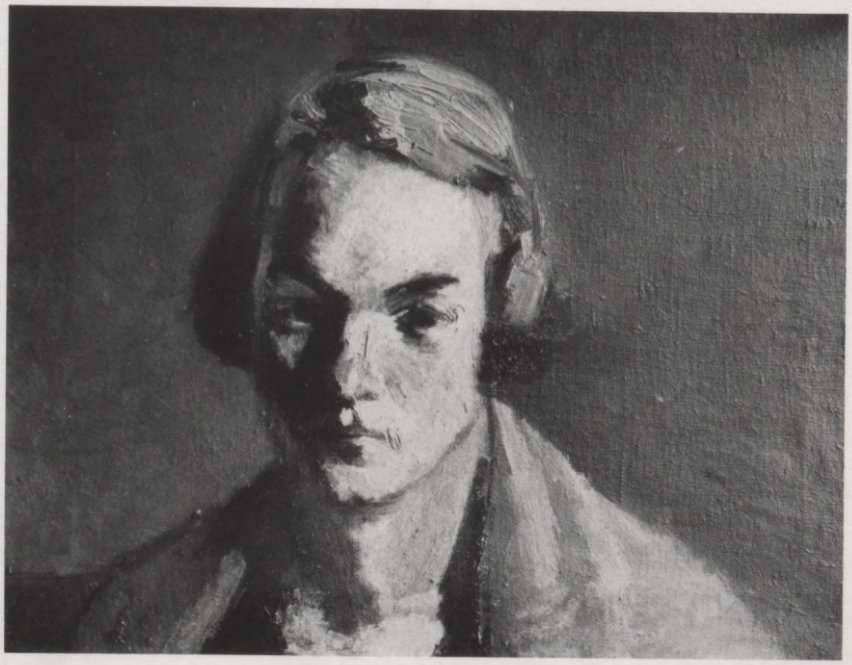
247. A. Eglītis, *Pulkv. Berķis Torņakalnā 1919. gadā*

Tieksme uz zīmējuma skaidrību un dekorātīvo laukumu ritms iezīmē 1930-to gadu darbu „jauno lietišķību", taču nevis vāciskā, bet gan Parīzes skolas frančiem tuvā izjūtā (R. Chapelain-Midy u. c.). Tālab Anšl. Eglītis labprāt kavējas pie architektūras motīviem (*Pagalms,* att.; *Būvdarbi Ķegumā*, 1938, att.; Tukuma, Cēsu un Parīzes skati, *Straupes pils*). Viņa pirmais, nepieņemtais diplomdarbs *Pulkvedis Berķis Torņakalnā 1919. g.* (att.)

248. A. Jūrasteteris, *F. Čipāna ģīmetne*

249. A. Jūrasteteris, *Galva*





ir drīzāk interesantāks zīmētajā metā nekā gleznas īstenojumā.[1] Trimdas laikā Vācijā vēl parādījās Anšl. Eglīša veiktās Švābijas ainavas. Kopš viņš apmetās Losandželosā un izšķīrās par rakstniecību, gleznotājs apklusa. Savas atjautīgās novērotāja spējas viņš parāda vingrā līniju rotaļā, spalvas zīmējumā raksturojot ar humora pieskaņu cilvēku tipus un dzīves situācijas (piemēram, *Pansija pilī*, *Neierastā Amerika* u. d. c.), pats ilustrēdams savus un dažreiz arī citu autoru darbus.

*

250. A. Jūrasteteris, *Rucavniece*

Mūksaliešu kopas dibinātājs ARTURS JŪRASTETERIS (Jēgers) savā gleznīecībā jūtami veidojies Tones mākslas orbitā. Atjautīgi polemisks mākslas kritikā un rakstos, viņš bija sabiedriski darbīgs arī Mākslas akadēmijas audzēkņu dzīvē. Darbojies par lektoru. Viņš dzimis 1905. g. 4. aprīlī Rīgā,

sīktirgotāja ģimenē. Mācījies V. Tones studijā un 1925. g. iestājies Mākslas akadēmijā, kur vienu gadu sabija arī J. Kugas vadītajā dekorātīvajā meistardarbnīcā. Akadēmiju nebeidzis, izstājas 1930. gadā. Piedalījies visās mūksaliešu un dažās Kultūras fonda izstādēs. Rakstījis par mākslu – kritikas un jautājumu iztirzājumus. Jāpiemin arī Jūrasteteŗa spīdošās advokāta spējas, aizstāvot audzēkņu intereses konfliktā ar figūrālās meistardarbnīcas vadītāju prof. Tillbergu, kā arī rektora Purvīša konfliktā ar šīs darbnīcas vadītāju. Viņa rosīgo darbību izbeidza 1941. g. 14. jūnija padomju deportācijas.

Izteiksmīgi konstruēti viņa labākie ogles zīmējumi (piemēram, gleznotāja *F. Čipāna ģīmetne*, att.). Plašās, vijīgās masās, gaismotā un ēnainā zieda pretstatos sparīgi gleznotas Jūrasteteŗa ģīmetnes un galvas, kā pabeigtās, tā metos palikušās. Sasniegumos izteiktāki ir Jūrasteteŗa jauno sieviešu stāvi tautiskos tērpos: *Rucavniece* (1935, att.), *Nīceniece*. Pirmā iespaidīga ar krāszieda modulāciju, saskaņojot sarkanos, brūnoti tumšos, baltos un sidrabainos toņus veidu kompaktā salikumā. Gleznotas arī klusās dabas (att.) un ainavas, to starpā *Klīversala*, *Priekšpilsētas iela*, Cēsu skati u. c.

*

Traģiski aizcirsts arī cita mūksalieša – O. Norīša mūžs. OSKARS NORĪTIS, dzimis 1909. g. 17. martā Rīgā, miris turpat 1942. g. 13. oktobrī, ir vispusīgi apdāvināts, viena no īpatnākajām parādībām Rīgas bohēmiešu sadraudzē, jau leģendārs ar savām darba spējām, vieglo roku un neapsīkstošo humoru, kas ļāva vieglāk panest dzīves grūtības. Savu populāritāti O. Norītis visvairāk guva ar grāmatu ilustrācijām. Taču daļa viņa fragmentārā darba ir veltīta gleznieciībai.

251. A. Jūrasteteris, *Klusā daba*

XXV. V. Janelsiņa, *Divas galvas*

XXVI. V. Janelsiņa, *Uzbūve telpā*

Dzimis Rīgā kurpnieku meistara ģimenē, vijolnieka Arvīda Norīša brālis, puisēns jau bērnībā aizrautīgi zīmēja. Īsu laiku mācījies Rīgas Valsts technikumā, 1926. g. iestājās Mākslas akadēmijā, bet pēc četriem gadiem to

252. O. Noritis, *Inese*

253. O. Norītis, *Mūksalas ainava*

254. O. Norītis, *Jumti*

atstāja, jo visa oficiālā mācību gaita bohēmiskajam un dedzīgajam jaunietim, kas ātri apguva technisko prasmi, likās pārāk gausa. Kādu laiku strādā par litografu Valsts papīru spiestuvē. Pēc laika šo darbu pamet, lai strādātu patstāvīgi. Lielu iespaidu uz viņu un citiem jauniešiem atstāj Francijas valdības sarīkotā modernās franču gleznieciības izstāde Rīgā.[2]

O. Norītis mācījies arī Tones studijā un bija mūksaliešu grupā. Piedalījies vairākās mūksaliešu izstādēs (1933, 1936, 1937, 1938) un trijās Kultūras

fonda izstādēs, sākot ar otro. Pieaugot ilustrāciju un maizes darba produkcijai, trīsdesmito gadu beigās O. Norīša gleznieciba apklust. 1942. g. saslimis ar vēdera tīfu, 31 gadu vecumā mirst.

255. O. Norītis, *Jāņu vakars*

256. O. Norītis, *Ravētājas*

257. O. Norītis, *Kūts*

Pats produktīvākais laiks Oskara Norīša gleznieciībā ir kādi pieci, seši gadi. Pirmajā mūksaliešu izstādē parādās viņa gleznotie un oglē zīmētie portreti, ainavas un klusās dabas. Portretos – jauntradicionālisma gaumē ar masīvu formu modulējumu – vērojama Tones darbnīcas ietekme (*Inese*, ogles zīmējums, att.). Patstāvīgākas ir glezniecisku tvertās ainavas (*Mūksalas ainava*, 1933, att., LVMM; *Jumti*, att.), kā arī klusās dabas. Toties dažos žanra gleznojumos, kombinējot temperas pagleznojuma un eļļas techniku, ir pārsvarā dekorātīva un lineāra uztvere: piemēram, *Jāņu vakars* (1935, att.), atkārtots kā panno ģenerāļa K. Berķa mitekļa ēdamzālē, Citadelē, kā arī oranži zilā gammā veiktās *Ravētājas* (1935, att.). Dzimis, audzis pilsētā, O. Norītis tomēr spējis izjust lauku dzīves raksturu (*Kūts*, 1936, att.; *Gatve*, 1937). Darbojies par dekorātora palīgu Nacionālajā operā un par patstāvīgu dekorātoru Liepājas operā.

---

[1] Par šo tēlojumu skat.: J. Siliņš, „Hēroisma tēlojumi un noskaņas latviešu gleznieciībā", *SM*, 1937/1. – J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas mūsu gleznieciībā", *Sējējs*, 1937/4.

[2] Dzejnieka T. Tomsona rakstītās atmiņas.

Literātūra un avoti

Par ANŠL. EGLĪTI: J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – J. Krēsliņš, par Anšl. Eglīti, *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1947/18.

Par A. JŪRASTETERI: Anšl. Eglītis, „Jaunākās latvju gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10; „Trīs mākslinieku sejas", *Zelta Ābeles almanachs*, Rīgā 1943. – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – K. Neilis, *Tie trakie gleznotāju gadi*, Linkoln, NE, 1986. – A. Annus, V. Tones un paša mākslinieka sniegtā informācija.

Par O. NORĪTI: Anšl. Eglītis, „Trīs mākslinieku sejas" (A. Jūrasteteris, Ansis Cīrulis, O. Norītis), *Zelta Ābeles almanachs*, 1943. – *Norītis*, piemiņas rakstu sakopojums, Stokholmā 1957. – J. Kugas un L. Liberta sniegtā informācija.

Jauntradicionālistes ceļā uz brīvu ekspresiju un vēlāku abstrakciju: Anna Zariņa, Alise Zvirbule, Veronika Janelsiņa, Anna Dārziņa, Erna Geistaute

Piecas gleznotājas, kas visas dzimušas šī gadsimta pirmajā desmitā un mācījušās Latvijas Mākslas akadēmijā vai to beigušas, sāka darboties 1930-to gadu otrajā pusē. Sākdamas rātna jauntradicionālisma ietvaros (atcerēsimies mūksaliešu deklarāciju), gūdamas ierosinājumus no Tones, Annus vai arī Opsomera (Zariņa), viņas meklē sevis noskaidrošanu. Dažas kopj prasmi un pārveidojas okupāciju un trimdas sākuma gados. Interesanti atzīmēt, ka šīs gleznotājas palaikam risina portreta un figūrālās gleznieciības uzdevumus, bet, Ģ. Eliasa vadīto figūrālo meistardarbnīcu beigušas (visas, izņemot Geistauti), nerāda skolotāja ietekmi savos darbos.

Anna Zariņa (1907–1984) guva savā laikā panākumus dzimtenē, pēc tam darbojās Beļģijā. Veidodamās beļģu skolas, it īpaši Opsomera vadībā un ietekmē, viņa izkopj plašu vēzienu un triepumu, lielus laukumus, vīrišķīgi

258. A. Zariņa, *Ādams un Ieva*

259. A. Zariņa, *Sieviete ar dzelteno cepuri*

260. A. Zariņa, *Trīs sievietes*

tvarīgu gleznieciibu portretos un figūrālos veidojumos, to starpā daudzos plikņos. Vitālu sparu, pat robustumu viņa prot saistīt ar kolorīta izsmalcinātību. A. Zariņas portretos un aktos gaismēnu mijās un pretstatu dinamikā ir flāmu barokālās gleznieciibas atskaņas tieksmē uz brīvu formu traktējumu un jutekliskumu. Tas ir jauntradicionāls reālisms virzībā uz veidu vienkāršību un ekspresīvu diženojumu, dažviet arī bravūru.

Anna Zariņa dzimusi 1907. g. 17. septembrī dzelzceļu ierēdņa ģimenē. Tēvam pārceļoties uz Jelgavu, meitenei, tur apmeklējot Dārtas pamatskolu, jau modusies interese par zīmēšanu un krāsām. Beigusi vidusskolu Rīgā, jauniete kādu laiku mācās Liberta un Miesnieka mākslas studijā un 1929. g. iestājas Mākslas akadēmijā. 1935. g. viņa beidz Eliasa vadīto figūrālo darbnīcu ar diplomdarbu *Ādams un Ieva* (att.). Jau audzēkņu izstādēs viņas gleznojuma tvarīgums, otas raksta lokanība un kolorīta izjūta pievērsa sev publikas un kritikas ievērību. Apzinādamās iekšēju tuvumu ar beļģu skolas centieniem, Zariņa, tāpat kā daži citi viņas līdzgaitnieki, 1936. g. dodas uz Antverpeni papildināties Izidora Opsomera vadītajā Augstākajā tēlotājas mākslas institūtā. Te savā laikā mācījies J. Tīdemanis un grafiķe M. Muceniece (Induse). Baudot Opsomera labvēlību, Zariņai ir panākumi. Viņa iegūst zīmējumā lielāku vingrumu, gleznošanas technikā vijīgumu un plašvēzību. 1938. g. sarīko savu pirmo patstāvīgo izstādi Briselē. Atgriezusies dzimtenē, piedalās Kultūras fonda izstādēs, bet, kaŗam sākoties, 1939. g. rudenī dodas atpakaļ uz Beļģiju. Ar šo laiku viņai pārtrūkst sakari ar mūsu mākslu un vēlāk arī ar latviešu sabiedrību svešumā. Gūst Beļģijā godalgas un kopš 1948. g. līdz pensionēšanai 1972. g. māca glezniecību Antverpenes Augstākajā tēlotājas mākslas institūtā. Gleznojusi ģīmetnes, figūrālas kompozicijas, ainavas un klusās dabas.

Studiju gados Antverpenē Zariņas glezniecībā rodas stiliskas pārmaiņas. Portretos viņa pārvar agrāk vērojamās van Dongena ietekmes plakanā, kustīgā siluetā. Opsomera ierosmē viņa pievēršas formu apaļojumam telpā, tai pašā laikā paturot formas vienkāršojumu un izkopjot plūsmaino krāsu klājumu. Taču, salīdzinot ar skolotāju, mācekles glezniecība ir raupjāka, elementārāka. Krāsu uzliciens te stiepjas lielās sloksnēs, dažreiz it kā

261. A. Zariņa, *Divas sievietes*
262. A. Zariņa, *Puķes*

uzlīmēts audekla virsmai, te atkal iegūst vijīgu sakausējumu un dažviet pietuvojas bravūrai un manierei, lai neteiktu brutālitātei.

Gleznojot ģīmetnes, aktus, kam viņas produkcijā redzama vieta, figūrālas kompozicijas, Zariņa ļaujas iekšēju impulsu varai. Brīvā formu un krāsu rotaļā, koncentrējoties uz galveno, pārkausē tiešos dabas iespaidus. Viņas gleznotie stāvi, nereti metveidīgi aprauti, top improvizācijas vieglumā arī prāvos formātos, kādus māksliniece iecienījusi. Sieviešu un atkal sieviešu veidoli: kailas slaidā pilnbriedumā, figūrālās kompozicijās tērpos un ģīmetņu virknē ar iegarenām sejām, aizēnotām acīm, ir viņas tematiskais saturs un mākslinieciskais uzdevums, lai gan sastopam arī ostu ainavas un klusās dabas kā sekundārus motīvus. Gaismēnas spēcīgi kontrastē šajās sejās, kur ēnas sabiezē acu iedobumos, deguna apakšdaļā un ap lūpām, lai citur izvērstos gaišu masu vibrācijās, vai atkal dažreiz galvas un stāvi iegremdēti delikātā ēnojumā. Te tumšie, te gaišie tērpi portretos veido plašus laukumus, sabalsojoties ar noteikti nodalīto ēnu un gaismu joslām fonā. Temperamentīgā gleznotāja, portretos droši vienkāršojot formu un izsveļot sidrabaini gaišās, pelēcīgi melnās, sarkanās un zaļganās krāsu zieda balsis, analizēdama toņu vērtības, ne tik daudz meklē modeļu psīchisko raksturojumu kā glezniecisko formu ekspresiju, tveļot personu dotā dzīves situācijā un neraizējoties par sīkdaļām, bet meklējot kopiespaida ietekmīgu svaigumu (*Sieviete sarkanā tērpā*, att.; *Rakstnieces M. G. ģīmetne; Pašportrets; Dāma gaišā tērpā* u. c.). Brīvi izprastajam akadēmismam te piemīt kāda salona glezniecības pieskaņa. Drošā tvērumā veidoti grupu portreti ar žanriska tēlojuma raksturu (sieviešu grupa ar māti un bērnu klēpī, att.) un sieviešu juteklisko plikņu grupas, kur smagas un masīvas formu kustības

263. A. Zariņa, *Sieviete sarkanā tērpā*
264. A. Zariņa, *Sieviešu grupa ar māti un bērnu*

265. V. Janelsiņa, *Uz svētkiem*

sabiezē galvās, vidukļos un locekļos, stāvus, pozitūru artikulētā dažādībā iekārtojot telpā. Šur tur pavīd arī zeltaini maiga gaisma, kas aužas cauri kailai miesai, atgādinot tuvumu Annus gleznieciībai. Šais krāszieda intimākajās skaņās šur tur ielāsmo spēcīgi zilā, dzeltenīgā un sarkanā iedzīvinājumi. Plaša, monumentālizēta vēriena un intimitātes savijums raksturīgs A. Zariņas mākslai līdz viņas pilnīgai aiziešanai no mūsu gleznieciības, kopš kara gadiem iekļaujoties beļģu akadēmiskajā mākslā.

*

Atšķirībā no A. Zariņas plašo veidolu mākslas ar tās jutekliskuma un vitālitātes sparu, Veronikas Janelsiņas un Annas Dārziņas gleznieciība ir sievišķīgi intīma un tālākajā attīstībā modernāki ievirzīta. Abas mūksalietes

sākušas darboties Tones mākslas ietekmē, lai gan nebūs pieskaitāmas viņa tiešām sekotājām. Dārziņas attīstības sākumā Tones pavēnis jūtamāks. Jaunos meklējumos abu gleznotāju ceļi dažviet savijas. Janelsiņas glezniecība ir ierosinātāja un ceļa pašķirēja. Vēlākajos trimdas gados Dārziņas ainavās un klusajās dabās vērojamas arī kādas citas ierosmes (Matisons, Staprāns). Tālab saprotams, ka abas mākslinieces rīkojušas kopīgu savu darbu izstādi Stokholmā. Protams, tas nenozīmē savas īpatnības trūkumu. Abu pārveidošanās norisinājusies pakāpeniski un rāmi.

VERONIKA JANELSIŅA (dz. 1910. g., prec. Eglīte) ir savā gleznieciībā vairāk artikulēta un tā arī savās refleksijās, pārdomājot mākslinieciskos uzdevumus un virzību. Viņas introvertā māksla tiecas no vieliskām parādībām uz gaismas izaustām mākslinieciskām vizijām, pārveidībās priekšmetu tīri tematiskajām izšķirībām zaudējot patstāvību. Tālab, sešdesmitajos gados parādoties abstraktiem veidojumiem, arī cilvēku stāvi zaudē savas portretiski konkrētās īpašības, schematiskā formu un krāszieda uzbūvē zūdot individuālajam un parādoties vispārinātajam. Tomēr visupēc gleznotājas attīstība, šķiet, nonākusi strupceļā, mākslinieciei pēkšņi kļūstot par ironiski fantastisku, reflektēti feļetonisku tēlojumu sacerētāju mūža vēlākos gados.

Veronika Janelsiņa dzimusi 1910. g. 20. maijā Krievijā. Pavadījusi vidusskolas gadus Cēsīs, viņa 1931. g. iestājas Mākslas akadēmijā, kur no skolotājiem viņai mākslinieciski tuvāki Tone un Annus, lai gan beidz Ģ. Eliasa vadīto figurālās gleznieciības meistardarbnīcu 1938. g. ar diplomdarbu *Uz svētkiem* (att.) ar uzpostām tautu meitām. Šie „tautu meitu"

266. V. Janelsiņa, *Māte un bērns*
267. V. Janelsiņa, *Pašportrets*

268. V. Janelsiņa, *Portrets*
269. V. Janelsiņa, *Lasītāja*

populārie motīvi ar tautas tērpiem, rotām un vainagiem galvā mākslinieci nodarbina vēl ilgus gadus. Taču pats traktējuma veids negrib atdarināt ārējo etniskumu, bet vēstīt kādu gaišuma izaustu skaistumu un liriski maigas noskaņas. Jaunajai māksliniecei rūp zeltaino toņu harmonijas. Plūsmainas, izkausētas formas meklējumos ieskanas kas Tonem radniecīgs, bet no Annus gleznieciības varēja gūt ierosmi delikāti pērļainam un zeltainam gaismas vizmojumam. Rembranta gaismēnas burvība ir sākotnējs avots.

Pēc akadēmijas beigšanas sākās Janelsiņas mākslinieciskās rosības. Viņa gūst ievērību ar savām restaurātores spējām, it īpaši keramikas objektos, darbodamās Latvijas Valsts vēsturiskajā mūzejā, Rīgas pilī. 1939. g., pirms kara sākuma apceļo Rietumeiropas zemes, iepazīdamās ar vecmeistariem un moderno mākslu. Janelsiņas portreti, žanra ainas un klusās dabas parādās valsts rīkotajās Kultūras fonda skatēs un 5 gadu jubilejas svētku izstādē (1939). Viņa piedalās mūksaliešu pudurī tā pēdējā – 1940. g. izstādē. Viņas darbi redzami arī okupācijas laika 1942. g. izstādē, un, jau 1944. g., māksliniece sarīko savu pirmo personālo skati Rīgā, Kaļķu ielā 30.

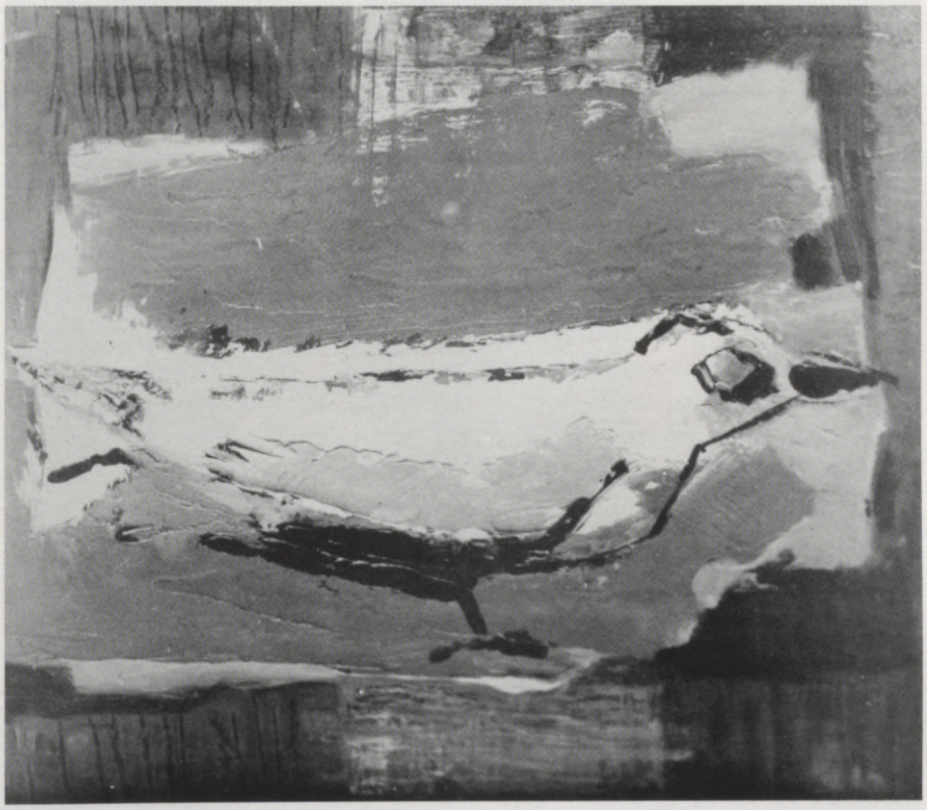
Jau šajos sākuma gados populārajos tautu meitu un mātes un bērna tematikas lokos viņa izkopj savu īpato stiliskās uztveres taku. Galvu un pusstāvu veidojumiem piemīt intims noskaņojums. Delikātā zīmējumā, maigā pustoņu gaismojumā, brūnoti zeltaino, krāsaini pelēcīgo, zaļoto toņu harmoniskā saliedējumā top kāda noslēpumaina un sapņaina, sevī dusoša pasaule, atraisoties no īstenības smaguma. Frontālo seju vaibsti parādās aizplīvurojumā, dominējot tumšām, atvērtām acīm ar sapņojumā iegremdētu skatu. Irracionāli un spalgi, bez sakara ar formu iemirdzas plašos triepumos baltie gaismas uzsvari tērpā vai sejā. Tie manierīgi iztraucē, rada satraukumu klusā mierpilnas kontemplācijas gaisotnē.

1944. g. izstādē līdzās sadzīves žanra motīviem (*No pļavas, Virtuvē*), mātes un bērna tēlojumiem (att.), bija vesela virkne ģīmetņu: Aina Mazīte, Anšlavs Eglītis, Velta Toma, *Ģīmetne ar cepuri* u. c. Protams, ģīmetnēs līdzības pazīmes vairāk saista ar īstenības tēlojumu.

270. V. Janelsiņa, *Senlatviete*

Šo pašu uztveri Janelsiņa visumā patur trimdas gados Vācijā (1944–1950) un arī vēl piecdesmitajos gados, jau ieceļojusi Savienotajās Valstīs. Gaišā, savaldīgā mirdzumā vai ēnainā krēslojumā viņas veidoli teic kādu vērojuma klusumu. Glezno formu veidojumā reālisma komponente viņas mātes un bērna temas variācijās iegūst tagadnes mākslinieces izjūtā un refleksijās neikdienišķu pacilātību un klasiskās mākslas daiļas apskaidrotības atblāzmu. Krēslainais klusums, iegrimšana sevī raksturīgi *Senlatvietē (att.)*[1] un *Pašportretā* (att.),[2] kuŗā šī sence it kā atdzimusi. Abās aizēnotā galva parādās gaišā fonā. „Janelsiņa redz senās latvietes skaistos kā brīnuma tērpos. Tās ir kā karalienes, kuŗas iegrimušas sevī ar skatu vērstu uz iekšu, kas arī saprotams, jo Janelsiņas māksla izaug no Tones svētdienīgā miera.

Janelsiņa glezno dzidrās, caurspīdīgās, siltās zemes krāsās."[3] Senlatvietes vizija ieguvusi kompozicijā un izteiksmē kādu sakrālu noskaņu. – Par 1948 g. Vācijā gleznoto, maiga gaišuma apstaroto *Māti un bērnu* Janelsiņa



271. V. Janelsiņa, *Dzeltenais putns*

272. V. Janelsiņa, *Abstrakta kompozicija*

Los Andželosā sarīkotajā 8. gadskārtējā Madonnas festivālā saņēma pirmo naudas balvu. Atzīmēsim arī, ka viņas *Latviešu meitene* bija uzņemta starptautiskajās bēgļu mākslinieku izstādēs Amsterdamā, Hāgā un Parīzē 1949. g.

Pakāpeniski Janelsiņa moderno centienu ietekmē pievērsās no īstenības tēlojuma atraisītai, brīvākai kompozicijai un formu krāsaino laukumu savstarpējām attiecībām tīri glezniecisk ā, irreālā telpā. Tādas pārveidības, meklējot krāszieda plakano un lineāro formu un harmoniju pretstatu rotaļā, protams, nenotiek taisnvirziena noteiktībā, bet dažādos sazarojumos. Pati māksliniece par šīm pārveidībām izsakās: „Pēdējos gados vairāk saista vienkāršota, plākšņaināka gleznieciba. Temati liekas nesvarīgi. Vienas un tās pašas glezniecisk ās problēmas mēģinu risināt, gleznojot figūru, kluso dabu un bezpriekšmetiskos krāsu laukumus. Nesaista reālistiskā perspektīva, reālistiskās gaismas un ēnas, priekšmetu formu modulēšana. Figūrām un sejām ir vairāk ornamentāla nozīme. Saista siltie toņi. Visumā gaišs koptonis. Visvairāk uzmanību veltu kompozicijas vienkāršošanai un kāda atsevišķa toņa intensīvitātes sakāpināšanai. Arī abstraktai telpai."[4] Tiekdamās uz tīro, māksliniecisko glezniecību, Janelsiņa gan degradē tematikas nozīmi, tomēr pilnīgi neatmet priekšmetiskas zīmes, kā to dara „absolūtās", abstraktās mākslas fanātiskie piekritēji. Šai ziņā viņai ir kas kopējs ar K. Neiļa glezniecības ievirzi. Abi arī ir ilustrātīvās glezniecības un simbolisma pretinieki, lai gan producē formālas zīmes, kas ir kādas māksliniecisk as reālitātes simboli, kaut arī ne šaurākā simbolisma strāvojuma nozīmē. Interesanti, ka Janelsiņa savā veidā ir mēģinājusi komponēt gleznu it kā no atsevišķu figūrālu un tīri ģeometrisku veidu fragmentiem. Tas ir paņēmiens, ko, kā redzējām, savos darbos lieto arī Neilis. Liekas, še nav runa par savstarpēju ietekmi, bet par līdzīgiem gadījumiem.

Moderno centienu divi takas – ekspresīva saviļņojuma un mierīga kārtojuma – ir abas atbalsojušās Janelsiņas darbos. T. s. abstraktā ekspresionisma dinamiskā formu kustība – plaši otas vēzieni, paletes naža zviedieni, tumšo un gaišo masu režģaini pretstati – sastopama ap 1960. g. tādos darbos kā *Abstrakta kompozicija, Rudens* u. c.[5] Ap to pašu laiku veiktais *Dzeltenais putns* (att.) savā izteiksmē pamudina atcerēties M. Greiva (Morrice Graves) brīnumaino spārnoto traģiskos tēlojumus. – Savos abstraktajos darinājumos māksliniece saskaņas ar t. s. otrās paaudzes abstrakto ekspresionismu, kam savā laikā pievienojušies jaunie čikāgieši un ņujorkieši mūsu glezniecībā.

Piecdesmito gadu beigās veikti arī „priekšmetiski" darbi – figūrāli tēlojumi ar fovistiski kāpinātu krāsainību un formu ornamentālizēšanu kā, piemēram, gulošā *Lasītāja* un kādas klusās dabas. Minēsim masīvos kamolos tvertās oranži sārtās puķes tumšzilā fonā ar iestarpinātiem intensīviem violeti sārtiem toņiem un arī klusās dabas ar augļiem un pudelēm, rotaļīgos laukumos, kas savās kvadratiskajās formās dažreiz atgādina de Stāla (M. de Stael) paņēmienus.

Taču visīpatāks un tuvāks Janelsiņai ir kontemplātīvi mierīgā kārtojuma veids, kam pamati likti jau sākuma posmā. Te visnotaļ jāatzīmē jauno sieviešu galvu serija, abstraktās ainavas un citas saceres. Šāda tipa sieviešu galvu veidojumos pāreja no agrākā reālistiskā uztvēruma uz jauno notika jau Vācijas posmā. Jaunajam ievirzienam raksturīga baltā lakatiņa apņemtā, aizkrēslotā, rembrantiski brūnotā galva ar spēcīgām gaismas šautrām abos

273. V. Janelsiņa, *Portrets*

274. V. Janelsiņa, *Portrets*, 1965

sānos un lāsmojumiem sejā, toniska gaumē (att.). Tālākajos gados, pārejot uz plakņainā veidojumā smalki saskaņotiem brūnoti dzelteniem, sūnu un smargada zaļā, pelēcīgā un zilotā toņiem gaišā dzidrumā, Janelsiņa izveido savu ikonisko jaunavas tipu. Stingri frontālā iestindzinājumā uz modiljāniski gaņā kakla parādās maigi aizēnotā iegarenā seja. Vieglu līniju spraugas un svēdras atzīmē acis, degunu, lūpas. Ar līnijām vai krāsu laukumiem ap galvām veidots svētbilžu nimbam līdzīgs ovāls. Pati aizmugure, te rankaina, te laukumos konstruēta, rada telpiskumu. Viss iegrimis kā brīnumainā sapnī ar vientulīgiem, rēgainiem stāviem. Ir interesanti, ka, meklējot šai pamattemai jaunas variācijas, māksliniece pārtransponējusi kādu no Velaskēza gleznotajiem princešu portretiem.[6] Citur atbalsojas Filipo Lipi ierosme. – Arī tīri abstrakti traktētos ainavu motīvos viss uzdevums centrējas ap gleznas uzbūvi, krāszieda un formu attiecībās veidojot telpu.

1966. g. Janelsiņa sarīkoja savu gleznu skati Milvokos, bet 1968. g. Losandželosā. Strādājusi arī grāmatu ilustrēšanā un pati sacerējusi grāmatas, piebiedrojoties savam vīram, pazīstamam rakstniekam.

*

ANNA DĀRZIŅA-OZOLIŅA, dzimusi 1911. g. jurista ģimenē, lauku mājās Bīriņu pagastā. Taču vecāku pastāvīgā dzīves vieta ir Rīga, kur Anna beidz vidusskolu. Iestājas Mākslas akadēmijā, kur sagatavošanas kursos daudz gūst no Ubāna un Tones. Mācās Ģ. Eliasa vadītajā figurālās gleznieciības meistardarbnīcā, ko beidz 1937. g. ar diplomdarbu *Trīs māsas* (att.).

275. V. Janelsiņa, *Kompozicija*

XXVII. A. Dārziņa, *Kompozicija*

XXVIII. E. Geistaute, *Meitene ar baložiem*

Dārziņa saka, ka pats auglīgākais laiks viņas gleznotājas attīstībā bijis tas, kad gājusi „pie Tones mājā viņam pozēt. Tur pozējot, sarunās ar profesoru, vērojot viņu darbā, glezniecisk izglītība guva pat vairāk nekā visos akadēmijā pavadītos gados."[7] Rīgas gados nav daudz veikts, īstā izveidošanās sākās tikai trimdas laikā. Kā jau minēts, viņas mākslas attīstība notiek līdzīgā virzienā kā Janelsiņai. Ceļš iet no tradicionālā reālisma uz brīvāku dekorātīvi ekspresīvu izteiksmi. Pievēršoties modernākai formu un krāszieda izpratnei, viņa tomēr nesarauj saiknes ar tēlojamo priekšmetu. Kā dažs labs tagadnes latviešu gleznotājs, arī viņa ir kaut kur ap vidu starp tradicionālo reālismu un vairāk abstraktu, bezpriekšmetīgu uztveri. Amerikāņu un latviešu publikā vieniem viņa var likties pārāk moderna, bet „absolūtās" mākslas dievinātājiem – par atpalicīgu, „nemodernu".

Gleznodama klusās dabas, sieviešu ģīmetnes un figūrālus tēlojumus, bet sešdesmito gadu beigās arī ainavas, Anna Dārziņa sākumā ir Tones

276. A. Dārziņa, *Trīs māsas*

277. A. Dārziņa, *Senās rotas*
278. A. Dārziņa, *Klusā daba*

279. A. Dārziņa, *Māte un bērns*

ietekmēta. Tas izmanāms viņas diplomdarbā, kā arī nedaudzajos eļļā un pastelī veiktajos darbos, kas parādījās gan 1939. g. 5 gadu jubilejas izstādē, gan mūksaliešu skatēs (1938, 1940). Tad arī gleznots vienīgais vīrieša – viņas vīra komponista Volfganga Dārziņa – portrets, ko ieguva Valsts mākslas mūzejs. Maz produktīvi ir okupācijas un pirmie trimdas gadi Vācijā. Tikai apmetoties uz dzīvi Eslingenas latviešu nometnē, Dārziņa atsāk gleznieciību. Līdz valūtas reformai strādā vienīgi pastelī, jo eļļas krāsas grūti dabūt. Gūst populāritāti ar tolaik gājīgām „tautu meitām". Tādu darbu saražots krietni daudz gan latviešu, gan amerikāņu publikai. Šīm reālistiski

veidotajām, tautas tērpos uzpostajām latviešu jaunavām (*Senās rotas*, att.; *Laima, Spīdola, Pie loga, Kursas meitene* u. tml.) kā atbalsij no pamestās dzimtenes latviešu bēgļu izjūtā bija sava īpata sentimentāla nozīme. Salīdzinot ar līdzīgiem motīviem V. Janelsiņas darbos, izmanāma ievirzes starpība. Kā tad, tā arī vēlāk A. Dārziņai rūp sievietes skaistuma ārējā parādība visā tīkamajā, harmoniskajā krāsu un formu aranžējumā un kompozicijā. Vairāk intelektuālajai Janelsiņai ir tieksme ar glezniecīskiem līdzekļiem parastajā parādīt ko neparastāku, noslēpumaināku. A. Dārziņa vairāk pasvītro zīmējuma ritmu galvas, tērpa, rotu izveidojumā. Vācijā viņa piedalās gan latviešu, gan bēgļu apgādes iestāžu rīkotajās mākslas skatēs.

1950. g. Dārziņi pārcēlās uz Vašingtonas pavalsti, nelielo Spokenas pilsētiņu, kur gleznotāja kādu laiku māca glezniecību katoļu kolledžā. No turienes viņi pāriet uz Sietlu, kur ir mākslinieku organizācijas un rosība mākslā. Še darbojās arī vairāki latviešu mākslinieki. Kādus gadus te sabija J. Matisons; līdz pat savai nāvei darbojās U. Alberts; Vašingtonas universitātē studēja jaunais R. Staprāns; kādu laiku te bija abi Eglīši. Tad sākās piedalīšanās amerikāņu un latviešu rīkotajās mākslas izstādēs. Jau ar Spokenu sākās patstāvīgas izstādes, rīkojot veselu virkni dažādās vietās, kur apmetušās latviešu grupas. Intervijā ar V. Kārkliņu 1957. g. Dārziņa stāsta: „Amerikā esmu strādājusi ārkārtīgi daudz. Uzgleznots krietni vairāk par diviem simtiem darbu."[8] Tāds darbīgums pastāv arī tālākajos gados. Līdztekus māksliniece pelnās ar fotografētu portretu izkrāsošanu. Arī Janelsiņa savā laikā strādāja peļņas darbu, gleznojot fotografiski reālus, izskaistinātus portretus.

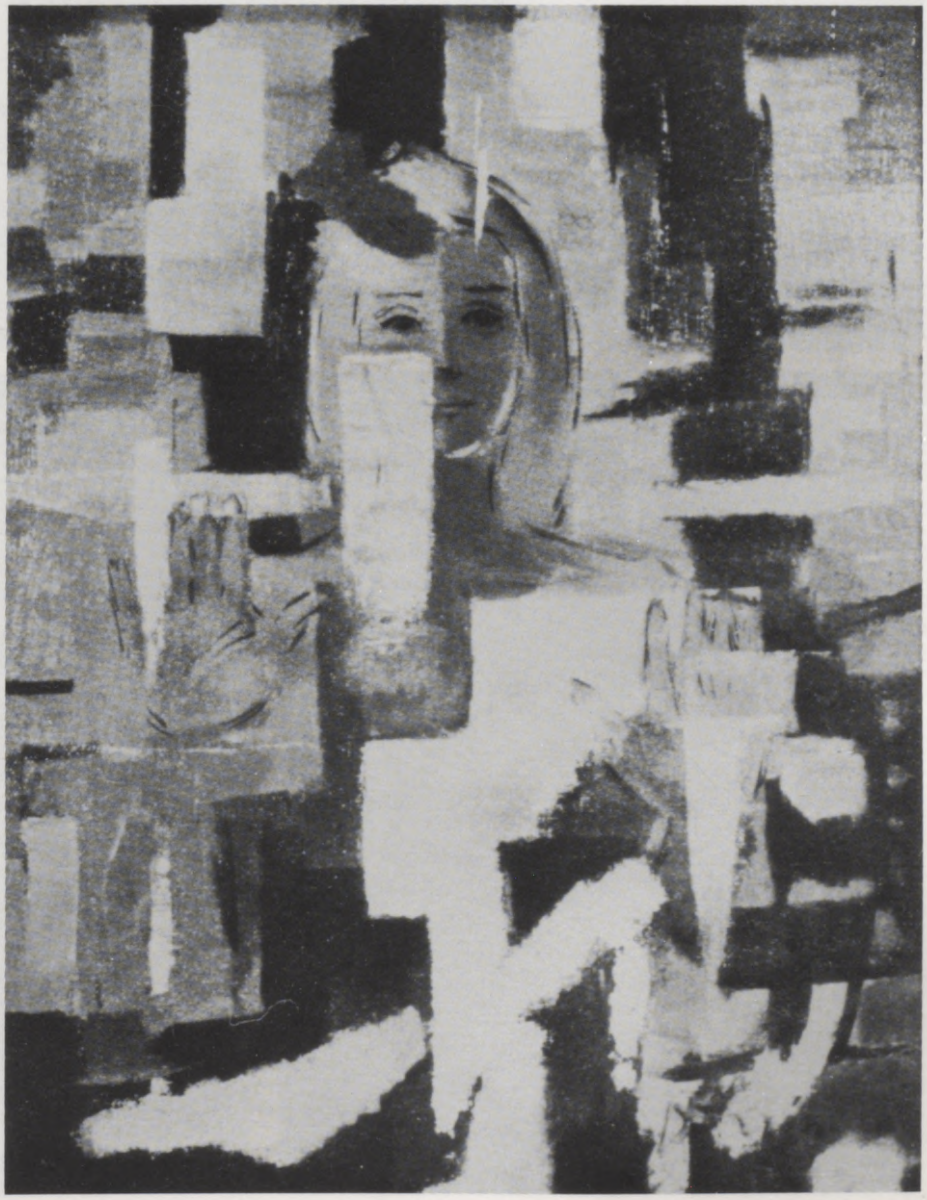
280. A. Dārziņa, *Divas sievietes*
281. A. Dārziņa, *Bēgle*

282. A. Dārziņa, *Zvejniece*

Piecdesmito gadu beigu pusē notiek lūzums Annas Dārziņas gleznošanas veidā. Pēc pašas mākslinieces izsacījumiem, tas sācies jau Spokenā, kur viena no kolledžas skolotājām bijusi abstraktiste. Taču vēl 1953. g. – un pat vēlāk – gleznotās māte ar bērnu, klusās dabas, sievietes galva baltā lakatiņā veiktas tradicionālajā „Rīgas skolas" gaumē. Atteikšanās no reālisma paņēmieniem nozīmē no dabas neatkarīgāku formu un krāsu zieda traktējumu, ķermeniskā apaļojuma un priekšmetu materiālitātes, vārdu sakot, īstenības ilūzijas pārvarēšanu jaunā līniju un laukumu valodā. Janelsiņai ir cita starpā pilnīgi abstrakti darbi, tas ir, bez priekšmetu atdarinājuma. Dārziņa turpretim tīrai abstrakcijai nepievērsās. „Manuprāt abstraktā māksla nav īsti latviešu garā. Latvietim par daudz asiņu un dzīvības spēka. Abstraktā māksla pārāk askētiska, pārāk atraisīta no pasaules lietām."[9] Jauno izteiksmes veidu pakāpeniskā izkopsmē atradīsim saskari ar V. Janelsiņas, J. Matisona un dažviet (piemēram, ainavās) ar jaunākas paaudzes R. Staprāna centieniem. Bet visi viņi kaut kādā veidā ir izjutuši de Stāla „neformālās" glezniecības magnētisko spēku.

Tematiskā ziņā A. Dārziņas gleznojumu centrālais motīvs ir sievietes galva vai stāvs, parādoties iekštelpas, ainaviskā vai abstraktu laukuma fonā. Dažādās variācijās gleznotas klusās dabas, un līdzās figurālām kompozicijām sastopamas arī ainavas. Dārziņas gleznām, risinot formālos uzdevumus, variējot līdzīgas schēmas vai gluži vienkārši rotaļīgi improvizējot, ir kāds gaišs sievišķīgs vieglums, retumis arī skarbāks, kāds dekorātīvas mūzikālitātes pievilcīgums (gleznojumiem ir pat mūzikāli apzīmējumi – *Sonātīne, Noktirne, Trio, Kvartets*). Darinot ar vieglu roku savus mūzikāli liriskos darbus, māksliniece mēģina vietumis uzdevuma grūtībām pārslīdēt

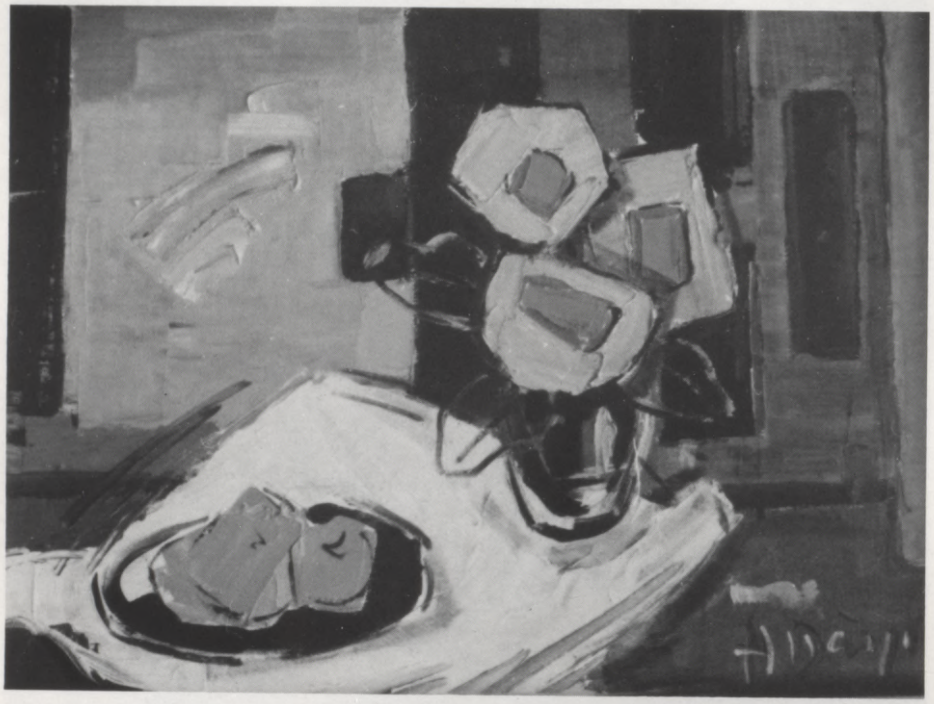
pāri, nelauzot galvu par nesaderīgo, nekonsekvento gleznojuma struktūrā (vai varbūt šādu sadursmi tīši izmantojot?). „Reizēm šāds gleznošanas vieglums var valdzināt. Tomēr tādam piegājienam dažreiz nav seguma. Veikli darinātais, ārēji patīkamais nav viss, ko gleznā meklējam."[10] Krāszieda laukumu traktējums, toņus saplūdinot vai pastozos triepumos atšķiņot, plūs gleznas plaknēs iesaistīts zīmējums – līniju slīdošos pavedienos un līniju iesitienos, – šie ir tie līdzekļi, ar ko viņa rīkojas. Viens veids, kā, atmetot perspektīviski tonālo tēlojumu, A. Dārziņa risina figūras un telpas attiecības, ir figūras un fona saliedējums. Dzelteno, zilo, sārto, balto laukumu rotaļā, ar vai bez glezniecisks telpas iezīmēm, ar ilustrātīvu galvas, sejas daļu vai figūras lineāru zīmējumu jaužam sievietes stāvu, kas citādi ir šīs ornamentāli dekorātīvās kompozicijas mainīga un nepatstāvīga sastāvdaļa. Tādos vien- vai divfigūru darbos ir vislielākā atraisīšanās no priekšmetu tē-



283. A. Dārziņa, *Aiz stikla sienas*

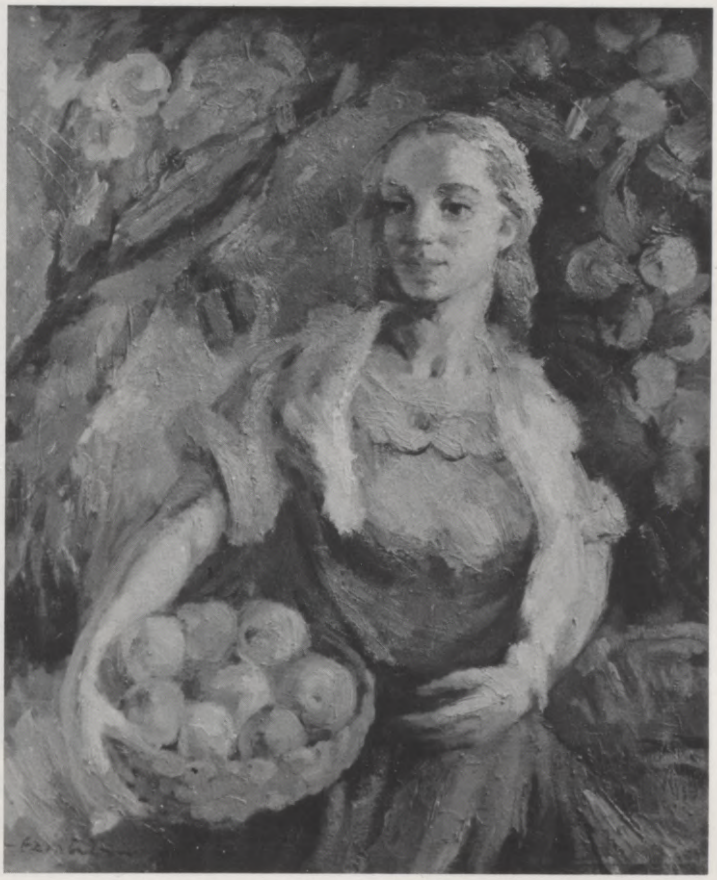
lojuma, vienīgi acu, deguna, lūpu reālais zīmējums citādi ar gaišākiem un tumšākiem laukumiem sašķeltajā stāvā ir kā kompromiss un svešinieks.

Citos darbos kontūrētos laukumos ietvertā figūra parādās kā vairāk vai mazāk noslēgta vienība, vienviet tīri dekorātīvā fonā, citviet laivu vai arī pil-



284. A. Dārziņa, *Puķes*

285. A. Dārziņa, *Saulriets pie jūras*
286. A. Dārziņa, *Klusā daba ar krūzi*



287. A. Zvirbule, *Zvejnieka sieva ar bērnu*
288. A. Zvirbule, *Dārzā*

sētas iezīmētā ietālē. Vēl citur figūra uzrāda trejdimensionālu tendenci, kamēr aizmugurē telpa ieturēta plaknes divmērībā (*Pliknis, Pilsēta, Divas sejas* u. c.). Tādā dekorātīvi tīkamā krāsaino arabesku un līniju rotaļā, drīz maigā, drīz skaļākā, iezogas savi formulveidīgi, ārišķīgi risinājumi. Arī pie Dārziņas sastopami pēckubisma mākslas ietekmē mūsu gleznieciībā ieviesušies manierismi sķelt seju vertikāli vai horizontāli tumšotā un balti gaismotā joslā. Tai pašai katēgorijai jāpieskaita pie Neiļa, Janelsiņas un arī Dārziņas sastopamie stūļoti baltie gaismas uzsvari, kas pēkšņi iegailējas galvās vai tērpos. Atmetusi tautu meitu prezentēšanu, māksliniece savām schēmatiski izdaiļotajām sievietēm pievieno kādu tīkla fragmentu, iezīmē kādu laivu fonā, tās it kā pārvēršot zvejniecēs.

Savās klusajās dabās — augļos, vāzēs, puķēs — Dārziņa nosveras uz vairāk abstrakti ornamentālu tvērumu, gan iedama kopsolī ar Staprānu, Matisonu, Avenu, gan atkal telpas, formu un gaismas traktējumā izmantojot reālisma paņēmienus. Tā, piemēram, klusajā dabā ar brūno krūzi un ābolu (att.). Brāzmaini, pat bravūrīgi trieptajās ainavās ar sauli un ūdeņiem apakšējā, tumši smagā krastmale dzīvo savu reālāku parādību dzīvi atšķirībā no irreālās ietāles. Taču kopumā Dārziņas gaiši dzidrā māksla ar savām mūzikālās grācijas īpatajām noskaņām, sievišķīgi rotaļīgo vieglumu ir nodibinājusi savu vietu mūsu gleznieciībā.

*

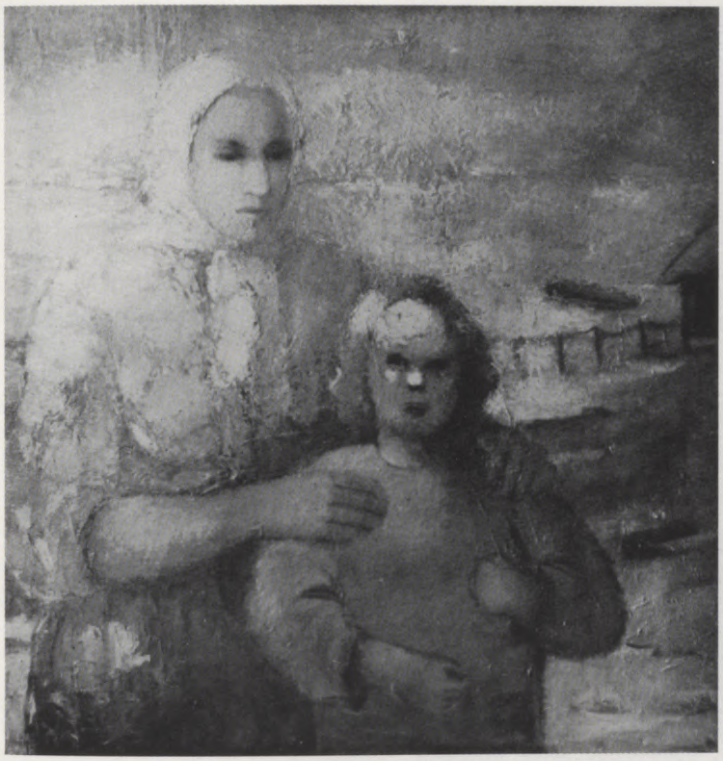
Alīse Zvirbule (dz. Blumberga) iederas intimi liriski ievirzīto jauntradicionālistu pulkā. Dzimusi 1906. g. 16. oktobrī Dundagā, sākumā apmeklējusi K. Miesnieka un L. Liberta studiju. Iestājusies Mākslas akadēmijā, mācījusies pie Tones un Tillberga, 1933. g. beigdama Ģ. Eliasa vadīto figūrālo darbnīcu. Lai gan Zvirbules diplomdarbs *Bez darba* darināts drūmā sadzīves reālisma noskaņā, Zvirbule, piedalīdamās izstādēs kopš 1936. g., staigā Tones pēdās. Viņas īstais ceļš ir poētiski izjusts portrets un žanriski tēlojumi ar portretisku raksturu (*Zvejnieka sieva ar bērnu*, att.; jaunava ar ābolu grozu – *Dārzā*, 1939, att.). Stila izjūtas smalkjūtīgums jaužams tādos noskaņu portretos kā plūsmainā veidojumā, siltā koptonī, gaismēnu mijā gleznotā jaunā sieviete pie loga (*Vakarā*, 1939) vai vēlākajos gados (1958) kustīgā siluetā gleznotā jaunā violončelliste, atgādinot līdzīgu motīvu A. Annus glezniecībā. Padomju Latvijas vulgārā, ārišķīgā reālisma gados Zvirbule pratusi pastāvēt ar savu māksliniecisko kvalitāti (*R. Zariņas portrets*, 1966, u. c.). Šai darbības posmā viņa arī pārgājusi uz akvareļu glezniecību.

*

Brāzmaināka, savos centienos svārstīgāka ir 1911. g. 16. septembrī Daugavgrīvā dzimusī Erna Geistaute (prec. Kovaļevska, 1911–1975). Savas darbošanās pirmajos gadu desmitos viņa tematiski, pa daļai stiliski ir dažviet paudusi apskatītiem līdzīgus centienus mātes un bērna, madonnas un tautu meitu ainojumos, kas savā laikā bija un arī vēl šodien ir populāri

289. E. Geistaute, *Vecmāmiņa ar zāļu grozu*

290. E. Geistaute, *Māte ar bērnu*, 1930-to gadu otrā puse



291. V. Janelsiņa, *Māte ar bērnu* (*Zvejniece*), 1930-to gadu otrā puse
292. E. Geistaute, *Māte un bērns*, 1955

mūsu publikas vienā daļā. Geistautes mākslinieciskais tecējums ir sažuburots un saraustīts. Portrets, ainava, žanriski tēlojumi, klusā daba, dekorātīvi uzdevumi, grāmatu rotājumi un ilustrācijas – šie dažādie uzdevumu loki un daudzpusība līdzās nelabvēlīgiem dzīves apstākļiem kavējuši pilnveidoties, lai gan ražīgā māksliniece ķērusies pie sarežģītām lielformātu kompozicijām. Savās mākslinieciskajās rosmēs šī savrupceļa gājēja virzījusies un svārstījusies starp tradicijā nodibināto un romantiski ekspresīviem jauniem meklējumiem, starp īstenību un fantazijas rotaļu, dabas veidu ideālizāciju un dīvaini neparasto, mēģinot īstenot kādas literāras un humānitāras idejas par cilvēku dzīvi. Līdztekus arī meklējusi jaunus paņēmienus gleznošanas tehnikā, lai kāpinātu krāszieda spožumu un intensitāti. Neraugoties uz apdāvinātību un apsološo sākumu, impulsīvā gleznotāja un ātraudze palikusi eklektiskā pusceļā starp veco un jauno, ilustrātīvi ārišķīgo un būtisko.

Ernas Geistautes mākslinieciskā attīstība saistās ar Mākslas akadēmiju, kur viņa guva formālo treniņu. Iestāšanās eksāmenam akadēmijā toreizējo pusaudzi sagatavoja Tillberga darbnīcu beigušais A. Michailovskis, labs paidagogs. Konkursa pārbaudījumu viņa izturēja 1926. gadā. Akadēmiju pašapzinīgā jauniete atstāja 1930. gadā. Geistaute sākumā bija iecerējusi kļūt par marinisti, bet drīz vien šo nodomu grozīja, pievēršoties cilvēkam un viņa apkārtnei, tajā sastopoties gan ar kluso dabu, gan ar ainavu. Ed. Virza, A. Jūrasteteris un viņa domu biedri mēdza jauno gleznotāju pieskaitīt Tones sekotāju pulkam. Geistaute pati savā autobiografijā tam nepiekrīt: „... mani uz pašas ceļa uzvirzīja Zaļās Vārnas rosība ar tās vadītāju K. Baltgaili ar viņa ideālismu un organizācijas biedra Valdemāra Valdmaņa kollēģiālitāti.“[11] Vēl būdama akadēmijas studente, viņa piebiedrojās zaļvārniešiem. Šī kopa bija visai labvēlīga pret topošiem mākslinieciem, pat dile-

293. E. Geistaute, *Kalnu ganības*
294. E. Geistaute, *Buona sera*

tantiem. 1929. g. Geistaute pirmo reizi parādās atklātībā Zaļās Vārnas izstādē Jelgavā. 1932. gada izstādē Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā gleznotāja gūst labus panākumus, viņas darbu *Ražas novākšana* iegūst Valsts mākslas mūzejs. Jūlijs Madernieks izteicās visai atzinīgi par Geistautes darbiem: „Izstādē galveno vērību saista Ernas Geistautes gleznojumi. Te jau apgarotāks darba prieks, dziļāka glezniecisko izpratne – intuicija, kas vienā otrā darbā liek aizmirst dažas paviršības zīmējuma apdarē."[12] Viņš atzīmē divfigūru žanru *Pie galda, Ražas novākšanu*, aktu, ģīmetni, akvareļus *Cūku ģimene, Rudens, Jēkabpils.*

Aiziešanā no akadēmijas Geistaute solidārizējās ar audzēkņiem O. Norīti, A. Jūrasteteri u. c., kas negribēja iestāties prof. Tillberga darbnīcā. O. Norītis citu vārdā griezās pie rektora V. Purvīša ar lūgumu piešķirt šai grupai īpašu telpu akadēmijā strādāšanai, bet Purvītis atteicās. Tas deva ierosmi privātas darbnīcas dibināšanai Pārdaugavā un vēlākai mūksaliešu kustībai. Geistaute gan netika tur strādājusi. Viņa nebija nevienā mākslinieku organizācijā par biedri. Pie zaļvārniešiem – tikai viese. Šai laikā, materiālu grūtību spiesta, izmācās par rentgena māsu un ar to pelnās. Viņa arī atteicās parakstīt kādu Mākslas akadēmijas audzēkņu grupas iesniegumu Saeimai, lai akadēmiju slēdz un tai vietā rada atsevišķas mākslas studijas. Savā autobiografijā viņa saka: „Man par to bija kauns. Es gan biju akadēmiju atstājusi, taču ne aiz protesta pret to kā tādu, bet aiz protesta pret Tillbergu, viņa audzināšanas metodēm."[13]

Ražīgā māksliniece 1933. g. sarīkoja Lielā Vērmanes dārza paviljonā pirmo patstāvīgo izstādi. Kā īsta *fa presto* viņa bija pagatavojusi 29 gleznas un 2 zīmējumus divos un pus mēnešos.[14] Dzejnieks Virza viņā saskatīja „ļoti ievērojamu un spēcīgu žanra gleznotāju", kas bez tam „plaši un dziļi

saprot Latvijas dabu un mistiski māk tajā iejusties ... redz to, kas stāv aiz peizāža un cilvēka ...“[15] Neraugoties uz šo pārspīlēto cildinājumu un citām labvēlīgām atsauksmēm, viņas ainavās, peldētājās, strēlnieku un brīvības cīņu upuru tēlojumos, portretos bija daudz negatava, sasteigta un paviršа. Reālistiski iecerētiem veidojumiem dažbrīd pietrūka tiešākas un dziļākas saskares ar īstenību, bet nebija arī patstāvīgāka un brīvāka dabas pārveidojuma. Ar labām gleznotājas dotībām un temperamentu vien nepietika, lai skubā saražotu skati. Taču bija darbi ar kompozicijas izpratni telpas veidojumā (*Kazciems*), sirsnīgi un vienkārši tēlojumi (*Vecmāmiņa ar zāļu grozu*, att., u. c.) Bija bezgaumīgi ilustrātīvi darbi (*Brīvības cīņu upuris, Strēlnieki*). Tādos gleznojumos kā *Māte ar bērnu jūrmalā* jaunā gleznotāja bija visvairāk atradusi sevi. Gluži saprotama Tones ietekme (*Vecā gane*) vai beļģu skolas ieskaņas radniecībā ar Ed. Kalniņa un V. Kalnrozes darbiem (*Platones dzirnavas*).

Geistaute tika strādājusi arī par dekorātora palīgu Nacionālās operas darbnīcā Ed. Vītola un L. Liberta vadībā, tika gatavojusi arī dekorācijas lauku skatuvēm un 1934. gadā izmēģinājās Rīgas namu dekorēšanā 18. novembŗa svinībām. Dabūjusi Kultūras fonda pabalstu, viņa 1936. g. dodas ārzemju ceļojumā pa dažām Austrumeiropas valstīm, gūstot jaunu ierosmi darbam. Kopš patstāvīgās skates viņa piedalās vienīgi Kultūras fonda izstādēs. Šais gados nosacītā renesanses meistaru ietekmē, visumā reālistiskā veidojumā viņa pievēršas divfigūru kompozicijām, gleznodama mātes un bērna un madonnas motīvus, jo tajos viņu valdzinājusi abu būtņu saistība, „viņu savstarpējās jūtu attieksmes“.[16] Okupāciju gados Geistaute sāk strādāt arī pasteļu technikā, 1943. g. sarīkojot savu vieninieces izstādi, kur, starp citu, līdzās tautu meitām un portretiem ir arī madonnu un dievlūdzēju

295. E. Geistaute, *Zilā zivs*
296. E. Geistaute, *Saules riets Sirakūzās*

tēlojumi. Četrdesmitajos gados trimdā Vācijā, sekojot savu cienītāju vēlmēm, producējusi bez jau minētajiem divfigūru motīviem tautu meitas nacionālos tērpos, kalnu ainavas un tamlīdzīgus gājīgus ražojumus. Apskatot kādu viņas ainavu – *Kalnu ganības vakara gaismā*, L. Liberts starp citu spriež: „Geistautē deg tā gleznošanas liesmiņa, bez kuŗas patiess gleznotājs nemaz nav domājams." Pēc viņa domām gleznojuma autorei esot „gleznieciībai nepieciešamais temperaments."[17]

Mākslinieces veselībai strauji pasliktinoties, gleznošana bija jāpārtrauc. Dzīvodama Veilheimā, Bavārijas dienvidu nomalē, viņa rēgulāru gleznošanu atjauno tikai 1954. g. Taču pēc visām ilgstošām slimošanām un dzīves grūtībām nācās sadurties vēl ar citām. Darbu pasūtinātāji vēlējās mākslinieci tādu, kādu viņi to pazina agrāk. Viņi meklēja sentimentālos mātes un bērna tēlojumus, vēlējās iegūt sniega un kalnu ainavas. Bet Geistautes ieceres tagad bija citas, meklējot tematiski un techniski jaunas izteiksmes iespējas. Tas vairāk vai mazāk spieda sašķelties starp populāriem

297. E. Geistaute, *Sicīliete*

298. E. Geistaute, *Īres mājas madonna*

darbiem publikai un darbiem sev pašai. Izšķirīgu impulsu lūzumam devis ceļojums uz Siciliju un Ēola salām 1956. g. kopā ar vīru, rakstnieku Pāvilu Klānu. Sicilijas daba un cilvēku likteņi viņu saviļņo, tur savā varā. Tā radās tēlojumu cikli, kur cilvēks, palaikam ciešā saskarē ar dzīves vidi un dabu, ir centrā. Gleznojot kārtainos krāszieda lazējumos, pārgleznojumos un robustā, brāzmainā triepumā ar paletes nazi, viņa meklē spilgtas, „degoši" krāšņas krāsainības efektus, kas reizē sniedz gaismēnas pretstatījumus: „...krāsas kā medus un vīns, krāsas kā vaļš un kā zelts senlaiku rotās."[18]

Lietojot lielformāta audeklus (mazākie – 1 m×1,60 m), savos žanriskajos zvejnieku, strādnieku, zemnieku, viņu ģimeņu tēlojumos latviešu gleznotāja meklē kādus vispārējus tipus ekspresīvā un dekorātīvā īstenības formu vienkāršojumā. Daļa šo romantikas iedvesmoto kompoziciju ieturētas visumā jauntradicionālisma ietvaros: *Buona sera* (att.), *Zilā zivs* (att.), *Saules riets Sirakūzās* (att.), *Māsa un brālis, Aretuzas strūklaka* u. c. Pa lielākai daļai tās ir vairākfigūru ainas, kas raksturo dzīves situācijas. Izmēģinājusies

299. E. Geistaute, *Kongo dāmas*

arī pilnīgi abstraktā glezniecībā, Geistaute to atmetusi, meklējot modernāku izteiksmi kādai psīcholoģiskai pamatkoncepcijai. Iecerot kādas dīvainas un pasakainas psīchosintezes, viņa lieto pēckubismā un sirreālismā (pa daļai jau futūrismā un dekorātīvajā kubismā) ieviesušos paņēmienus: figūras, ainava un lietas, kļūdamas daļēji caurspīdīgas, pārslāņo cita citu, saaužas, saplūdinās, rādot to pašu stāvu vai galvu no priekšpuses un sānskatā, vairāku kustību saistījumā, brīvos samēros un sabīdot dziļuma un sānskata perspektīvas. Tā rodas groteski veidojumi, piemēram, īres mājas fonā rēgaini iznirst caurspīdīgi sievietes un bērna stāvi starp milzu puķēm (*Īres mājas madonna*, att.), divas milzu galvas parādās starp tempļa kolonnām, tās aizsedzot, u. tml. Šādās sirreālistiski romantiskās psīchosintezēs māksliniece iecerējusi tikt tuvāk „īstenības esencei", sniedzot īstenības parādību tēlojumā nevien aktuāli redzamo, bet arī atceres un fantazijas tēlus. Ikdienas ainas — sievietes ar krūzēm, dziedātāju pāri, ģimenes novakarē — savijas ar sapņu fantazijām. Īstenība kļūst brīnumaina, un visu dažkārt apņem kāda poētiska klusuma noskaņa. Taču tīri māksliniecīskais risinājums virzās īstenības parādību ietvaros, un rodas arī ilustrātīvi paviršāki veikumi. Dažviet viņa pietuvojas šagaliskai fantastikai, taču bez tās irreālās naivitātes. Kopenhagenas izstādē 1959. g. šie darbi guva kritikas atzinīgu vērtējumu,[19] bet Zviedrijā, Upsalas izstādē 1960. g., nevērīgi skarbu novērtējumu *Uppsala Nya Tidning* kritiķa T. Bruniusa atsauksmē. Taču arī literātūras kritiķis J. Rudzītis domā: „Nav noklusējams, ka atkāpšanās no tīras glezniecības un tuvošanās 'idejām' Ernu Geistauti šad tad aizvedusi arī maldu ceļos, jo kārotās idejas nomākušas glezniecību, pie tam tās ir idejas, par kuru dziļumu un svaigumu var šaubīties."[20] Salīdzinot ar Sicilijas ciklu, Spānijas un Afrikas ceļojuma iespaidi „dokumentēti tikai mazformāta studijās kā eļļā, tā akvarelī, temperā un zīmējumos". Šie interesantie ilustrātīvie zīmējumi, kas parādījās P. Klāna grāmatās par Afriku, rāda māksliniecēs spējas šai novadā.

Veiksmēs un neveiksmēs, mākslinieciei cīnoties ar veselības traucējumiem, Geistautes darbos pavīd kāds personības kodols: nemierīga tiekšanās pēc dzīves dzejiska skatījuma, vērojot gan ikdienišķas, gan neikdienišķas parādības. – Mirusi Kopenhāgenā 1975. g. 31. janvārī.

---

[1] *Labietis*, 1957/12, 184. lpp.
[2] *Ceļa Zīmes*, 1953/13, 65. lpp.
[3] J. Kalmīte, „Senlatviete, V. Janelsiņas glezna", *Labietis*, 1957/12, 185. lpp.
[4] Katalogs A. Dārziņas un V. Janelsiņas gleznu izstādei, Stokholmā 1970.
[5] *Zintis*, 1964/11–12.
[6] Tāda vecmeistaru gleznu pārtransponēšana sastopama modernajā gleznieciībā (piemēram, Pikaso, Miro u. c.); no tagadējiem Padomju Latvijas gleznotājiem to, piemēram, darījusi Džemma Skulme.
[7] Stokholmas 1970. g. izstādes katalogs.
[8] V. Kārkliņa intervija, *Laika Mēnešraksts* (pielikums), 1957/10.
[9] *Ibidem.*
[10] E. Šturma, *Laiks*, 1961. g. 8. nov.
[11] Autobiografijas manuskripts.
[12] J. Madernieks, „Zaļās Vārnas izstāde", *Jaunākās Ziņas*, 1932/17.
[13] Autobiografijas manuskripts.
[14] E. Geistautes gleznu izstādes katalogs, Ed. Virzas priekšvārdi, Rīgā 1933.
[15] *Ibidem.*
[16] Autobiografijas manuskripts.
[17] *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1946/9 (L. Liberta raksts).
[18] V. Kārkliņš, *Laika Mēnešraksts* (pielikums), 1959/2.
[19] V. Dambergs, *Laiks*, 1960. g. 4. janv.
[20] J. Rudzītis, *Laiks*, 1960. g. 27. apr.

Literātūra un avoti

Par atsevišķām mākslinieciēm:

A. ZARIŅU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Siliņš, „Anna Zariņa", *Students*, 1939/9. – *Dictionnaire biographique des artistes belges*, 1978. – Mākslinieces sniegti autobiografiski dati.
Par Zariņas (Heinz) dzīvi ir neskaidrības un datu trūkums. Antverpenes mākslas mūzeja katalogā (Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, *Catalogue II, Maîtres modernes*), kur viņa reprezentēta ar 1943. g. iegūto darbu *Bērns* (nr. 2525, 139. lpp.), viņa nosaukta pēc krievu paraduma „Anna Martinova Zarina, née [dzimusi] Berzina". Vēlākos gados viņa bija „Madame Heinz", kā arī bija atzīmēta telefona katalogā. Mirusi Antverpenē 1984. gada 17. janvārī.

V. JANELSIŅU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Kalmīte, „Senlatviete, V. Janelsiņas glezna", *Labietis*, 1957/12. – St. Borbala raksts, *Laiks*, 1968. g. 9. maijā. – J. Krēsliņa raksts, *Laiks*, latvju mēnešraksts, 1947/17. – *Zintis*, 1964/11–12. – R. Legzdiņa raksts, *Latvija*, 1970. g. 21. martā. – Pašas gleznotājas un Anšl. Eglīša sniegtas ziņas.

A. DĀRZIŅU: V. Kārkliņa intervijas, *Laika Mēnešraksts* (pielikums), 1957/10, 1962/6. – E. Šturmas recenzijas, *Laiks*, 1961. g. 8. nov., 1966. g. 30. martā. – T. Ķiķaukas recenzija, *Latvija Amerikā*, 1968. g. 6. apr. – R. Legzdiņa recenzija, *Latvija*, 1970. g. 21. martā. – *Ceļa Zīmes*, nr. 13, 14, 16, 31, 32, 34. – Mākslinieces sniegtā informācija.

A. ZVIRBULI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Padomju Latvijas portretu gleznieciība*, Rīgā 1970. – *LME* III, 782. lpp.

E. GEISTAUTI: J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Ē. Žilinskis, *Ceļa Zīmes*, 1961/40. – J. Soikans, „Ernas Geistautes piemiņai", *Latvju Māksla*, 1975/1.

Daži 1930-to gadu liriskie, arī savrupējie reālisti un viņu pārvērtības

Visi šai grupā apskatāmie gleznotāji mācījušies mūsu Mākslas akadēmijā. Tiekdamies uz jauntradicionālismu, viņi šai gadu desmitā vēl bija tapšanā un neizvirzījās priekšpulkā. B. Mednītis nozuda traģiskajos gados. Kā rātnajai paaudzei piederīgi, viņi sevi vairāk vai mazāk noskaidroja tālākajos bēgļu un emigrācijas gados. Vieni veidojās Tones ietekmē (A. Nulītis, A. Spertāls, A. Mazītis u. c.). Daži, kā J. Rikmanis, M. Mitrēvics, gāja citu reālisma ceļu un jau paguva pieteikt meklējumus, kas nobrieda un noskaidrojās vēlāk.

Arnolds Nulītis dzimis 1896. g. 30. jūlijā Zemgalē, Codes pagasta Krūklājos lauksaimnieka ģimenē. Divi lieli kaŗi iedragāja viņa dzīves tecējumu. Jaunībā – Pirmais pasaules kaŗš, kad turpat no skolas sola viņu ierauj mobilizācijas vilnis. Viņš cīnās strēlnieku pulkos, jau kā virsnieks 7. Bauskas latviešu strēlnieku pulkā,[1] piedalīdamies asiņainajās Ziemsvētku un janvāŗa kaujās. Kā Latvijas armijas kaŗavīrs viņš 1919. g. piedalās Atbrīvošanas

300. A. Nulītis, *Ziema*

XXIX. A. Nulitis, *Kontrasti*

XXX. M. Mitrēvics, *Rucavniece Nīcā*

cīņās, tagad jau būdams rotas komandieris. Tomēr kopš Latvijas patstāvības sākuma viņu saista māksla. Gan kā autodidakts, gan B. Dzeņa vadītajā tēlniecības studijā pie Jaunatnes nacionālās savienības viņš apgūst pirmos pamatus, kas pietiekami, lai viņu uzņemtu darbību tikko sākušajā Mākslas akadēmijā. 1929. g. viņš beidz Tillberga vadīto figūrālo meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Mākslinieka darbnīca*. Tas vēl pilnīgi iekļaujas skolotāja darbnīcā piekoptajā tradicijā – akadēmiski korrektā zīmējumā un formu apaļojumā nosacītos toņos. Nesamierinoties ar šo veidu, Nulītis kopā ar dažiem draugiem, akadēmijas audzēkņiem un absolventiem, iecerēja izkopt savu māku tai ceļā, ko savos meklējumos nospraudis Tone. Vārdu sakot, runa ir par jau agrāk pieminētajiem mūksaliešiem. Pēc sava vecuma Nulītis pieskaitāms Tones paaudzei, bet pēc savas mākslas attīstības viņš saistīts ar gados jaunākiem līdzgaitniekiem.

301. A. Nulītis, *Irēne*

302. A. Nulītis, *Pārdomas*
303. A. Nulītis, *Bārteniece*

Darbodamies Bauskas ģimnazijā par zīmēšanas skolotāju, Nulītis savas ainavas (*Ziema*, att.; *Zemgale; Mēmeles krasts; Bauska*), kas it īpaši izmanto Zemgales motīvus dažādos gada laikos, portretus un žanrveida portretus (*Dāma ar avīzi; Irēne*, att.; *Pie loga*; *Pārdomas*, att.) iesūta mūksaliešu un arī Kultūras fonda izstādēs. Viņa gleznieciībā ir kāds sapņains gurdenums, eleģiska noskaņa. Sākumā vēl jūtama Tones ietekme silto toņu kārtojumā, laukumu sakusumā, tomēr Nulītis neimitē meistara stilu. Viņu ierosina beļģu gleznieciības un franču mākslas izstādes, kur izjūtamas modernākas ievirzes. Viņš pūlas atbrīvoties no populārā ilustrātīvā reā-

304. A. Nulītis, *Gūstekņu nometne*, zīmējums

lisma, lai gan arī tam maksāti mesli, piemēram, kostīma figūrā, 1938. g. veiktajā *Bārteniecē* (att.), jo pēc tādiem darbiem bija un ir zināms pieprasījums. Šo topošā mākslinieka iekšējo cīņu un pārvērtības pārrāva okupāciju un kara drāma. Mobilizēts kara gaitās, 1944. g. rudenī kopā ar kādreizējā robežsargu pulka paliekām nokļūst Vācijā. Līdz pat Vācijas kapitulācijai sabijis t. s. „grāvraču" pulkos, Nulītis kļūst kara gūsteknis

305. A. Nulītis, *Siltuma meklētājs naktī*

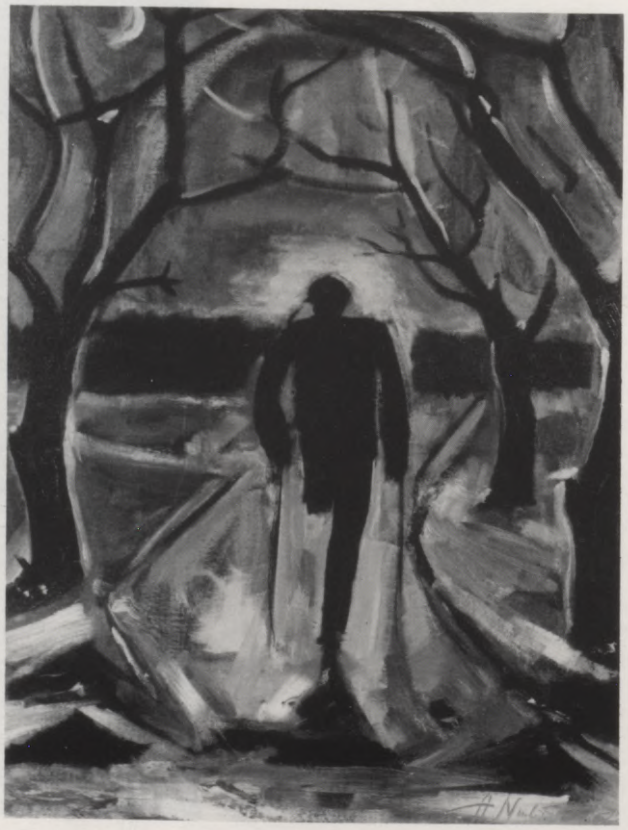
Neuengammas (pie Hamburgas), pēc tam Zēdelgēmas (Beļģijā) nometnē. Šai laikā veikti mākslinieciski un cilvēciski nozīmīgi dokumenti: gūstekņu dzīves ainas un tipi zīmulī (att.), akvarelī vai arī krītos.

No gūsta atlaists un iekļauts nometņu dzīvē Vācijā, pēc vairāku gadu pārtraukuma Nulītis pakāpeniski atsāk gleznieciību. Svarīgi ir Ulmā pavadītie gadi. Kara un trimdas pārdzīvojumi, iepazīšanās ar abstrakto gleznieciību, kas sākumā liekas sveša, neparasta, bet kuras iztirzājumi vācu

mākslas vēsturnieku lekcijās palīdz latviešu gleznotājam izprast tās centienus, rada pakāpenisku lūzumu viņa pārliecībā. Nulītis tagad atceras kādu agrāku satricinājumu, ko guva no Tones ekspresīvajām gleznām, kā karavīrs apmeklēdams 1920. g. Letas salonu Rīgā. Vācijā pavadītajos gados Nulītis piedalās trimdinieku izstādē Štutgartē, arī Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) sarīkotajās izstādēs Amsterdamā un Parīzē. Piedalās arī Augsburgā un citur sarīkotās latviešu mākslas izstādēs.

Līdztekus populāriem puķu un tautu meitu gleznojumiem, Nulītis meklē brīvāku izteiksmi un pievēršas ekspresīvām, traģiskām karavīru temām: *Atgriešanās* (att.), *Siltuma meklētājs naktī* (att.), *Aizšautie vanagi*, visupēc arī abstraktākiem – daļēji vai pilnīgi – veidojumiem. Līdzās eļļai tagad strādā arī pasteļa un akvareļa technikās. Tāda ir mākslinieka iekšējā un ārējā situācija, viņam 1951. g. ieceļojot Kanādā. 1956. g. viņš sarīko savu personālo skati, kurā līdzās klusajām dabām un ainavām parādās mūsu leģionāru likteņu tēlojumi, abstrakti stilizējumi un ekspresīvi gleznojumi. Leģionāru epopeja eļļā, akvarelī, emocionāli vienkāršojot formu, ir veltīta latvju karavīru piemiņai. Tādi motīvi kā *Atgriešanās, Pēc zaudētām cīņām* u. tml. ir drūmi noskaņojumā, bez kādiem hēroisma cildinājumiem. Skumja rudens ainava ar kailiem kokiem, pa dubļaino ceļu soļo invalids, zaudējis vienu kāju (*Atgriešanās*, Daugavas Vanagu namā, Toronto). Šīs bēdīgās ainas, izņemot A. Šīmaņa zīmējumus ar gūsta skatiem, ir vienīgais leģiona traģisko likteņu atspoguļojums mūsu gleznieciībā. Tādas ainas neatrada iecerēto atbalsi publikā, un mākslinieks pārtrauca šos motīvus gleznot.[2]

306. A. Nulītis, *Svešā pilsētā*
307. A. Nulītis, *Atgriešanās*



308. A. Nulitis, *Iet laiviņa mirdzēdama*
309. A. Nulitis, *Baltās atmiņas*

310. A. Nulitis, *Izskaņa*

Gandrīz ar fanātisku neatlaidību gleznotājs pievērsās modernākiem ceļiem darbos, kas parādījās gan trimdas Kultūras fonda, Kanādas latviešu mākslinieku kopas Latvis, gan kanādiešu (piemēram, Colour and Form) izstādēs. Līdz ar citiem rātnās paaudzes mūksaliešiem – K. Neili, V. Janelsiņu un A. Dārziņu – pārtopot mērenākā vai radikālākā modernisma ievirzē, arī Nulītis agrāko tradiciju nomaina pret radikālāku, jaunāku.

311. A. Nulītis, *Saules dārzos*
312. A. Nulītis, *Kurzemes cīņu atblāzma*

Māksliniekiem personīgi un mūsu visumā konservātīvākai mākslai tas likās būt revolūcionāri, lai gan īstenībā tā bija došanās jau pa masu kustības iestaigātu lielceļu. Protams, būtiskais ir, cik šīs maiņas, sekojot – kā mēdz sacīt – laika garam, izaug no kādas iekšējas pārliecības un ne tikai no vēlēšanās būt katrā ziņā „avangardā". Citādi tas ir ar trimdā izaugušo paaudzi.

Mākslinieka nolūks ir izveidoties brīvas bezpriekšmetiskas abstrakcijas virzienā, formu un krāsaino laukumu rotaļā, atmetot noteikti definējamus veidus. „Savā mākslā esmu bijis vienmēr meklētājs, vienmēr mani nodarbinājušas krāsu un formu problēmas. Mans ceļš visu laiku ir virzījies no reālā uz nereālo (abstrakto), no priekšmetības uz tīru krāsu un formu."[3] Krāsu mirdzums un kvēle, laukumu un iesitienu kustības ritms, meklējot arī virsmas apdares dažādību, kāda emocionāla noskaņojuma izpausme kļuvusi par mākslinieka apzinātu vai arī instinktīvu vēlēšanos, manifestējot kara un bēgļu gaitās satricināto un aizlauzto iekšējo dzīvi.[4] Sākumā, ap 1956. g., Nulītis lieto dekorātīvas un simboliskas formas. Šajā meklējumu dažādībā ir darbi, kas saskaras pat ar Fainingera (Lyonel Feininger, 1871–1956) 1920-to gadu vācisko kubisma izpratni un, ne mazāk interesanti, ar R. Pērles tematiku (*Iet laiviņa mirdzēdama*, att.); ir manāma arī Pollaka (Jackson Pollack), Kobras kustības vai arī kanādieša Riopelles mākslā gūta ierosme (piemēram, *Baltās atmiņas*, att.). Savos sešdesmito gadu darbos Nulītis kāpinātā krāsu kvēlē[5] (*Uguns un nakts, Dzeltenie ritmi, Liesmojums*, 1966) meklē dvēseles nemiera remdinājumu un īstenojumu savai jaunajai krāsu valodas izpratnei. Šī glezniecība ir liriska un dinamiska. Īstenības pieredzi viņš izteic zieda un formu irreālās zīmēs (*Vasaras dārzi, Pavasara vēsmas, Skarbā vējā* u. c.). Kara laikā pārdzīvoto viņš arī vairs netveŗ īstenības, bet neīstenības veidos (*Kurzemes cīņu atblāzma*, 1964, att.). Trimdas

Kultūras fonda izstādē Kanādā 1970. g. mākslinieks saņēma godalgu. Bija Kanādas latviešu mākslinieku biedrības Latvis biedrs. Miris Kanādā 1988. gada 13. janvārī.

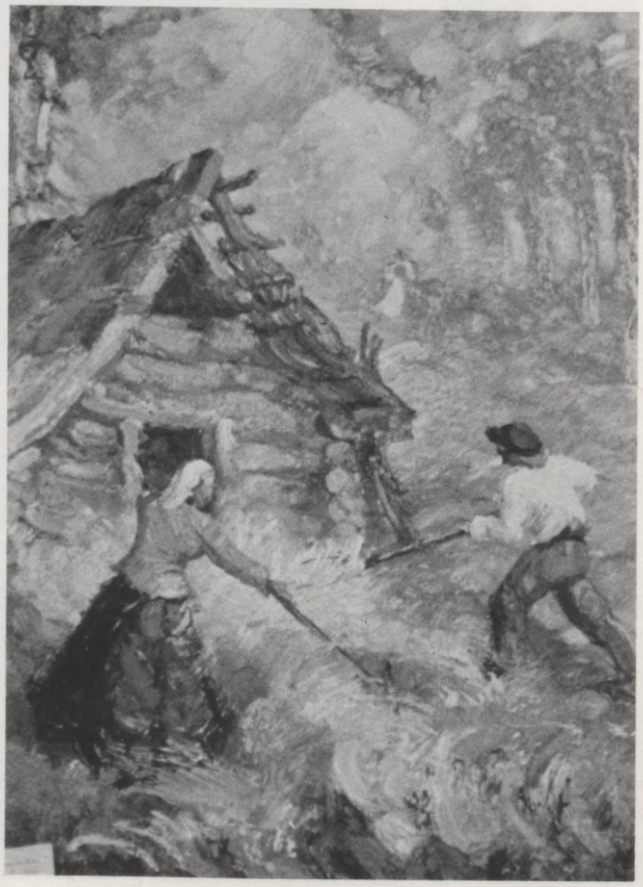
*

ARVĪDS SPERTĀLS (1897–1961), visnotaļ iepazīts kā skatuves gleznotājs, tāpat kā Nulītis būtu pieskaitāms iepriekšējam posmam. Taču viņa darbošanās gleznieciībā, it īpaši ģimetnēs, kļūst nozīmīga tikai ap 1930-to gadu vidu, kaut gan jau divdesmito gadu beigās zināmas viņa ainavas (piemēram, *Sniķes krogs*, att.; *Cēsis*; *Jelgavas ainava*). Latvijas patstāvības gados Spertāla darbība norisinās Jelgavā. Mūksaliešu katalogi rāda, ka viņš piedalījies tikai 1940. g. izstādē ar vienu darbu; piedalījies IV Kultūras fonda izstādē 1937/38. g. un 5 gadu jubilejas svētku izstādē.

313. A. Spertāls, *Sniķes krogs*

314. A. Spertāls, *Jēkaba kanāls Jelgavā*

315. A. Spertāls, *Mātes ģimetne*
316. V. Vasariņš, *Sienu vāc*



A. Spertāls dzimis 1897. g. 20. decembrī Vircavas pagastā, skolotāja ģimenē. Vecākiem pārnākot uz Jelgavu, jaunietis kādu laiku mācās pie lietuviešu gleznotāja P. Kalpoka, kas jaunieti iejūsmina par mākslu. No 1921–1924. g. Spertāls mācās Mākslas akadēmijā. Viņa skolotāji visnotaļ ir divi: K. Ubāns un V. Tone. Ar 1924. g. viņš sāk darboties par dekorātoru Jelgavas teātrī, tur sabūdams līdz 1953. g. Pirmajā okupācijas laikā, 1940/1941. g., darbojas Dailes teātrī Rīgā, bet no 1954–1960. g. ir galvenais dekorātors Valsts drāmas (bij. Nacionālajā) teātrī. Kopš 1954. g. vadīja teātŗa gleznieciības darbnīcu Valsts akadēmijā. Miris Rīgā 1961. g. 6. septembrī.

Spertāla gleznieciībā vērojama Tones ietekme. Viņa ainavās un portretos mājo Zemgales lauku klusums. Pusstāva ģīmetnēs – mīkstā modelējumā ar klaja lauka un debess joslām aizmugurē, iekļaujot figūru telpā – ir novakares miera meditātīva noskaņa. Pats krāsu sabalsojums un gleznojums ir smalkjūtīgi vienkārši līdzsvarotā kompozicijā (*Mātes ģīmetne*, 1935, att.; *Meitēns*, 1937; *T. Zaļkalns*, 1947, u. c.).

317. V. Vasariņš, *Ainava ar figūrām*

Līdzīgi Spertālam, skatuves gleznieciībā vai arī dekorātīvās mākslās sevi izvērsuši L. Liberta mācekļi PĒTERIS ROŽLAPA (1906) un VILIS VASARIŅŠ (dzimis 1906. g. Vaives pagastā, kritis Kurzemes frontē 1945. g.). Par abiem vēl būs runa, apskatot mūsu scēnografiju. Abi, būdami mākslinieku biedrības Sadarba biedri, darbojušies, kaut arī fragmentāri, gleznieciībā, veidodamies Liberta ietekmē. Rožlapa Vācijas nometņu posmā jau figūrālos un citos motīvos pārgājis uz citu uztveri. Aizceļojis uz Savienotajām Valstīm, viņš meklēja brīvu formu valodu glezniecīskās kompozicijās un arī abstraktos tēlniecības darinājumos, par ko būs runa, apskatot trimdas gadu desmitus. Rīgas posmā viņš starp citu tēlojis *Rucavieti svētdienas tērpā*, rādījis Rīgu ceļam u. c.

318. V. Vasariņš, *Jātnieks un zirgi*

319. V. Vasariņš, *Laivas Lielupē*

Vilis Vasariņš, kas Latvijas Mākslas akadēmijā 1933. g. beidza prof. R. Pelšes vadīto keramikas meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Kamīns*, iedziļinājās keramikas problēmās un sarakstīja (diemžēl nepublicēto) darbu Latviešu keramika. Darbojies arī skatuves gleznieciībā, par ko citur. Ro-

320. P. Rožlapa, *Jaunās Rīgas tapšana*

mantiskā izjūtā, sparīgā gleznojumā viņš veicis jātnieku un satrauktu zirgu ainojumus, lauku darba skatus un Jelgavas ainavas. Arī šie gleznojumi darināti kā ekstrovertas romantikas vēstījumā, kāda raksturīga arī L. Libertam.

*

Arnolds Mazītis (dz. 1913. g.), kādreizējais mūksalietis, ir „Tones 'skolas' tradiciju turpinātājs un tālākveidotājs" (Anšl. Eglītis).[6] Šai ziņā viņa kontemplātīvi klusajai un blāvināto toņu valodai ir kas kopīgs ar A. Spertāla

mākslu. Savās klusajās dabās, portretos un plikņos iedams Tones jauntradicionālisma pēdās, viņš tiecies pateikt ko savu. Daži kritiķi viņu mēdz saukt par gaismas gleznotāju. Gaismas gleznotāji jaunākajā mākslā bija visnotaļ impresionisti.[7] Taču Mazītis nav impresionists, lai gan šī virziena ieskaņas varētu saskatīt kādās klusajās dabās un tādos gleznojumos kā, piemēram, čellista A. Teichmaņa ģīmetnē ar tās formas kausējumu gaismā un dzīves pārejošā mirkļa tveršanu; arī tādā ainavā kā, piemēram, *Temza ar parlamentu miglainā vakarā*. Taču viņa domas ir virzījušās uz rembrantiskās tradicijas pusi, kas „pavīd ... kompozicijā un sižetā" (T. Ķiķauka)[8] Mazīša populārajā darbā *Meitene ar bereti*. Taču Rembranta maģiskās gaismas mirdz telpas ēnainā dziļumā, kurpretim Mazītim bieži ir tendence uz gaišo, blondo kolorītu. Pie tam latviešu gleznotājam piemīt dažviet tieksme uz akadēmiskā klasicisma, kaut arī pieklusinātu, lineāritāti, tipa ideālizāciju un jūtīgumu. Gluži dabiski, ka šādā jauntradicionālisma ievirzē mākslinieks pagriezis muguru modernisma kārdinājumiem. Pietuvošanās „abstraktai" uztverei, ko Anšl. Eglītis saskata kādā ziemas ainavā un arī dažās klusajās dabās, ir drīzāk impresionistiskā izkausējuma nejaušība, pārvēršot priekšmetus vibrējošu gaismu un krāsu rotaļā.[9] Tas arī var iederēties akadēmiskā tradicionālisma jomā. Mēs, protams, varam priecāties, ka Anglijas Karaliskās mākslas akadēmijas vasaras izstādē 1950. g. bija pieņemta A. Mazīša *Meitene ar bereti* un tā bija arī to darbu vidū, ko izvēlējās Anglijas reprezentātīvajai izstādei Braitonā. Vēl jo vairāk tādēļ, ka Anglijā no citurienes nākušam māksliniekam grūti „dabūt taisnību". Būdams jauntradicionālists, Mazītis ietekmēs un saskarē centies atrast un pateikt ko savu. Nebūs jau tā, kā kāda kritiķe it katēgoriski apgalvo: „Velti taujāt Mazītim par zināmu

321. A. Mazītis, *Čellists* (*Atis Teichmanis*)
322. A. Mazītis, *Meitene ar bereti*

323. A. Mazītis, *Klusā daba ar melno trauku*

skolotāju, mākslinieku, lielmeistaru ietekmi viņa mākslas attīstībā." (M. Ausala)[10] Drīzāk gan būs taisnība Anšl. Eglītim, T. Ķiķaukam u. c., ka šādas ietekmes ir un ka tām sava nozīme Mazīša attīstībā.

Arī J. Soikans pieskaita A. Mazīti jauntradicionālistiem, kas seko glezniecības kultūras pamatiem. „Mazītis nekad nespēs savu gleznieciību

324. A. Mazītis, *Sievietes galva*
325. A. Mazītis, *Portrets*

nomainīt pret ideju oriģinālitāti vai kaut uz laiku pieslieties kādam no modernisma virzieniem, kas savu uzdevumu uzskata kaut vai publikas šokēšanā, tādā veidā apliecinot sevi par 'modernās mākslas' un 'sava laika' teicējiem."[11] Un pats Mazītis esot apgalvojis: „Protams, ka, ja es gribētu, varētu kuŗā katrā brīdī uztaisīt bildi, kuŗu varētu nolikt blakus Mondrianam, Kitaijam, Pollakam vai kādam citam modernistam, bet tam nebūtu nekādas nozīmes, jo tas, ko es daru, ir man būtisks un savu uzskatu nemainītu arī tad, ja pasaulē paliktu kā vienīgais ar savu mākslu. Tas ir ceļš, ko ir gājusi iepriekšējā latviešu mākslinieku paaudze."[12]

Arnolds Mazītis dzimis Cēsīs 1913. g. 18. jūlijā. Apmeklēdams ģimnaziju, mācās arī vakaros Rīgas pilsētas technikuma glezniecības nodaļā un 1932. g. iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā. Studēdams ar pārtraukumiem, viņš beidz 1941. g. figūrālo darbnīcu. Pretēji J. Soikana un Anšl. Eglīša apgalvojumiem, viņš patstāvības laikā piedalījies tikai vienā (IV) Kultūras fonda un divās (1938, 1940) mūksaliešu izstādēs. Ražīgāks un aktīvāks šis mūksalietis kļuvis trimdas laikā, piedalīdamies kopējās latviešu izstādēs Oldenburgā un Bad-Einhauzenā (Oeyenhausen). Jau Mērbekā, Vācijā, un vēlāk, nokļūstot Londonā, Mazītim ir ciešs sakars ar savu skolotāju V. Toni. Dzīvodams Anglijā, piedalījies avīzes *Observer* bērnu portretu izstādē (1954), Anglijas latviešu dziesmu svētku izstādēs, Eiropas latviešu kultūras darbinieku I kongresa un latviešu dziesmu svētku (Hamburgā) izstādē. Kopš 1968. g. sarīkojis vairākas personālas skates Kanādā (Toronto, Montreālā, Londonā, Ont.) un ASV (Bostonā un Ņujorkā).

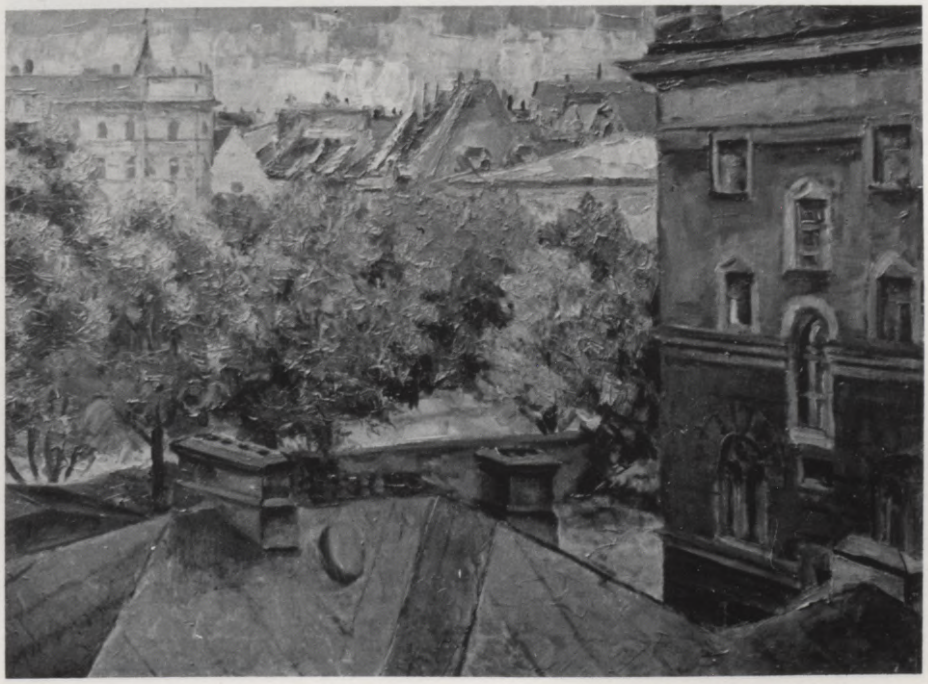
Mazītis gleznojis klusās dabas, ziedus, augļus, traukus, grupējot priekšmetus gaismēnas attiecību maiņās izveidotā telpā ar nenoteiktu dzi-

ļumu, tā pasvītrodams tuvā un tālā pretstatus. Lietu un figūru reālitātei, norobežojumam pretmets ir atmosfairiski izkausētās telpas netveramība. Abus saista gaismas plūdums, te izkausējumā, pustoņu mirgā, te spalgos akcentos. Nostatījums pretgaismā stāvos un klusajās dabās ir viens no izmantotajiem paņēmieniem (*Pretgaisma, Mirte* un *Virši pretgaismā, Tumši sarkanie ziedi pretgaismā, Sēdošais pliknis* u. c.). Sava nozīme šo uzdevumu risināšanā, kā arī klusā lirisma noskaņas iegūšanā ir silto un auksto toņu mijām un spilgto, skaļāko toņu pieklusinājumam pustoņu audumā. Mazīša gleznieciba nav spontāns viena piesēdiena darbs, bet sistēmatiskas, apsvērtas tapšanas iznākums, lietojot veco meistaru paņēmienus pagleznojumos, uzklājienos, caurspīdīgās lazūrās un kalkulētā virsmas apdarē. Ir darbi, kas veidoti ar pasteļveidīgu tonālitāti. Taču ir arī savas konvencionālitātes, gleznojot ainavu kulises figūrālās kompozicijās; dažkārt rodas stingrāku formu un miglaina, krēslainības izausta fona pretējības (*Indiete, Vēlā peldētāja* u. c.). Pasteliski maigā audumā pēkšņi ielaužas raupji gaismu akcentu zviedieni, un izzīmētas uzaču vai acu līnijas disonē ar maigo, blāzmaino modulējumu (*Sievietes galva*). Taču visur vērojama tieksme uz glezniecisk ās kultūras kopšanu, savu intonāciju un ritmu. 1978. g. A. Mazītis ieguva trimdas Kultūras fonda balvu.

326. A. Mazītis, *Alsundzniece*

*

Bernards Mednītis, dzimis 1903. g. 16. jūnijā Kraukļu pagastā, lauksaimnieka ģimenē, mācījies pie prof. Tillberga, bet beidza figūrālo darbnīcu 1933. g. jau prof. Ģ. Eliasa vadībā ar diplomdarbu *Mākslinieka darbnīca*. Viņš rosīgi piedalījās Kultūras fonda un mūksaliešu izstādēs ar reālistiski gleznotām ģīmetnēm, aktiem, ainavām un klusajām dabām. Piedalījies



327. B. Mednītis, *Jumti*

1941. g. I Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādē un 1943. g., vācu okupācijas laikā, vispārējā mākslas izstādē Rīgā. Pēc tam par viņu trūkst ziņu.

*

Šajā mūksaliešu grupā ietilpst arī ALBERTS SILZEMNIEKS (Krūmiņš), dz. 1894. g. 24. okt. Burtnieku pagastā, lauksaimnieka ģimenē, piedalījies Pirmajā pasaules karā un Latvijas Atbrīvošanas cīņās, deportēts 1941. g. Bija pasācis kādu mazu rūpniecības uzņēmumu, ko pameta, pievērsies mākslai. Mācīdamies Tones studijā, kopš 1922. g. mēģinājies gleznieciībā. Ceļojis uz Parīzi, bijis Vācijā, visumā būdams autodidakts. Izstādēs piedalījies kopš 1930. g., arī mūksaliešu grupas skatēs.

Silzemnieks gleznojis ainavas, tēlodams Valmieras, Kokneses un Burtnieku novadus, kā arī klusās dabas. Ar sirsnību un naivitāti, panorāmiskā skatījumā, viņš piekopis deskriptīvu reālismu, lielu vērību pievērsis pašiem priekšmetiem un to sīkdaļām, dažviet gluži kā kādā veclaicīgā Vidzemes kalendāra vākā. Ar to viņš ievadījis „episku peizāžu" (Anšl. Eglītis),[13] pie kam glezniecīskie uzdevumi viņam paliek otrā vietā. Tēlodams arī darbīgus zemkopjus lauku ainavu ietvarā, šis primitīvists it kā pietuvojies žanram.[14]

*

Tradicionālā reālisma ievirzē strādājis gleznotājs VOLDEMĀRS ĀBOLIŅŠ, dz. 1895. g. 28. janv. Rīgā, miris 1973. g. 20. janv. St. Paulā, MN. Viņš beidzis 1939. g. J. Kugas dekorātīvās glezniecības meistardarbnīcu. Piedalījies kā biedrs Neatkarīgo mākslinieku vienības un Kultūras fonda izstādēs Rīgā. Bēgļu gaitās V. Āboliņa darbi parādījās latviešu mākslinieku kopējās skatēs Valkas nometnē, Nirnbergā, kā arī pēc apmešanās St. Paulā,

328. A. Silzemnieks, *Purvmalieši*

329. B. Āboliņš, *Zvejnieki pie laivām*

ASV, divās personālās skatēs. – Pasausā, lietišķā uztverē Āboliņš gleznojis latviešu zvejnieku dzīves ainas, kā arī klusās dabas, Jūrmalas un Daugavas skatus. Darbojies par dekorātora palīgu Nacionālajā operā un Nacionālajā teātrī Rīgā, kā arī darinājis dekorācijas latviešu teātŗu izrādēm trimdā.[15]

Aizlūzušiem māksliniekiem pieskaitāms Ģirts Ārvaldis, dzimis 1910. g. Pēterburgā, miris 1968. g. Minsterē, Vācijā. Mācījies kādu laiku Latvijas Mākslas akadēmijā pie L. Liberta un pirms tam J. Tillberga privātajā studijā. Strādājis reālisma uztverē, tēlodams žanra ainas, klusās dabas, parādījis dekorātīva stila dotības (azaida aina laukos). „Labas dotības dekorātīvam panno stilam uzrāda Ģirts Ārvaldis."[16] Ārvaldis bijis ražīgs trimdas gados, tēlodams arī bēgļu dzīvi (*Vecā bēgle*). Sarakstījis grāmatu *Māksla un dzīve* (Ziemeļblāzma, 1968).

---

[1] A. Kopmanis, „Kaŗavīrs un gleznotājs", *Labietis*, 1956/7.

[2] Autobiografija.

[3] A. Kopmanis, *op. cit.*

[4] Tiklab Nulītis, kā arī T. Ķiķauka („A. Nulīša krāsu pasaule", *Labietis*, 1971/42) domā, ka mūsu tautas māksla esot bezpriekšmetiska, proti, abstrakta, kas apšaubāmi. Savā dekorātīvajā aspektā latvju raksti saistās ar lietām, priekšmetiem; savā tēlotājā aspektā tās ir mītoloģiskas simboliskas zīmes, kā to liecina E. un A. Brastiņa, J. Bīnes, V. Klētnieka u. c. pētījumi. Citiem vārdiem, tie tēlo idejas un priekšstatus.

[5] Kāpināti un patētiski Ē. Kronberga raksturo A. Nulīša krāsu valodu, ne bez izgudrā žargona piegaršas: „Spēcīgu izteiksmes kāpinājumu veicina uz divām vai trim dominējošām krāsām balstītais gleznas pamatnoskaņojums ... Daudzveidīgas intensitātes variācijas, iekļaujoties kompozicijas risinājumā, katra izskan savā emocionālā strāvojuma amplitūdā. Arī chromatisko krāsu kāpinātos pretstatījumos jūtama tvirta noturība, ap-

valdot krāsas izvirdumu kodolīgā kulminācijas momentā." *Latvju Māksla*, 1976/3, 205. lpp.

[6] *Laiks*, 1968. g. 16. septembrī.

[7] Tā J. Soikans par Mazīti: „Strādā impresionistiskā reālisma garā, kopjot augstu glezniecibas kultūru gaismas problēmu risināšanā." *Latvju Māksla*, 1975/1, 46. lpp.

[8] *Laiks*, 1968. g. 20. novembrī.

[9] Varētu sacīt, tas ir impresionisma izolējošās abstrakcijas veids, kas atraisa atmosfairisko gaismu un krāsziedu no formas; tā nav ģenerālizējoša (vispārinātāja) abstrakcija, kas pilnīgi cenšas atraisīties no priekšmetiskā.

[10] *Londonas Avīze*, 1971. g. 24. septembrī.

[11] *Latvju Māksla*, 1978/5, 435. lpp.

[12] Vai latviešu mākslinieki tā gājuši, par to var stipri šaubīties.

[13] „Jaunākās latvju gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10, 1106. lpp.

[14] *Ibidem.*

[15] E(dgars) T(ūters), nekrologs *Laikā* 1973. g. 31. janv.

[16] *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, J. Siliņš 34. lpp.

Literātūra un avoti

Par atsevišķiem māksliniekiem:

A. NULĪTI: J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – A. Nulīša gleznu izstādes katalogs ar Ed. Dzeņa ievadu, Toronto 1956. – A. Kopmanis, „Kaļavīrs un gleznotājs", *Labietis*, 1956/7. – D. Miezāja raksts, *Latvija Amerikā*, 1956. g. 12. sept. – Ed. Dzeņa raksts *Laikā*, 1956. g. 15. sept. – O. Bergmansona raksts, *Laiks*, 1966. g. 30. jūl. – T. Ķiķauka, raksts *Laikā*. 1966. g. 26. okt.; „A. Nulīša krāsu pasaule", *Labietis*, 1971/42. – Ē. Kronberga, „Arnolds Nulītis", *Latvju Māksla*, 1976/3. – Autobiografiski dati (rokraksts).

A. SPERTĀLU: J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – I. Zariņš, „Arvīds Spertāls", *Māksla*, 1963/1. – A. Spertāla piemiņas izstādes katalogs, Rīgā 1963. – *LME* III, 397. lpp. – Paša mākslinieka sniegtā informācija.

A. MAZĪTI: *A. Mazītis*, reprodukcijas ar J. Soikana ievadu, 1968. – Anšl. Eglīša raksts, *Laiks*, 1968. g. 16. sept. – T. Ķiķaukas raksts, *Laiks*, 1968. g. 20. nov. – J. Soikans, „Arnolds Mazītis", *Latvju Māksla*, 1978/5. – Paša mākslinieka sniegtā informācija.

B. MEDNĪTI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Kultūras fonda un Mūksalas Mākslinieku biedrības izstāžu katalogi un recenzijas periodikā. – Dažu Mednīša studiju biedru sniegtā informācija.

A. SILZEMNIEKU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *LE*, 2284. lpp. – Paša mākslinieka, V. Tones un K. Ubāna sniegtā informācija.

Ģ. ĀRVALDI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Archīvs* V, 1976. – Ģ. Ārvaldis, *Māksla un dzīve*, Västerås 1968.

Divi jauntradicionāli figūrālisti: Maksimilians Mitrēvics un Jānis Rikmanis

Jauntradicionālā reālisma ievirzē veidojušies M. Mitrēvics un J. Rikmanis. Jau brīvvalsts laikā veikuši ģīmetnes un figūrālas kompozicijas, viņi pārtop kopš 1940-to gadu otrās puses.

MAKSIMILIANS MITRĒVICS (1901–1989), lēni un pakāpeniski attīstīdamies, sākot ar 1950-iem gadiem izveidojies par vienu no spēcīgākajiem un īpatākajiem mūsu izzudušās lauku dzīves tēlotājiem, savijot īstenību ar dzejiskām noskaņām un teiksmu. Līdzās plaša stila sadzīves žanra darbiem (*Saime azaidā, Nīceniece sērstībās, Caur sidraba birzi gāju, Veļu laiva, Svešā malā, Atvadoties un nesen*, 1973, *Pūra lāde*) viņš gleznojis arī portretus, dažreiz ar slieksmi uz žanriskumu, kā arī ainavas un klusās dabas. Poētizētās īstenības tēlojumos viņu nodarbina krāsu zieda margojums, gleznainuma efekti sarežģītos virsmas apdares slāņojumos.

M. Mitrēvics dzimis 1901. g. 15. aprīlī Liepājā, namsaimnieka ģimenē. Bērnību pavada tolaik augošajā pilsētā, kuŗas ostas izbūve kalpoja Krievijas labības un sviesta eksportam. Liepājas ostā varēja piestāt okeana tvaikoņi,

330. M. Mitrēvics, *Māte*

331. M. Mitrēvics, *Anatomijas stunda*
332. M. Mitrēvics, *Svētdienā*

333. M. Mitrēvics, *Heidelbergas ainava*

un no turienes bija tieša tvaikoņu satiksme ar Ņujorku. Latviešu skaits pilsētā strauji auga. Tie bija ostu un fabriku strādnieki, no kuŗiem daži jau kļuva namu īpašnieki.

Kad pārciesti Pirmā pasaules kaŗa un bēgļu gadi, Mitrēvica tēvs ar dēliem piedalās brīvības cīņās. Gribēdams kļūt mākslinieks, Maksimilians kādu laiku mācās Liepājas Kultūras veicināšanas biedrības mākslas studijā,

ko vada A. Annus, bet, līdz ko sākusi darboties Mākslas akadēmija, dodas uz Rīgu uzsākt studijas. Programmā noteiktos kursus beidzis, viņš sākumā mācās R. Zarriņa grafiskajā meistardarbnīcā, no turienes pāriedams uz prof. Tillberga figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu. Par viņu šai laikā studiju biedrs J. Audriņš stāsta: „Slaids, izskatīgs jauns cilvēks ar ogļu melniem matiem un melnām angļu parauga ūsām, nevainojamā uzvalkā, stingrā, mazliet svinīgā gaitā soļoja pa akadēmijas gaiteņiem uz figūrālās meistardarbnīcas pusi, pat nepaskatīdamies uz pīpējošām jaunavām un jaunekļiem, kas sēdēja vestibilā uz kāpnēm un ražoja neaprakstāmus dūmu mutuļus."[1] Darbnīcu Mitrēvics beidza 1932. g. ar diplomdarbu *Anatomijas stunda*. Spēcīgā gaismēnu pretstatījumā, telpas diagonālā uzbūvē, tēlotas sekcijas nodarbības ar liķi uz galda, divi studentiem baltos uzsvārčos un studentu grupu aizplīvurotā dziļumā, raksturīgi tveŗot anatomikuma gaisotni.

Mitrēvics kādu laiku strādā V. Olava komercskolā par zīmēšanas skolotāju. Viņš piedalās akadēmijas rīkotajā sacensībā Romas prēmijai ar darbu *Māte* (att.). Šis darbs redzams arī 1935. g. Kultūras fonda izstādē. Kompozicijas centrā māte, kas sašuj dēla, kaŗavīra, mēteli. Kaŗavīrs taisās doties prom un apauj kājas, sēdēdams solā. Otrs brālis jau dodas pa durvīm laukā. Reāliskā tēlojumā pats notikuma stāstījums pārvērsts glezniecisk̄ā uzdevumā, uzbūvējot figūru grupējumu iekštelpā ar divkāršu gaismas avotu. Ikdienišķā notikumā vēstīta brīvības cīņu pacilātība un apņemšanās mātes un abu dēlu stāvos. Sekojot vecmeistaru paraugam, gleznas lielākā daļa iegremdēta ēnojumā. Šo darbu ieguva Valsts mākslas mūzejs. 1973. g. Mitrēvics atkārtoja šo darbu siltākā, arī gaišākā toņkārtā, brīvākā otas rakstā un formu traktējumā. Darbs bija redzams šai gadā Ņujorkā, Jonkeru baznīcā sarīkotajā personālizstādē. Vēl tai pašā gadā, kad veikta *Māte*, Kultūras fonda izstādē parādās tautiski kostīmētā *Rucavniece*, lai pēc tam līdz pat

334. M. Mitrēvics, *Vimpfenes pīļu dīķis*

trimdai Mitrēvica darbi izstādēs nebūtu redzami. Kopš 1937. g. mākslinieks darbojās Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolā par dekorātīvās darbnīcas vadītāju un kopš 1941. g., kad līdzšinējais skolas direktors H. Aplociņš tika deportēts, par direktoru. „Smags zaudējums meistaru piemeklēja 1941. g. Liepājas bumbošanas laikā, reizē ar darbnīcu sadega gleznas, krietns skaits grāmatu un visa pārējā mantība."[2]

Devies trimdā uz Vāciju, kur viņam ir izdevība dzīvot un studēt Heidelbergā, viņš četrdesmito gadu beigās atkal atsāk savu gleznotāja darbību. Sarīko savu patstāvīgo skati Heidelbergā, piedalās trimdinieku mākslas skatēs Štutgartē un Augsburgā (latviešu) un 1949. g. Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) sarīkotajās bēgļu mākslinieku darbu izstādēs Amsterdamā, Hāgā un Parīzē. Tai pašā gadā izceļo uz ASV, apmetas Ņujorkas pavalstī. Šī trimdas posma četrdesmito gadu darbos – portretos, žanriskās figūrās ar tautu meitām, ģitaras spēlētāju, plikņos, Heidelbergas un Bad-Vimpfenes ainavās ir vērojamas stiliskas pārmaiņas.

Vienlaidais un smagnējais krāsu klājums zudis. To aizstāj kustīgi, švīkaini un drumstalaini otas rakstījumi, padarot virsmu, kur tā nav izgludināta (tā galvas un miesas daļās aktos), irdenu, čaganu (*Svētdiena* – jauna sieviete tautiskā tērpā, att.; *Heidelbergas ainava*; *Pašportrets* u. c.). Viss gleznojuma veids zaudējis masīvo svinīgumu stāvos, kļuvis vieglāks, rotaļīgāks ar tieksmi uz eleganci (*Pēteris* – zēna ģīmetne). Bet kopā ar to parādās arī akadēmiskās mākslas konvencionālā tīkamība un ārišķīgums, piemēram, *Rīts* ar gulētājas un sēdētājas kailajiem stāviem (att.), *Miss Pixie Meek* (att.). Jāpiemin vingri gleznotā nēģeļa galva un krāsu saskaņojuma, traktējuma izsmalcinātības un izjusta vides raksturojuma iezīmētie dabskati. Heidelbergas ainas, *Vimpfenes pīļu dīķis* (att.), celtnes, lauki, – viss rāda mākslinieciskū iejūtīgumu un briedumu jauntradicionālā reālisma uztverē.

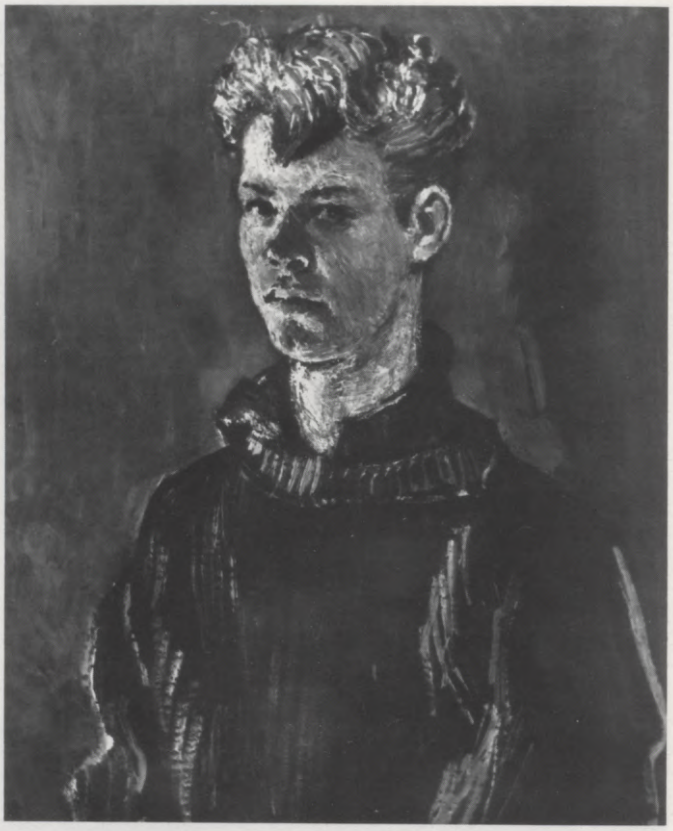
Arī jaunajā dzīves vietā ASV, kopā ar dzīves biedri maizes darbu strādādams, Mitrēvics attīsta rosīgu darbību. 1950. g. *National Academy of Design* izstādē par darbu *Svētdiena* saņem balvu – stipendiju 2 mēnešu strādāšanai Ņuhempšairas (New Hampshire) mākslinieku kolonijā. 1949. g. sarīko patstāvīgas izstādes Grīničā un Stamfordā. Piedalās vairākās amerikāņu mākslinieku izstādēs, saņemdams godalgas, un ir uzņemts par biedru Ziemeļvestčesteres mākslinieku Mek Douela (Mac Dowell) savienībā. Ir viens no Ņujorkas mākslinieku grupas dibinātājiem, piedalījies tās izstādēs un arī 1958. g. II Dziesmu svētku izstādē Ņujorkā. 1959. g. zaudē dzīves biedri – gleznotāju Mālīti-Mitrēvicu, kas bija mācījusies mūsu Mākslas akadēmijā. Miris Mt. Kisko (Kisco, NY) 1989. g. 3. martā.

Pieminētajās latviešu mākslas izstādēs parādās Mitrēvica plaša stila figurālās kompozicijas, ainavas, klusās dabas un ģīmetnes. Pārskatu par viņa mākslas attīstību piecdesmitajos, sešdesmitajos gados un septiņdesmito gadu sākumā sniedz personālā skate, ko Mitrēvics sarīkoja Ņujorkā, Jonkeru baznīcas telpās, 1973. g. no 18. novembŗa līdz 2. decembrim. Jau 1958. g. izstādē parādījās *Svešā mala* (*Latvieši svešumā*), figūrāla kompozicija, kas rāda jaunu vecāku pāri ar zēnu uzposušos dodamies uz svētku sarīkojumu kādā Vācijas pilsētā. Figūru nesamērīgums priekšdaļā un ietālē, arī debesu zilgmes un jumtu sarkano laukumu neizlīdzinātais krāszieda izsvērums tomēr neaptumšoja saulainās pacilātības kopskaņu stāvos un ainaviskajā vidē. Lēni strādādams, gleznodams un pārgleznodams, M. Mitrēvics

335. M. Mitrēvics, *Rīts*

sešdesmitajos gados veicis veselu virkni monumentāli iecerētu lielformāta kompoziciju, no tām kā nozīmīgākās minamas: *Saime azaidā*, *Caur sidraba birzi gāju*, *Veļu laiva* (att.), *Atvadas* (att.), *Rucavniece Nīcā* (krās. att.), *Pūra lāde* un arī jau atzīmētais *Mātes* atkārtojums. Piecdesmito gadu beigās gleznotā *Gaismas pils* ar ceļos nometušās lauku bēgles stāvu mugurskatā starp izpostītās pilsētas drupām ir mazāk laimējies darbs.

Šīs plašā stila kompozicijas poētiski apgaroti vēstī par tagad izpostīto lauku dzīvi pagājības skaistumā un arī teiksmu motīvos. Mākslinieka stils tajās atkal mainījies un guvis briedumu. Viņš pats gruntē audeklus, uz tiem klādams biezus krāsu slāņojumus, lai ar irdeniem, plānākiem triepumiem, melnu līniju ıevijumiem un iesitieniem virs trekniem, plašiem laukumiem izvilinātu formu un gūtu vajadzīgo, palaikam silto toņkārtu. Figūru un priekšmetu veidi ir glezniecisku šautri, parādoties brīvos, irdenos triepumos; no jauna klātas pārgleznojuma kārtas, meklējot pelēcīgi krēslainu vai



336. M. Mitrēvics, *Miss Pixie Meek*
337. M. Mitrēvics, *Jaunieša ģīmetne*

338. M. Mitrēvics, *Atvadas*

skanīgāku koptoni, kuŗā tad mirdz un iegailējas chromatisko toņu balsis. Stāvi gleznieciskо formu apdarījumā atguvuši atkal smagumu, diženumu. Dažviet ainojums tuvāks īstenībai kā, piemēram, gleznā ar saimi pie azaida

galda, kuŗā izmantots pazīstams J. Rieksta latgaliešu zemnieku foto attēls. Mitrēvics prot šajos enerģiskajos slāņojumos un režģos nezaudēt darba svaigumu. Pats ainojums izskan kādā liriskā pacilātībā, veŗot dzīves norises, cenšoties tajās vēstīt ko svētdienīgi nozīmīgu par ārējā un iekšējā mirdzuma izdaiļotu senlaicīgu lauku ļaužu eksistenci. Tās ir kā gleznotāja vizijas, savijot ikdienišķo ar krāšņumā kāpināto, teiksmaino. Viens no izcilākajiem veikumiem ir *Rucavniece Nīcā*, ar viešņu, sagaidītājām un spēlētāja vijolnieka figūrām. Rāmums, cienīgums te izskan svinīgā spožumā, apkārtējai ainavai izvēršoties telpiskā papildinājumā stāviem. Vēl kāpinātāks rotu un sieviešu tērpu mirdzums, gaismojumu un ēnu rotaļa sieviešu grupā ir

339. M. Mitrēvics, *Veļu laiva*

340. M. Mitrēvics, *Pļaujas laikā*

gleznai ar kompozicijas centrā nostatīto līgavu, kas ar māsām un māti apskata pūra lādes bagātības jumta pažobelē (*Pūra lāde*). Visā šajā skatuviskajā aranžējumā galvenajā figūrā mazliet izjūtams lellīgums pozitūrā ar spoguli rokā. Pārlaicīga noskaņa ir ainā *Veļu laiva*, latviešu Charona, veca īrēja, un mirušās jaunās sievietes stāviem slīdot gaņām skatītājam. Taču še (kā arī dažviet citur) iecerēto monumentālitāti traucē spalgo toņu pēkšņie uzsvari (piemēram, laivas galā) un zināms formu sadrumstalojums. Taču pēdējā posma darbos (kā, piemēram, *Atvadās*) Mitrēvics krāsu ņirbīgo mirdzumu ieauž neitrālo un slāpēto pustoņu klusinātajos audumos, tā ciešāk apvienojot zieda pretējības un nostiprinot lielo laukumu apvienojuma iespaidu.

Vairāk gadījuma raksturs un loma Mitrēvica darbu kopumā ir portretam, lai gan sastopam vienu otru raksturīgu veikumu: *Brālis Saša, Jānītis, Pašportrets* u. c. Toties dažas klusās dabas, to starpā puķu gleznojumi, veikti ar izcilu prasmi glezniecisckajā veidojumā (*Klusā daba ar vijoli*, klusās dabas ar sēnēm, ar augļiem, *Ceriņi* u. c.). Ar toņu saskaņojumu un to izsmalcinātajām attiecībām ievērojamas arī dažas ainavas, gan ar vairāk monochromu raksturu, kā, piemēram, ainava ar rudzu statiņiem (*Pļaujas laikā*, att.), gan ar spēcīgi kāpinātu ziedu (*Vasaras diena*) un gaismu. Ar savu glezniecisko brīvo reālismu un romantisma ieskaņām tieksmē uz lielu formu Mitrēvics ierindojas starp izcilākajiem savas paaudzes jaunreālistu vidū.

*

Jānis Rikmanis (1901–1968), šis biklais un introvertais gleznotājs, ir klusuma un krēslainības vēstītājs savās ģīmetnēs, ainavās un sadzīves ska-

341. J. Rikmanis, *1919. gads*

342. J. Rikmanis, *Tālivaldis pirtī*

tos. Tālab tematiskos darbos, kuŗos mēģinājies drāmatisma un cīņu epizodēs (*1919. gads*, att.), viņa mākslā iezogas svešas skaņas. Lēni veidodamies, nesteidzīgi strādādams bez bravūras un ārišķīgiem efektiem, Rikmanis tiecas smalkjūtīgi iedziļināties glezniecīskajā parādībā, pieredzējumos meklējot kādu dvēselisku kodolu. Atdaroties līdzīgi ievirzītam, izprotošam skatītājam, viņa māksla grib būt cilvēciski tuva un draudzīga bez populāritātes kņadas. Viņa skatītā un veidotā pasaule – gan vājībās, gan vērtīgās īpašībās – mākslinieka kautrības dēļ plašā publikā tikusi mazāk ievērota. Nepelnīti.

Jānis Rikmanis dzimis 1901. g. 5. aprīlī Rīgā, strādnieku ģimenē. Guvis vidusskolas izglītību, Jānis 1922. g. iestājas Mākslas akadēmijā. Te noejams gaŗš ceļš prasmes apgūšanai, līdz 1931. g. Rikmanis beidz prof. Tillberga vadīto figūrālās glezniecības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Zēni pie upes*. Stāvā krastā viens zēns atlaidies pusgulus. Otrs, kuŗā mākslinieks it kā ieprojicējis pats sevi, nometies uz viena ceļa, taisās raidīt bultu no stopa. Puskailā stopnieka motīvam mākslinieks varēja gūt ierosmi pazīstamajā Rozentāla litografijā plakātam latviešu mākslinieku izstādei Petrogradā un Maskavā. Darbnīcas vadītāja skola vērojama tieksmē reālistisko uztveri iekļaut dekorātīvā vienkāršojumā. Jau še vērojamas divi pretējības, kas noteic J. Rikmaņa izveidošanos: naturāli reālais formu apaļojums, no vienas puses, un stilizētās, plaknē ietvertās formas, no otras. To rāda agrā posma darbi. Pirmo reizi ārpus akadēmijas J. Rikmanis parādās atklātībā kopā ar draugiem F. Čipānu, P. Ruņģi, V. Rozenbergu (Kalnrozi), A. Stundu u. c. sarīkotās skatēs Jelgavā 1929. un 1930. g. Viņa tālākās rosības saistās ar Radigara izstādēm. Šī jaunā mākslinieku kopa, kas cīnījās par savu atzīšanu ar saukļiem „Mākslu visiem! Radi gars!", sarīkojot, kā jau zinām,

343. J. Rikmanis, *Mātes ģīmetne*
344. J. Rikmanis, *Zēns jērnīcā*

345. J. Rikmanis, *Agrs rīts* (*Vecais avīžnieks*)

dažas izstādes Merķeļa ielā „Zem liepām", – iekļāva sevī līdzās formāli vai tematiski satrauktiem jauniešiem arī klusākus un rāmākus mākslinieku, kā J. Rikmani un Ž. Sūniņu. No viņu vidus daži topošie ātri nodzisa: grafiķis Voldemārs Zvaigzne (miris 1928. g.), gleznotājs Aleksandrs Eiche (miris 1932. g.) un Pāvils Štelmachers (m. 1935. g.).

Kā dažiem citiem viņa paaudzes gleznotājiem, Rikmanim savā attīstībā nācās sadurties ar fundamentālo problēmu par plaknes un plaknes formu attiecību pret telpisko dziļumu gleznā. Īstenības ilūzijas radīšanai pakļauts tāds solidi veikts darbs kā *Mātes ģīmetne* (att.), kur materiāli, reāli tēlojot miesas un auduma formas druknā stāvā, raksturota arī mierīga, izteiksmē nopietna galva. Taču J. Rikmani nodarbina vēlēšanās veidolus vienkāršot, atmetot reāliskās sīkdaļas, pievērsties būtiskākai un koncen-

346. J. Rikmanis, *Pļavā*

347. J. Rikmanis, *Mākslinieka sieva kažociņā*

trētākai formai, kas vairāk vēstītu iekšēji pārdzīvoto un izjusto nekā ārējo redzamību. Par plaknes nozīmi gleznas konstruēšanā, pasvītrojot figūru grupējumos divdaļīgu ritmu, liecina tematiskais darbs *Pļavā* (1934, att.). Te vēl jūtama kāda sažņaugtība, naivitāte, artikulācijas nedrošums. Neraugoties uz to, jau iezīmējas tendence uz vienkāršojumu, dekorātīvitāti figūru telpiskajā kārtojumā. Darbs bija redzams Radigara izstādē „Zem liepām", un to ieguva ministru prezidents K. Ulmanis (1934). Risinot līdzīgu uzdevumu vairāk nekā divi gadu desmitus vēlāk, plakņainās vienkāršības un

glezniecisku izjustās telpas un gaisotnes saliedējums artikulēts ar lielāku lokanību un meistarību (*Dienvidū*, 1956).

Rikmanim īpatais liriskais, intimi izjustais portrets ar smalku koloristisku noskaņojumu brūnoti violetās un sidraboti slāpētās toņkāpēs ar zeltainiem lāsojumiem dokumentēts veselā veikumu virknē. Minēsim, piemēram, arī psīcholoģiskā raksturojumā interesanto *Zēnu jērenīcā* (att.) sniegotās ainavas fonā ar jautājošu, it kā bikli izbiedētu skatu. Formu maigais

348. J. Rikmanis, *Ābolu novākšana*

349. J. Rikmanis, *Zvejnieku osta novakarē*

350. J. Rikmanis, *Martas Ansbergas portrets*

sakausējums še un citos portretos (piemēram, *Mākslinieka sieva kažociņā*, 1947, att.) rāda pāreju no materiāli reālā īstenības atveida (*Mātes portrets*) uz glezniecisku apgarotāku. Krāsu zieda un formu saskaņa, vēstīdama kādu iekšēju emocionālu intonāciju, ietveŗ sevī mūzikālas īpašības – ritmu, harmoniju. Meklējot formu un līniju brīvu plūdumu un īstenības zīmju vienkāršojumu, vēl tālāk iets, piemēram, 1961. g. veiktajā *Sievietes ģīmetnē ar sarkano šalli*. Krāsu klaviātūras un veidola koprakstūrojuma iejūtīgums saglabāts, arī vairāk akcentējot īstenības elementus (*Meitenes portrets* zaļi

sidrabotā harmonijā, 1958). J. Rikmaņa paletei dažkārt raksturīga izvairīšanās no tieša zilā pigmenta, ko viņš mēdza aizstāt ar melnā piejaukumiem un gradācijām.

Līdzīgu stāvokli mākslinieka attīstībā uz brīvi artikulētu glezniecisku valodu sastopam arī sadzīves ainās. Siltā cilvēciskā jutoņā, pa daļai vēl ilustrātīvs, ir tverts vecais avīžnieks, kas paspārnē skaita naudu, cilvēkiem uz ielas agrā rīta stundā dodoties dienas gaitās (*Agrs rīts*, 1937, att.). Tādi darbi kā *Ābolu novākšana* (1960, att.) dokumentē attīstību no atveidojuma uz veidolu. – J. Rikmaņa ainavām piemīt līdzīgs dzejiskums. Gleznotas plašās masās, tās, it īpaši sešdesmitajos gados, ir dabas skatījums noskaņu caurvijā, izkārtotas telpiskās joslās – te krāszieda dzīvās vibrācijās (*Zvejnieku osta novakarē*, 1962, att.), te sakļaujoties gaismas apvizmotos siluetos un nostatot gleznas masu pret gaismu (*Noskaņu ainava* u. c.). Dažkārt maiguma un grūtsirdības izjūtu apvītas, tās valdzina ar savu cilvēcisko un mākslinieciskō īstumu, kaut arī neatbilst dogmatiskās kritikas optimisma prasībām.[3] Savos portretos un arī dažos figūrālos veidojumos J. Rikmanis pietuvojas Valtera pasāktajai liriski intimajai glezniecībai mūsu mākslā.

Rikmanis sarīkojis patstāvīgas skates Rīgā 1942. un 1964. g. No 1944. līdz 1950. g. bijis Valsts mākslas akadēmijā glezniecības katedras asistents. Piesardzīgi kluss un deprimēts viņš mira 1968. g. 25. martā Rīgā.

---

[1] *Labietis*, 1959/18.

[2] *Tilts*, 1951/6.

[3] Kad 1964. g. apmeklēju J. Rikmaņa darbnīcu Mākslas namā, Rīgā, gleznotājs jutās nelaimīgs par manu izteicienu, ka viņa ainavām piemīt eleģiska nokrāsa.

Literātūra un avoti

J. Strazdiņš, „Brīvības cīņu tēlojumi mūsu glezniecībā", *Sējējs*, 1937/5. – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4.

Par M. MITRĒVICU: J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20 gs.", „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Hēroisma tēlojumi un noskaņas latviešu glezniecībā", *SM*, 1937/1. – J. Audriņš, „Mākslinieks M. Mitrēvics", *Labietis*, 1959/18. – M. Mitrēvica gleznu izstādes katalogs, Ņujorkā 1973. – J. Krastiņš, „M. Mitrēvica gleznu izstāde", *Laiks*, 1973. g. 21. nov. – Mākslinieka dotas autobiografiskas ziņas.

Par J. RIKMANI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Rikmaņa gleznu izstādes katalogs (J. Pujāta ievads), Rīgā 1964. – J. Rikmaņa nekrologs, *Literatūra un Māksla*, 1968. g. martā. – *LME* III, 224. lpp.

XXXI. J. Strazdiņš, *Pie Daugavas*

XXXII. J. Strazdiņš, *Grantsbedrē*

Nemiera un dzīves skarbuma vēstītāji topošajā paaudzē

Ne visi topošajā paaudzē rātni sekoja tradicijām vai centās tās pārveidot jauntradicionālismā. Ar mūsu mākslas dzīves apstākļiem neapmierinātie vērsās pret Mākslas akadēmiju (lai gan daļa neapmierināto paši bija akadēmijas audzēkņi), pret mākslas mūzeju vadību, mākslas padomi u. c., kas, pēc viņu domām, atradās vecākās un ap 1890. g. dzimušo paaudzes (Sadarba un Rīgas Mākslinieku grupas dalībnieku) vienpusīgā noteikšanā. Tas pa daļai bija topošo, dzīves trūcīgo apstākļu skarto mākslinieku sašutums par labāk situētajiem un par mūsu mākslas stāvokli vispār. Tas vērsās arī pret franču un beļģu modernistu ietekmēm mūsu mākslā (šai ziņā saskanot ar Latvju mākslinieku biedrības ideologu domām), lai gan daži šo protestu cēlēji un sekmētāji paši šādām ietekmēm pakļāvās (R. Suta, J. Liepiņš u. c.). Nemiera motīvi bija dažādi: neapmierinātība ar savu stāvokli un mākslas dzīves apstākļiem; radikāla un komūnistiska propaganda, vērsta uz Latvijas valsts sagraušanu; māksliniecīskie centieni un tiekšanās tuvināt mākslu dzīvei un tautai, dažreiz saistoties ar sociālu protestu; vēlēšanās vēstīt mākslā dzīves cīņu un dzīves skarbumu. Vieni šo tendenču piekopēji, dažkārt politiski motīvēti, pulcējās Tautas augstskolas mākslas studijā un vēlāk, kad šo studiju slēdza, R. Sutas mākslas studijā. Daļa šo studiju audzēkņu bija biedri Zaļajā Vārnā. Mākslas jauno entuziastu grupa, akadē-

351. J. Strazdiņš, *Ganos*
352. J. Strazdiņš, *Cirtējs*

353. J. Strazdiņš, *Celtnieki*

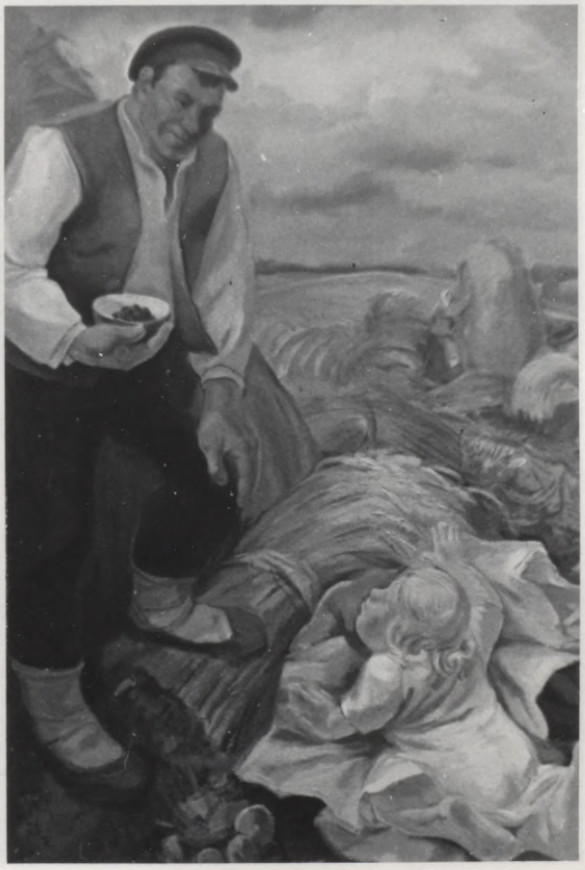
mijas audzēkņi – bohēmieši nodibināja Radigaru. Taču tikai nedaudzi no šiem jauniešiem savu nemieru, ironiju vai protestu spēja izteikt māksliniecisku nozīmīgos meklējumos. Tādi bija Jēkabs Strazdiņš, gleznotājs un grafiķis Kārlis Padegs, gleznotājs Kārlis Eglītis. Lielais vairums gāja parasto tradicijas ceļu. Darbodamies politiskajā pagrīdē, daži grafiķi ražoja māksliniecisku nevarīgus un diletantiskus propagandas darbus (piemēram, K. Bušs, A. Pupa u. c.), tā kalpodami „kaujinieciskam partejiskumam".

Jēkabs Strazdiņš (1905–1958) ir spēcīgākā un savdabīgākā māksliniecisk personība šo nemiernieku vidū. Viņš iederas tai ekspresīvi skarbā ainojuma tradicijā, ko mūsu mākslā pasāka T. Ūders un ko nākamajā paaudzē citu starpā pārstāv J. Liepiņš. Bet ar savu apņemšanos tēlot mūsu lauku dzīvi un meklēt patstāvīgākus ceļus tāda uzdevuma veikšanai Strazdiņš iet Ādama Alkšņa nosprausto taku. Viņa vitāli bargā māksla, radusies iekšējā spara vadītā sūrā darbā, nelaikā aprauta, teic kādas primitīvas dzīves varenību ikdienas norisēs. Būdams vairāk zīmētājs nekā gleznotājs, J. Strazdiņš centies pateikt ko īpatu dzīves drāmas vērojumā un veidojumā. Ar lielu sirsnību viņš mums stāsta, ka šie smagnējie drāmas varoņi nav skaistuļi. Tie dažreiz var būt lempīgi un pat groteski, bet viņi ir īsti zemes dēli. Tā viņus ir iecerējis un skatījis mākslinieks. Viņš pats savu ceļu apzīmē par „jaunreālismu".[1] Šis jaunreālisms īstenībā ir ekspresīvi romantisks reālisms, atšķirīgs no mūsu tradicionālistu impresionistiskā vai arī akadēmiskā ārišķību reālisma un anekdotiskā stāstījuma, tēlojot latviešu darba dzīvi un darba cilvēku.

Jēkabs Strazdiņš dzimis lauksaimnieka ģimenē, Jaunpiebalgas Strazdos 1905. g. 13. martā. Mājas pagalmā šalc tēva saaudzētās simtgadīgās liepas. Zēns aug zemnieku darba pasaulē, kur diena dzen dienu. Tā ir viņa vēlāko ainojumu daudzveidīgā tema. Jēkaba zīmētāja dāvanas parādās, mācoties pagasta, tad draudzes skolā. Strazdiņi grib savu vecāko dēlu izskolot par ārstu. Viņš mācās Rīgas vidusskolā, bet drīzi vien, vecākiem nezinot, 1924. g. janvārī iestājas Mākslas akadēmijā. Pirmo gadu kursos mācekli visvairāk ietekmē Kārlis Miesnieks, kas sludina audzēkņiem tradicionālo domu, ka jāglezno sava zeme un savas zemes ļaudis, lai mākslinieka darbs būtu pilnvērtīgs. Pie Miesnieka apgūta arī zīmētāja māka rīkoties ar līnijām.

1927. g. vasarā, apceļodams dzimto novadu un apkārtējos pagastus, Strazdiņš veic etnografiskus zīmējumus: zīmē sadzīves un tautas mākslas priekšmetus, ēkas un iekštelpu iekārtas. Daži zīmējumi ievietoti R. Zarriņa izdoto *Latvju rakstu* III sējumā. Kursus pabeidzis, Strazdiņš iestājas Tillberga vadītajā figūrālās glezniecības meistardarbnīcā. Taču no turienes viņam līdz ar dažiem citiem audzēkņiem – kā nepiemērotiem profesora nosacītajām prasībām – jāaiziet. Arī Strazdiņš pāriet uz J. Kugas vadīto dekorātīvās glezniecības meistardarbnīcu, kas deva iespēju izkopt kompozicijas māku un izpratni. Tillbergam akadēmiju atstājot, atstumtie audzēkņi atkal atgriezās figūrālajā meistardarbnīcā, tā arī Strazdiņš, kas tagad beidz Ģ. Eliasa vadīto darbnīcu 1933. g. ar diplomdarbu *Ganos* (att.). Šim darbam

354. J. Strazdiņš, *Azaids*
355. J. Strazdiņš, *Tīrumā*



piemīt jaunajam māksliniekam raksturīgas īpašības – līniju un šķautņu pasvītrojums, kompozicijas blīvums priekšdaļā, sievietes un govju figūru saistījums kopritmā. Augstais apvārsnis akcentē dzīvo būtņu piesaistījumu zemei.

Vēl pirms akadēmijas beigšanas, kopš 1929. g., J. Strazdiņš piedalās Radigara izstādēs, būdams šīs kopas dibinātājos un ideologos. Strazdiņa gleznās un zīmējumos tēlotā lauku dzīve darbā un atpūtas brīžos redzama šajās skatēs. No 1935. līdz pat 1940. g. viņa darbi sastopami Zaļās Vārnas izstādēs. 1933. g. mākslinieks dodas studiju ceļojumā uz Italiju, apmeklēdams Venēciju, Romu, Florenci un Kapri salu, gūdams ierosinājumus klasiskās mākslas izpratnē. Jau nākamo gadu kopā ar Ž. Ventaskrastu sarīko savu individuālo skati, kurā starp citu ir viņa pašportrets un V. Vimbas un Ed. Sidraba portreti. Izstādes kataloga priekšvārdā („Par savu darbu") viņš raksta, ka, lai gan „mums vēl daudz īpatna, izkopšanas vērta", tomēr mūsu zemē ieplūdinot „daudz nevērtīgas visāda veida importētas mākslas", kālab „sev uzticēties nav viegli". Strazdiņam „bijusi vēlēšanās strādāt tā, ka nekas nebūtu redzēts ne pa kreisi, ne pa labi – ne [pie] beļģiem, ne frančiem". Pašpaļāvību un optimismu pauž ievada beidzamais teikums: „Turpmāk mūsu griba būs: balstoties uz jaunākās latvju mākslas veselīgajām tradicijām, tiekties pēc tā, lai franči brauc latviešus apbrīnot, ne otrādi."

Trīsdesmito gadu otrajā pusē gleznotājs strādā Rīgā par zīmēšanas skolotāju un raksta kritikas un apcerējumus periodikā. Okupāciju laikā palicis

356. J. Strazdiņš, *Diendusa*
357. J. Strazdiņš, *Vīrs ar kapli*

358. J. Strazdiņš, *Olnīca*

Rīgā, viņš no 1944–1949. g. māca latviešu mākslas vēsturi universitātē un Mākslas akadēmijā, pēdējā arī zīmēšanu. „Gandrīz visi Padomju Latvijas jaunās paaudzes mākslas vēsturnieki ir Strazdiņa audzēkņi."[2] Savācis eksponātus, viņš nodibina Piebalgas mūzeju. Bet tad nāk tumšo gadu represijas. Šo latvju mākslas kopēju, vācēju, sargu un populārizētāju deportē (1949–1954). Tikai Staļina režīmam izbeidzoties, slimais mākslinieks var atgriezties dzimtenē. 1958. g. 21. martā viņš mirst Rīgā.

Līdzīgi Ūderam, Milē (J. F. Millet) Strazdiņš pieskaitāms tam mākslinieku tipam, kas vispilnīgāk izteikuši sevi ogles zīmējumā. Liela formāta gleznojumos viņš risina monumentāli iecerētus kompozicionālus uzdevumus. To pamattema ir darbs. To pašu motīvu *Pie Daugavas* (krās. att.) viņš atkārto vairākos variantos, no kuŗiem labākais ir temperā gleznotais (1937). Strazdiņa izteiksmes veidam, kas operē ar lineāri noslēgtu formu, eļļa ir mazāk piemērota, kālab māksliniekam retāk izdodas masu glezniecisks sakausējums (*Ganos*). Sākot ar trīsdesmito gadu vidu radušies mākslinieka kapitālie darbi. To kompozicijā ir lietots barokālais paņēmiens virzīt diagonālu kustību telpas dziļumā, sablīvējot figūras un priekšmetus gleznas priekšpusē. Viņa iecienītais paņēmiens ir figūru iekļaušana lokveidīgā ritumā, kāpinot spraigu kustību atsevišķos stāvos (raksturīgs piemērs – *Pie Daugavas*). Aiz figūru sablīvējuma priekšpusē parādās ainavas ietāle ar augsto apvārsni (*Celtnieki*, 1936, att.; *Grantsbedrē*, 1937, krās. att.; *Cirtējs*, 1937, att., 1939). Anšl. Eglītis pieskaita J. Strazdiņu ievērojamākajiem monumentālā žanra pārstāvjiem viņa paaudzē. Otra viņa stila raksturīga iezīme – nevaldāma dinamika: viņa figūras atrodas intensīvā, bieži gluži mežonīgā kustībā.[3] Pasvītrodams kustības sparu, gleznotājs dažviet nenoskaidro pašu norises uzdevumu, piemēram, *Celtniekos*. Skatītājs jautā, kas īsti ir šīs darbošanās saturs. Madernieks par gleznu *Pie Daugavas* kādreiz

359. J. Strazdiņš, *Pagalmā*

izteicās: vai vīri te ko ceļ jeb ārda? Pats irracionālais dzīves spars, tā emocionālā izteiksme kustību ritmos, žestos un mimikā ir svarīgāki par funkciju konkrēto lietišķību. – Raksturīgi, ka darbos ar rāmu vai pat idillisku noskaņu, tēlojot jaunu zemnieku atpūtas brīdī (*Azaids*, att.) vai piemīlīgu ģimenes ainu, tēvam rudzu pļaujā atnesot bērnam bļodiņu ar meža zemenēm (*Tīrumā*, 1934, att.), diendusas ainu (*Diendusa*, 1933, att.) gleznotājs lieto vertikālus formātus, kurpretim darba cikls ir veikts horizontālā uzbūvē. Izteiksmi kāpinot, Strazdiņš pārmaina dabas veidus un samērus figūrās. Būdams reālists īstenības vērojumā, viņš ir ekspresīvs romantiķis dzīves izjūtā, savus ainojumus pārlejot ar pelēki zeltainu gaismu, ievijot brūnos un zaļganos toņus dekorātīvā krāsainībā. Gan cildinot lauku darbu norises, Straz-

diņš tomēr darītājus neideālizē, drīzāk rāda paša cilvēka un viņa piepūles sūrumu un skarbumu. Tādos zīmējumos kā *Vīrs ar kapli* (att.), *Cirtējs, Zvejnieks* u. c. pasvītrota tipa brutālitāte un ārējais nepievilcīgums, atgādinot van Goga darba un rūpju nomāktos zemniekus (*Kartupeļu ēdēji*). Šie vīri ar stūrainiem pleciem, rupjiem kauliem ir smagi kā zeme, ko viņi kopj. Viņu rokas ir radinātas turēt arklus, izkaptis, lāpstas un cirvjus. Viņu raupjās galvas ar spēcīgiem vaigu kauliem un žokļiem vēstī kādas senas primitīvitātes paliekas. Apņēmīga pacietība, piepūle, spēks ir viņu tikums. Līdzīgi jau minētajiem van Goga zemniekiem un Menjē (Constantin Meunier, 1831–1905) ogļračiem sviedrainie pūliņi padarījuši viņus neglītus un robustus. „Es negribu gleznot kino skaistuļus, kas uzņēmušies strādnieku lomas, bet gan īstus darba cilvēkus bez pūdeņa un šmiņķa."[4] Tā ir skarba, pūliņos rūdīta, mazrunīga cilts. Tā atšķiras no Alkšņa un Rozentāla piemīlīgajiem lauciniekiem, arī no Ūdera dzīves kaislās cīņās saviļņotajiem tēliem, lai gan ir tiem tuvāka rada. Un tomēr – visi viņi auguši paaudžu tecējumā tais pašās ārēs.

Strazdiņa ogles zīmējumi ir trejāda tipa. Vienos, kā, piemēram, 1934. g. veiktajā *Pagalmā* (att.), ir grafisks līniju stils ar apmaļu ietumšojumiem. Tādos vērojama Miesniekam radniecīgā tieksme pēc stilizētu līniju „glaunuma". Otros – līniju plūdums brīvāks, pārejot uz glezniecisku zīmējumu, kuŗā līniju ekspresīvie tīkli un režģi savijas ar gaismēnas audumu. Trešais tips – dažreiz ar drūmas noslēpumainības jutoņu – ir tumšos silue-

360. J. Strazdiņš, *Strādnieki*

361. J. Strazdiņš, *Sieviete ar suni*

tos un masās sakausētie laukumi (*Vīrs ar zirgu; Sieviete ar suni*, att., vai ar aitu; *Arājs* u. c.). Viss tajos iegrimst savādā aizkrēslojumā, tuvojoties tam teiksmainajam stilam, ko sastopam Odilona Redona zīmējumos. Visur J. Strazdiņš ar cilvēcisku siltumu rada īpatus veidolus. Viņš dažviet labāk glezno ar ogli nekā ar otu. Dažreiz darba temās, bet īpaši cietumnieku un bezpajumtnieku tēlojumos izskan līdzjūtības un implicēta sociāla protesta motīvs, gan bez propagandiskas uzmācības. Viņa tautas tipos ir kas brēgelisks. Tāds mākslinieks nav mierīgi neitrāls vērotājs. Viņš jūt un cieš līdz savu vēstījumu varoņiem.

*

KĀRLIS EGLĪTIS (1906–1950) ir J. Strazdiņa studiju biedrs un vienā laikā ar viņu beidzis Ģ. Eliasa vadīto figūrālo darbnīcu. Kā gleznotājs, zīmētājs un grafiķis viņš ir īpata parādība, bet aizslīdējis maz ievērots mūsu mākslas laukā. Mākslinieks tomēr pelnījis daudz lielāku ievērību. Sakausēdams reālisma un romantikas iezīmes, Eglītis savās gleznās un zīmējumos pasāk lauku dzīves komentējumu ar grotesku un ironisku iekrāsojumu. Dažos darbos, iesaistot cilvēku un dzīvnieku figūras ainavā, K. Eglītis atgādina holandiešu mazmeistarus, bet ar kādu brēgelisku groteskuma pieskaņu (*Pie baznīcas*; *Ainava ar govju ganu*, 1938, att.).

Kārlis Eglītis dzimis 1906. g. 28. septembrī Lutriņos, Kurzemē. Augdams trūcīgos apstākļos, agri rādīdams zīmētāja spējas, viņš, pats pelnīdamies, mācījās Mākslas akadēmijā un to beidza 1933. g. ar diplomdarbu *Bēres* (att.). Pēc tam strādā par zīmētāju Mantnieka kartografijas iestādē, par zīmēšanas skolotāju Ludzā un vairākās Kurzemes skolās. Piedalījies Zaļās Vārnas izstādēs kopš 1936. g., Kultūras fonda mākslas skatēs un Padomju Latvijā rīkotajās izstādēs. Miris 1950. g.

Bēres gleznotas drūmā noskaņā ar zārku, sieviešu figūrām pie tā un pie galda sēdošu vīrieti, kas iestiprinās ar dzērienu. Pa atvērtām durvīm krēs-

362. K. Eglītis, *Bēres*

363. K. Eglītis, *Ainava ar govju ganu*

364. K. Eglītis, *Kāzu gājiens baznīcā*

lainā istabā ieplūst gaisma, izvēršot ainu rēgainumā. K. Eglīša uztverei raksturīgi zemi, kroplīgi stāvi, zema telpa, kas visu nospiež lejup, pasvītrojot cilvēka bēdas un dzīves niecīgumu. Gaismēnā un pretstatainās krāsu balsīs šajās sadzīves ainās – tirgū, kāzinieku gājienā baznīcā, citur atkal tēlojot saimi pie galda, apbedīšanu – visur dzīve parādās skumja un nīcīga. Cilvēku ekspresīvi sarukušajās figūrās izmanāms mākslinieka ironijas rūgtums un

pesimistiskā dzīves izjūta. Viegli kariķētais ļaužu bars, līdzīgi sīkām skudrām, dodas uz baznīcas ieeju. Tad šis pūlis ar līgavu un līgavaini priekšgalā jau kustas baznīcas telpā. Seju nopietnība vēl vairāk akcentē ļaužu trulumu un nevarību, ko ar sarkasma pieskaņu vēro un tēlo gleznotājs. K. Eglīša īpatnības vēl noteiktāk izpaužas viņa linogriezumos un zīmējumos. Glezniecībā viņš sevi iespēj izteikt mazāk. Kā J. Strazdiņu, tā K. Eglīti varam apzīmēt par ekspresīvi romantiskiem reālistiem. Viņu mākslinieciskajam sadzīves komentējumam piemīt skarbs rūgtums.

*

KĀRLIS PADEGS (1911–1940) darbojies par zīmētāju, grafiķi un gleznotāju, bet savu īpatnību visnotaļ izteicis grafikā. Stiliskā izsmalcinātībā, kā citur minēts, viņš vēstījis gan asas erotiskas izjūtas, gan sabiedrisku nemieru, satiru un kritiku, it īpaši pretkaŗa ainās. Kā gleznotājs viņš ir ekspresionists, deformējot redzamību un kāpinot krāsainību. Gan pazīstamajā *Pašportretā* (att.), kur mākslinieks parādās kails un izstīdzējis, ar sarkanu šalli pāri plecam, monokli acī,[5] gan tēlojot *Noņemšanu no krusta* (krās. att.), dzēlīgi sarkastisko *Madonnu ar ložmetēju*, dendijus ar asiņainām manšetēm, – Padegs te pietuvinās beļģu skolai, te atkal atgādina vācu vērisma un pacifisma ekspresionistus. Apdāvināts, iecerot sevi ekstravaganta dendija lomā, īstenībā kaudamies ar bohēmieša dzīves trūcīgumu,[6] K. Padegs nedabūja šajā jomā sevi izkopt. Tuberkulozes nomākts, viņš dzīvi atstāj divdesmit deviņu gadu vecumā. Ironijā un protestā atsedzot dzīves irracionālitāti un sairumu, Padegs ir modernās pilsētu neurotiskās kultūras un sarkasma vēstītājs mūsu mākslā.

Dzimis Rīgā 1911. g. 8. okt., mācījies Mākslas akadēmijā, beidzis Purvīša ainavu darbnīcu ar ostas ainu, pretstatot melnā un sarkanā veidotus kuģus. Kopā ar V. Kalnrozi (Rozenbergu) K. Padegs sarīkoja savu darbu skati 1933/1934. g., vieninieka gleznu un grafiku izstādi noorganizēja 1936. g. Piedalījies Radigara izstādē „Zem liepām" un Kultūras fonda izstādēs. Par viņu būs runa grafikas nodaļā.

---

[1] J. Bīne: „Strazdiņš ir ekspresīvs reālists ar stingru tautisku tendenci." *Sējējs*, 1938/10.

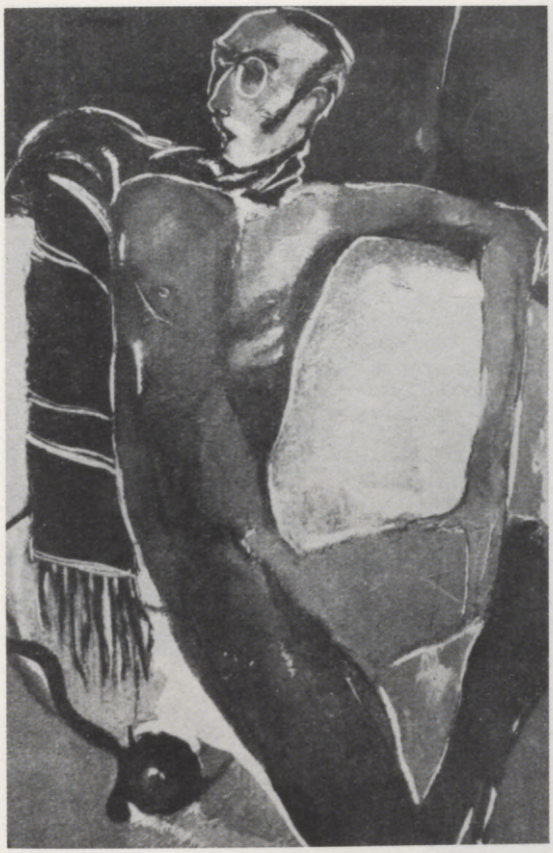
[2] J. Pujāts *Latviešu tēlotājā mākslā*, Rīgā 1960.

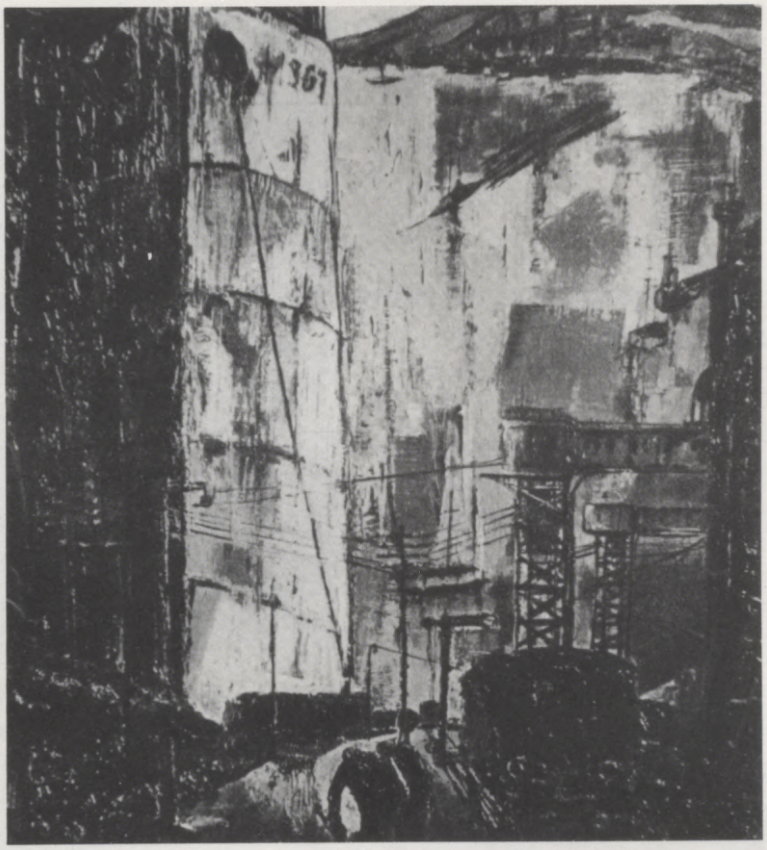
[3] *Sējējs*, 1936/10.

[4] *Sējējs*, 1938/10.

[5] J. Madernieks par Padega gleznām, *Jaunākās Ziņas*, 1933/21: „Gleznojumi uzrāda bagātu fantaziju un smalku gaumi krāsu zieda kopojumos, ar veiklu prasmi otas triepumu vadīšanā. Pašportretā – pārdroša, bet ekspresīvi tverta līniju ritmika un skaisti novietotie krāsu plankumi." Par K. Padega un V. Rozenberga (Kalnrozes) gleznu izstādi 1933. g.: Anšl. Eglītis *Latvijas Kareivī*, 1933/34; J. Siliņš *Izglītības Ministrijas Mēnešrakstā*, 1933/9.

[6] Tāds Padegs bija dzīves pēdējos gados. Akadēmijas studiju laikā, liecina Anšl. Eglītis, „viņš nebūt nebija vārgulis", bet ar spēcīgiem pleciem, gandrīz atlētisku krūšu būri, taču ar „savādu pašpostīšanas tieksmi" (*Latvju Māksla*, 1987/13, 1268. lpp.).





365. K. Padegs, *Pašportrets*
366. K. Padegs, *Ostā*

Literātūra un avoti:

Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, Rīgā 1939.

Par J. STRAZDIŅU: Anšl. Eglītis, „Jaunākās latviešu gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10. – J. Siliņš, „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937. – J. Bīne, „J. Strazdiņa Līdumnieks", *Sējējs*, 1938/10. – J. Pujāts, „Zemnieku žanra meistars J. Strazdiņš", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1960. – Recenzijas periodikā par J. Strazdiņa un Ž. Ventaskrasta darbu izstādi. – Mākslinieka sniegtā informācija.

Par K. PADEGU: M. Kovaļevska, „Ēnu dārza zieds", *Sentiments un mazliet sniega*, (Brooklyn) 1977. – E. Šturma, „Kārli Padegu atceroties"; Anšl. Eglītis, „Kārlis Padegs", *Latvju Māksla*, 1987/13.

Kādi tumšo toņu un raupjo formu pretstatu tradicijas turpinātāji

Trīsdesmito gadu mākslas kritikā atskanēja balsis, ka mūsu jaunā gleznieciība iegrimstot tumšo toņu melnumā.[1] Tas sakāms par to jaunaudzes daļu, kas, iedama jauntradicionālisma takas, pieslējās Vlamenka un beļģu glezniecības tradicijai un tai radniecīgajai J. Liepiņa, L. Svempa un Ģ. Eliasa mākslas ievirzei. Ir sacīts, ka šis skarbais un dinamiskais glezniecības veids ierosināja mūsu akadēmijas audzēkņus gan ainavas, gan klusās dabas, gan sadzīves žanra jomās. Tā stiprinot jau iemītās takas, jaunpienācēji neimitēja paraugus, bet pūlējās to ierosmē izkopt savu valodu, svārstoties starp divi žuburojumiem: reālismu un ekspresīvu vienkāršojumu. Kādus (piemēram, J. Viļumaini) ierosina arī vecmeistaru „ēnainais dziļums", no kuŗa var izvilināt gaišākus toņus, skanīgākus krāszieda akcentus. Daži nāk no Purvīša skolas, citi no Eliasa figūrālās glezniecības darbnīcas: A. Melnārs, Fr. Zandbergs, M. Eliase-Kalniņa u. c.

Mēs esam apskatījuši Ed. Vārdauņa un J. Viļumaiņa ainavu glezniecību. Atcerēsimies, ka abi veikuši arī sadzīves ainas un klusās dabas. Tā

367. Fr. Zandbergs, *Smagie ormaņi* (*Sētā*)

368. Ā. Melnārs, *Siena pļāvēji atpūtā*

369. Ā. Melnārs, *Pļauja*

Ed. Vārdaunis ostmales ainā tēlo smago ormani pie pajūga, ceļot smagu kasti (att.). Plūsmaino, vienkāršoto formu sakausējums spraigos tonālos pretstatos, ekspresīvitāte ir raksturīgi arī šim veikumam gleznotāja darbu kopumā. Jau agrāk pieminētajā *Tirgū Latgalē* Viļumainis pasvītrojis siluetus raibā laukumu mijā.

Viens no ievērojamākajiem šajā grupējumā ir FRICIS ZANDBERGS, dz. 1910. g. 12. sept. Kandavā. Skarbās glezniecības ievirzē starp citu viņš arī pievērsies smago ormaņu temai. Tāds bija viņa diplomdarbs, un pirms tam šis motīvs brīvāki traktēts Kultūras fonda IV izstādē (1937/38) redzamajā darbā (att.). Gleznojot plašā, raupjā triepumā, Zandbergs iekļauj figūras

370. Ā. Melnārs, *Biešu griezējas*

telpā. Taču tā nav tikai glezniecisko laukumu tvarīga rotaļa, bet mākslinieciski veidoli, kas tipiski tveŗ darba cilvēkus ar viņu bažām un klusajām domām. Pati izteiksme lakoniska, koncentrēta. Parādījies Kultūras fonda izstādēs ar žanriem, kluso dabu un ainavām, Zandbergs vairs nav sastopams izstādēs, un nav zināms, kas ar apdāvināto mākslinieku noticis.

Ādolfs Melnārs (Maslovskis, 1908–1963) guva ievērību ar saviem zemnieciskajiem žanriem, tēlojot lauku darbus: kartupeļu racējas, siena grābējas, biešu griezējas, pļaujas un kulšanas skatus. Formu vienkāršojuma skarbumā, tumšoto toņu pretstatos viņš atgādina Jāni Liepiņu. Tomēr ir jūtama atšķirība: Melnārs tuvāks reālismam; viņa kompozicija statiskāka; viņš lieto savu uzbūves paņēmienu, liekot figūrām šķērseni virzīties telpā, dziļumā (*Pļauja*, 1939/40, att.; *Pēc kulšanas*, 1938). Bet jau dažos četrdesmito gadu beigu darbos (*Siena grābējas; Biešu griezējas*, att.; *Kartupeļu rakšana*, 1947) jūtams smagnējo formu lielāks saplosījums un nemierīgums kustībās. Ar apkontūrējumiem, plašiem laukumiem un lokāliem toņiem panākta figūru masīvitāte, plaknes pasvītrojums. Kāpinot sarkani brūnotos un zaļzilos toņus tumšo zemes krāsu arabeskās kā stāvos, tā apkārtējā ainavā, apgūts dobjš un spēcīgs kopskanējums. Melnāra gleznotajās ainavās un klusajās dabās dažviet stilizējums īsti nesaderas ar natūrālistiskām sīkdaļām, piemēram, gleznā *Klusā daba ar miltu maisu*. Taču tādās klusajās dabās kā *Baravikas* (1955) un vēlā posma ainavās viņš guvis brīvāku apvienotu formu ritmu un veidojuma koncentrāciju. Piecdesmitajos gados Melnāra kolorīts ir mažori skanīgāks, salīdzinot ar agrākā posma darbiem. – Visumā Melnāra māksla ir kultivēta, pievilcīga savā īpatajā glezniecisskajā apdarījumā un priekšmetu tvērumā. Tā nepretendē uz virtuozitātes ārēju spožumu. Tās skarbajās skaņās aizvien ievijas rāmākas un maigākas pavadbalsis.

Ādolfs Melnārs dzimis 1908. g. 4. martā Liepājā, strādnieku ģimenē. Dzimtajā pilsētā pavadīti bērnības gadi. Tālākais ceļš ved uz Rīgu, kur, dienu strādādams, vakaros apmeklē vidusskolu. Iestājas Mākslas akadēmijā, kādu laiku mācās V. Purvīša vadītajā ainavu gleznieciības meistardarbnīcā, bet to beidz 1939. g. Ģ. Eliasa vadītajā figurālās gleznieciības meistardarbnīcā. Vēl pirms beigšanas mākslinieka darbi parādās mākslas izstādēs – visās astoņās akadēmijas audzēkņu kopas Zaļā Zeme izstādēs, visās Kultūras fonda rīkotajās skatēs, ieskaitot Latvijas tēlotājas mākslas piecu gadu (1934–1938) izstādi. Piekļāvies mūsu gleznieciības skarbi pretstatainajai līnijai, Melnārs jau šajā posmā tumšoti piesātinātā kolorītā, ar melnu kontūrējumu pasvītrojot vienkāršotās cilvēku stāvu un ainavas formas, iekopj savu stilisku izteiksmi. Viņa tēlotajām lauku darba ainām druvā, sakņu dārzā, kartupeļu rakšanā ir kāda pacilāta un dabīga miera noskaņa.

Satraukts un neziņā padomju režīma tumšajos gados kopā ar J. Viļumaini un Antonu Megni pagatavo tā laika oficiālajām prasībām atbilstošu ilustrātīvu kompoziciju *Strādnieku apšaušana Rīgā 1905. g. 13. janvārī.* Darbs parādās Padomju Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē 1950. g. Tomēr tai pašā gadā Melnāra mākslā atrod „formālisma" pazīmes. Viņu degradē

371. Ā. Melnārs, *Rudzu pļauja*

372. Ā. Melnārs, *Zvejnieks ar lasi*

no biedra uz kandidāta stāvokli Mākslinieku savienībā, lai 1953. g. izslēgtu pavisam kopā ar dažiem citiem. Tikai 1956. g. Melnāru atkal uzņem šajā savienībā. Ar piecdesmito gadu beigām Melnāra robusti smagnējā gleznieciībā rodas dažas maiņas. Paturot savu smagnējo, robusto vitālitāti šajā zemes diženuma un tvara slavinājumā, līdzās tumšo toņu un ēnaino masu plūdumam parādās liellaukumaini siltu toņu un gaismojuma pretstataini vijumi. Viss tas jūtami balstās uz iespaidu dekorātīvitāti un padara gleznu ir dzidrāku, ir vieglāku. Mazpilsētu ainojumi, vasaras un rudens ainavas, darba ainas atslogo ar jaunām balsīm zemes smagumu. Zemes un darba meistars devis savu pienesumu latviešu gleznieciībai, rīkojis vairākas personālas skates, piedalījies daudzās izstādēs gan Latvijā, gan ārpus tās. Miris 1963. g. pēdējā oktobŗa dienā. 1979. g. notika viņa piemiņas izstādes Rīgā un Liepājā.

Marta Eliase-Kalniņa (1911–1958) iederas šai pašā grupējumā, lai gan viņas pusceļā aizlauztā mākslinieciskā attīstība sāka īsti izveidoties 1940-to gadu vidū. Studēdama ar pārtraukumiem, M. Kalniņa beidza Mākslas akadēmijas figūrālo meistardarbnīcu 1939. g. ar diplomdarbu *Triptichs*. Ārpus akadēmijas viņa pirmo reizi parādījās Kultūras fonda IV izstādē

XXXIII. K. Padegs, *Noņemšana no krusta*

XXXIV. A. Melnārs, *Klusā daba ar zaļo krūzi*

(1937/38). Sava vīra Ģederta ietekmē topošā gleznotāja izkopa īpato vīrišķīgi skarbo izteiksmes veidu. Viņas audeklos parādās lauku ļaužu raupjie, masīvie augumi krāsu zieda mažoros sakopojumos ar dominējošiem tumšiem, dobjiem toņiem[2] (*Ūdens nesēja*). Atšķirībā no viņas skolotāja Ģ. Eliasa līdzīgiem lauku dzīves motīviem, mākslinieces formās nav drumstalojuma. Apvienotas plašos laukumos, tās vēstī kādu neizlīdzinātu, neremdinātu iekšēju satraukumu. Kara notikumi iedragāja viņas attīstības

373. R. Auniņš, *Uzbrukumā*

374. R. Auniņš, *Cīņas Latgalē*

sākumu, bet, kad radās iespēja darboties, nedziedināma slimība izdzēsa mākslinieces dzīvi.

Arī RAIMONDS AUNIŅŠ (1907–1960) aizgāja no dzīves pašos raženākajos gados. Piedalīdamies kopš 1935. g. Kultūras fonda un Latvju mākslinieku biedrības izstādēs, viņš kļuva populārs ar strēlnieku un atbrīvošanas cīņu epizodēm. Svārstīdamies starp ilustrātīvu stāstījumu, dzīves notikumu reālistisku raksturojumu un veidolu stilisku vienkāršojumu, viņš izkopa savu mākslinieciskо vēstījumu. R. Auniņš markanti tveŗ kaŗotājus cīņā un atpūtā. Bez kādas ideālizācijas viņš attēlo vīrus kaujas ugunīs, kustību sparā uzbrukumā, kritušos un pašlaik saļimstošos, kaŗa nežēlīgo skarbumu (*Uzbrukumā*, att.; *Tuvcīņa*; *Ievainotie pie dzeloņstiepļu žogiem* u. c.). Pelēcīgie stāvi redzami te cīņu laukos, gaisā lidojot eksploziju tumšajiem un gaišajiem kamoliem, te mierīgā ziemas un lauku ēku ainavā. It sevišķi meistarīgi miklā, sniegotā zeme un kailo koku stumbri saliedēti ar sniegā sēdošiem vai

375. R. Auniņš, *Latviešu strēlnieki atpūtā*

stāvošiem strēlnieku augumiem. Raksturojot arī kareivju psīchi, viņu dvēseliskās izjūtas pilnīgi citādi nekā Grosvalda vai Baltgaiļa tēlojumos, Auniņš prasmīgi un cilvēciski silti pasvītro ikdienas gaitas un noskaņas. Pārdomāti grupētajiem kompaktajiem stāviem piemīt savs diženums, bez pārspīlējuma un sentimentālitātes. Tās ir epizodes, kas ierosina mūsu jūtas un pārdomas.

Šiem trīsdesmito gadu bataliju tēlojumiem pievienojas sadzīves žanri: gane ar govīm un teļiem, pļaujas laiks ar pļaujmašīnu gleznas vidusjoslā un kūlīšu sējējām priekšpusē. Citur redzamas ziemas ainavas ar ledus vedējiem. Lauku sadzīves ainās jūtamāki izvirzīti krāsainie laukumi tērpos, gaišāku, dzīvāku toņu kopskaņa un tieksme uz plakni, uz kontūrējumu

376. R. Auniņš, *Ganos*

vienkāršotos cilvēku un dzīvnieku stāvos. Te Auniņš saskaņas ar radniecīgiem centieniem Melnāra darbos un mūs pamudina atcerēties arī dažus somu meistarus (P. Halonenu, Ē. Jernefeltu, J. Risanenu), kas gājuši līdzīgus ceļus, meklējot ko būtisku un monumentālu īstenības veidos.

Kopš 1940-to gadu vidus piedalīdamies mākslas izstādēs Padomju Latvijā un arī Maskavā, Auniņš ievēro valdošās ideoloģijas prasības, pastiprinā-

377. R. Auniņš, *Pļaujas laikā*

378. J. Spriņģis, *Ravētājas*

dams ilustrātīvā reālisma paņēmienus savos darbos (*Koku izvešana*, 1949). Tādos darbos kā *Plosti Daugavā* viņš izvērš telpas plašumu un ainavā ietveŗ kādu mierpilnu noskaņu. Padomju kritika viņu slavē par sportistu un zvejnieku izcilnieku portretiem, piemēram, sporta meistara Kanska (1952) un zvejnieku arteļa brigādieŗa V. Kraukļa (1960) ģīmetnes. Kā daži citi līdzgaitnieki Auniņš cietā stila veidojumā iestieg foto reālismā, tā sasaukdamies ar līdzīgiem tagadnes technoloģijas laikmeta strāvojumiem.

Mākslinieks dzimis Rīgā 1907. g. 5. okt. Beidzis 1935. g. Mākslas akadēmijas figūrālās glezniecības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Trieciena* (krās. att.).[3] Mācījis zīmēšanu Rīgas skolās. No 1947–1954. g. darbojies Mākslas akadēmijā par zīmēšanas katedras asistentu. Kādu laiku strādājis J. Rozentāla Mākslas vidusskolā Rīgā, bet savas dzīves pēdējos sešus gadus mācījis Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā.

Šai grupējumā iederas arī Jēkabs Spriņģis, dzimis 1907. g. 28. novembrī Klosteres pagastā, Aizputes apriņķī. Beidzis Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolu, viņš iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā un 1936. g. beidz Ģ. Eliasa vadīto figūrālās glezniecības meistardarbnīcu ar diplom-

darbu *Virtuvē*. Strādā ekspresīva reālisma garā. Minēsim viņa sadzīves žanru *Ravētājas* (1937/1938. g. IV Kultūras fonda izstādē, att.) skarbi kontrastainos un piesātinātos toņos. Pēc akadēmijas beigšanas strādājis par skolotāju Talsu valsts ģimnazijā. Padomju varas laikā viņa darbi atkal parādās izstādē 1957. g. Pēc vairāku gadu pārtraukuma sācis izstādīt akvareļus, cita starpā vēl atzīmēts 1970. g. Rīgā rīkotas izstādes katalogā. Darbi izstādīti arī ārzemēs.

---

[1] F. Vīksna, „Vairāk gaismas gleznieciībā", *Sējējs*, 1937/10.

[2] „Martas Eliases darbu saturs gandrīz bez izņēmuma veltīts lauku dzīvei. Tur redzam kaņepju grūdējas, ūdens nesējas, virvju vijējas, slotu sējējas, ražas novācējus, pieguļniekus, arājus, maizes mīcītājas, govju, aitu un zirgu kopējus – visu ikdienišķo darbu darītājus . . . Saglabājies diezgan daudz Martas Eliases gleznoto kluso dabu, puķu." J. Skulme *Latviešu tēlotājā mākslā*, Rīgā 1960, 122. lpp.

[3] Šis atbrīvošanas cīņu tēlojums nav ievietots Ģ. Eliasa un A. Pupas sastādītajā pārskatā *Latvijas Mākslas akadēmija*, Rīgā 1940.

Literātūra un avoti

Par atsevišķiem māksliniekiem:

FR. ZANDBERGU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Mākslinieka sniegtā informācija.

Ā. MELNĀRU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Ā. Melnāra un P. Upīša darbu izstādes katalogs, Rīgā 1959. – S. Novadniece, „Īsi par Ā. Melnāra mākslu", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1968. – I. Konstante, *Ādolfs Melnārs. Dzīve un darbs*, Rīgā 1984.

M. ELIASI-KALNIŅU: J. Skulme, „Kapa vainags Martai Eliasei-Kalniņai" (1958. g. materiāli), Rīgā 1960.

R. AUNIŅU: J. Siliņš, „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas mūsu gleznieciībā", *Sējējs*, 1937/5. – *Latviešu padomju gleznieciība*, Rīgā 1960.

J. SPRIŅĢI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Latviešu padomju gleznieciība*, Rīgā 1960. – *Latviešu padomju akvarelis*, Rīgā 1961. – *LME* III, 403. lpp.

Daži īpati centieni populārajā tematikā

Ir vesela rinda gleznotāju, kas ar dažādu veiksmi un panākumiem piekopj populāro mākslu. Anekdotisks tēlojums ir viņu līdzeklis publikas labvēlības iegūšanai. Viņu starpā minēsim četrus mākslinieku, kas kādreiz pulcējās zem Radigara karogiem. Tie ir: Nikolajs Kūlainis, Žanis Sūniņš, Pāvils Štelmachers, Voldemārs Vimba.

VOLDEMĀRS VIMBA (1904—1985) ir viens no oriģinālākajiem jauno bohēmiešu sadraudzē. Pēc savām dotībām romantiķis, viņš, ar ilustrātora vieglo roku gleznodams sadzīves un vēstures skatus, izkopis savus īpatos stiliskos paņēmienus, kas nav mainījušies, arī darbojoties sociālistiskā reālisma gaisotnē (*Kurši aplenc Rīgu*, 1955). Viņam tīk lauku un arī pilsētas dzīves notikumi ar drāmatismu, sentimentālitāti, humoru un raksturīgo

379. V. Vimba, *Bēgļu laiki*

380. V. Vimba, *Tautās aizejot*

raibo kustīgumu tēlojumā (*Sīkumu tirgus, Jautrā sabiedrība, Ballītes fināls, Cirkū, Dzejnieka sapnis, Tālajās pļavās, Bēgļu laiki*, att.). Izpratis savas publikas vājības un gaumi, viņš ar nolūku ir anekdotisks, amizants: puisis ar meitu, atbraukuši sienu pļaut tālajās pļavās, mīlinās novakarē. Ar šādu uztveri viņš pietuvinās Ed. Brencēna un I. Zeberiņa tēlošanas veidam. Anšl. Eglītis V. Vimbā (un arī Fr. Rožkārzā) saskata turpinājumu anekdotiskajam tautas sīkžanram, ko jau gadsimta sākumā veidojis Lielausis. Nav aizmirsta arī tautu meitas asarainās šķiršanās aina (*Tautās aizejot*, att.) un tautu dēls, kas aizved sev līdz izredzēto bārenīti (*Naktī vedu bārenīti*). Formas paviršības, piemēram, kāda groteski veidota zirga galva, Vimbam nerada bažas. Viņš zina, kā ar zīmējumu un ātri trieptiem krāsu laukumiem veidot stāvus un galvas, kā raksturot situācijas un kustības, kā brūnoti zeltainā vai zaļotā koptonī iekausēt figūras un ainavu. Šādā dekorātīvā un nosacītā reālismā pārslīdot pāri grūtībām, izveicīgais mākslinieks prot skatītāju reizēm saviļņot ainās, kur bēgļus vai siena vācējas laukā pārsteidz negaiss; reizēm atkal lūko viņu pasmīdināt. Taču visur izmanāms kāds vimbiskas romantikas strāvojums. Tādas iezīmes jau izpaudās viņa diplomdarbā *Zaļumballe* ar mūzikantiem un dejotāju pārīšiem lukturīšu gaismā nakts ainavā. Tomēr,

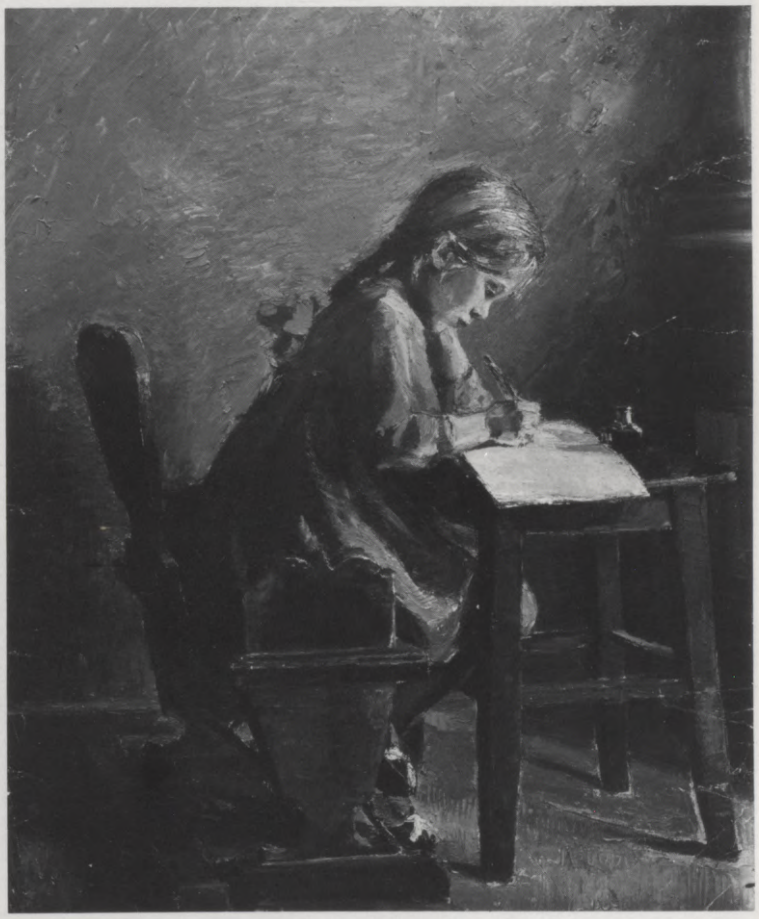
381. V. Vimba, *Pelavu nesējas*

ieskatoties vērīgāk, tādā tipu un situāciju komismā ir kas vairāk – kāda dīvaina zemteksta noskaņa, kustīgiem stāviem it kā momentuzņēmuma apgaismojumā pēkšņi iznirstot no tumsas nakts fantastikas gaisotnē. Var dažādi vērtēt šos tēlojumus, bet tiem nav noliedzams sava veida pievilcī-

382. V. Vimba, *Saules kauja*

gums un mākslinieka atsaucīga iejūta, tēlojot dzīves norises. Par Vimbas spējām ieskatīties arī dziļāk žanriskā uzdevumā liecina viņa *Pelavu nesējas* – zem nastas salīkušas sievietes ar lukturīšiem tumsā (att.). Glezniecīskais uzdevums spēcīgi veidotajos sieviešu stāvos nakts apgaismojumā guvis kādu nozīmīgumu. Darba sūrumā salīkušie stāvi liek nojaust ko vairāk.

Savu romantiķa temperamentu Vimba liek lietā plašās vēsturiskās kompozicijās. Drāmatiskā masu kustībā telpā viņš tēlo Saules kauju (1938, att.) un kuršus, aplencot Rīgu (1955). Sekojot parādes bataliju paraugiem, *Saules kaujā* (att.) figūru savijumā cīņas mudžeklī uzsvērta centrālā grupa ar baltiem zirgiem. Gleznā *Kurši aplenc Rīgu* meklēti efekti, izkaisot sīkas figūrātīvas vienības telpā. Še kompozicijai nav centrālās grupas. Glezno-



383. Ž. Sūniņš, *Idille*
384. Ž. Sūniņš, *Agra raksta*

juma abās pusēs novietotas kuršu laivas ar kaļotājiem, bet ietālē redzams ņirbīgais masu cīņas skats drāmatiskā sparīgumā.

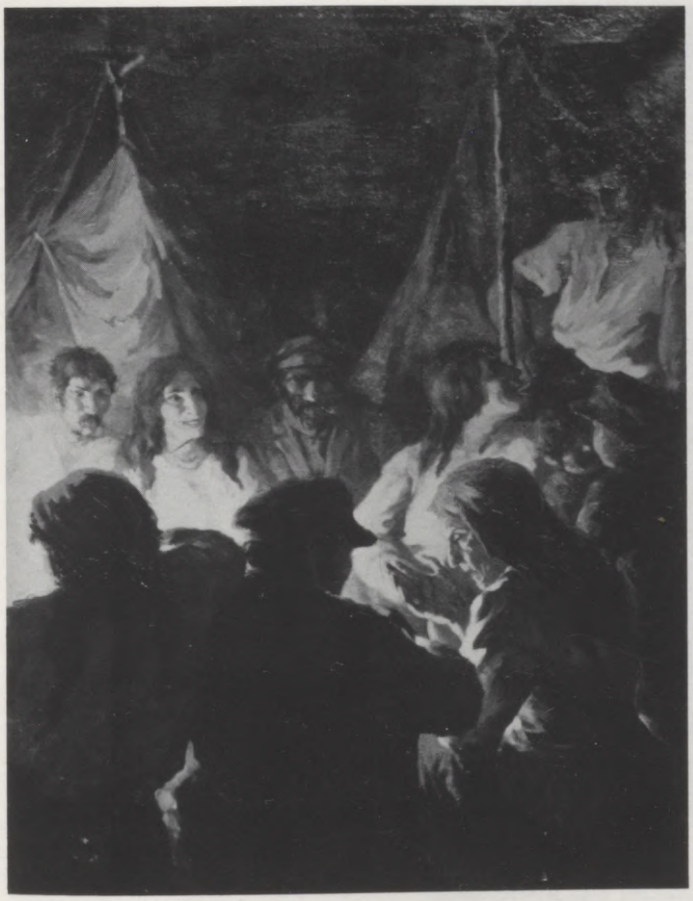
Voldemārs Vimba dzimis Pēterburgā, 1904. g. 31. maijā. Viņš ir viens no tiem audzēkņiem, ko akadēmijā no savas darbnīcas izslēdza prof. J. Tillbergs. Mācījies kādus gadus prof. Kugas dekorātīvās gleznieciības darbnīcā, Vimba pēc Tillberga aiziešanas no akadēmijas beidza Ģ. Eliasa vadīto figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu 1935. g. Viņš ir viens no jaunajiem entuziastiem, kas nodibināja Radigaru. Šīs kopas un Kultūras fonda izstādēs parādījās Vimbas darbi. Padomju Latvijā Vimbas gleznas sastopamas Rīgā

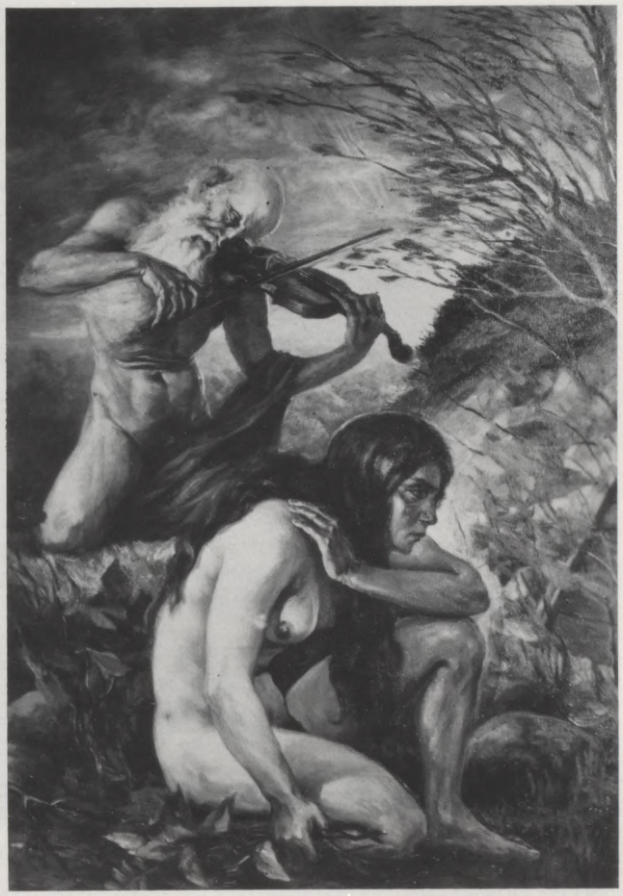
un Maskavā rīkotajās skatēs. Tad nāk represiju gadi, un mākslinieka darbi atkal parādās izstādēs, sākot ar 1954. g. Dekades izstādē Maskavā 1955. g. redzama kompozicija *Kurši aplenc Rīgu*. 1957. g. izstādēs figūrē arī Vimbas darbi, pēc tam sešdesmito gadu reprezentātīvajās mākslas skatēs Vimbas vārda katalogos vairs nav. Tāda robaina darbošanās ir zīmīga mākslinieka situācijai tagadējā Latvijā. Miris Rīgā 1985. gadā.

*

Vienā laikā ar Vimbu figūrālās gleznieciības darbnīcu beidza ŽANIS SŪNIŅŠ, dzimis Ventspilī 1904. g. 19. septembrī. Viņa diplomdarbā *Idille*

385. Ž. Sūniņš, *Jāņu nakts Leišu kalniņā pie Talsiem*





386. P. Štelmachers, *Čigānu nometnē*
387. P. Štelmachers, *Rudens vijole*

(att.) izmanāma Tillberga skolas ietekme figūru veidojumā. Šo atkarību no akadēmiski iecerēta zīmējuma Sūniņš centās pārvarēt 1930-to gadu beigās, izkopjot brīvāku, pastozāku krāsu uzlikumu un mīkstāku gleznieciskū formu. Tā darbos *Māte un bērns, Agra raksta* (att.). Šie žanrveidīgie reālistiskie portreti un ap to pašu laiku darinātās Talsu apkārtnes ainavas ar egļu mežiem, ezeriem, pauguriem, ieskanoties kam ubāniskam, jāpieskaita Sūniņa labākajiem veikumiem. Viņa mākslai ir tieksme uz idillisku, pastorālu noskaņu, piemēram, figūrālajās kompozicijās *Svētki pie svētupes Abavas* un *Jāņu nakts Leišu kalniņā pie Talsiem* (att.), kas vēstī gaišu, laimīgu noskaņu, lai gan cilvēku stāvos šur tur jūtama neveiklība un kokainums. Mazāk nozīmīgas ir Ž. Sūniņa gleznotās vēsturiskās ainas ar drāmatisku saturu — *Pulkveža Kalpaka nāve, Sirotāji Kursā.*

Ž. Sūniņš dzīvo un darbojas Talsos. Piedalījies Neatkarīgo mākslinieku vienības, Radigara, Talsu novada mākslinieku un Kultūras fonda izstādēs. Padomju laikā viņa darbi parādījās 1948. un 1949. gada izstādēs, pēc lielāka pārtraukuma atkal 1959. g. portretu izstādē.

*

PĀVILS ŠTELMACHERS (1896—1935) savā īsajā mūžā apmierinājās ar akadēmijas laikā apgūto reālismu. Nemeklēja jaunas gleznieciības problēmas, bet ar visu sparu un sirsnību nodevās tautas dzīves un tipu tēlošanai laukos un pilsētās. Radigara izstādēs parādījās viņa sadzīves ainas, ģimetnes un

388. P. Štelmachers, *Bads*

allegorijas. Divos pazīstamos darbos – *Čigānu nometnē* (att.) un *Remonta strādniekos* – tēloti čigānu un strādnieku tipi mākslīgā apgaismojumā nakts tumsā. Vieni sēž lokā pie teltīm, otri iet pa sliedēm, meklējot ceļa bojājumu. Anekdotiskums te savienots ar novērotāja spējām un nakts ainu romantiku. Glezniecisklā ziņā nozīmīgākas par prāvāku apmēru darbiem (bez jau pieminētajiem arī *Nabadzība, Dzērājs, Tumsā*) ir Štelmachera mazās žanra glezniņas ar gaismēnas pretstatiem un zeltaino koptoni. Mākslinieks tajās un citos darbos nav vēss novērotājs, bet līdzjūtīgs un grūtsirdīgs tēlotājs, kam rūp dzīves pabērnu ciešanas, sociālā netaisnība. Mūsu jūtas skaņ tādi darbi kā *Bads* (att.) ar izsalkušo, noliesējušo veco vīru, kāri notiesājot maizes klaipiņu; malkas cirtējs ar sievu, kas salīkuši dodas rudens lietū uz darbu (LVMM); vecais ubags, lūdzot dāvanas; tumšās ēnās iegrimušais dzērājs ar alus glāzi...

Mazāk veiksmīgs P. Štelmachers ir naivās allegoriskās un simboliskās ainās. Vācu jaunromantisma gaumē darināta *Rudens vijole* (att.) ar vecā vijolnieka un pie kapa satupušās jaunās sievietes kailiem stāviem; arī 18. novembŗa varoņvizija pie Brāļu kapiem.

Pāvils Štelmachers dzimis 1896. g. 27. decembrī Dubultos, maiznieka ģimenē. Vēlāk dzīves gaitas ved uz Tukumu. Bēgļu gados nokļuvis Maskavā, jaunietis ieinteresējās par mākslu, izstādēm un mūzejiem. 1919. g. atgriezies dzimtenē, kādu laiku strādā virsmežniecībā, bet mākslinieciskās tieksmes gūst pārsvaru. Iestājas Mākslas akadēmijā un 1931. g. beidz prof. Tillberga vadīto figūrālās glezniecības meistardarbnīcu ar diplomdarbu

Laimes lējēji (*Jaungada naktī*). Ir viens no Radigara dibinātājiem un šīs kopas skatēs izstāda savas gleznas un zīmējumus. Sirga ar tuberkulozi, mira 1935. g. 19. martā.

*

NIKOLAJS KŪLAINIS (1901–1975) izvēlējies īpatu motīvu novadu, kas 1930-os gados viņam sagādāja popularitāti: pilsētu nakts ugunīs, it īpaši tēlojot Rīgu (*Rīga vakarā, Rīga nakts ugunīs, Rīgas bulvāri naktī*). Libertam vajadzēja braukt uz Parīzi, lai tēlotu pilsētas uguņu fantastiku, Kūlainis atrod Rīgā mākslīgās gaismas efektu avotu. Viņš tēlo reāli impresionistiskā uztverē arī dzelzceļu līnijas naktī ar skatītājam pretim traucošām lokomotīvēm. Tādus gaismas efektus ar atspulgu rotaļu pavairo pilsētas ielas lietainā laikā.

Dzimis Rīgā 1901. g. 17. martā, viņš kādus gadus mācījās akadēmijā, bet izstājās, sanācis konfliktā ar tās vadību. Kopā ar J. Strazdiņu bija izgatavojis plakātu, kas protestēja pret trūcīgo audzēkņu stāvokli, minot Purvīša ienākumus no vairākkārtējām algām. Kūlainis bija dedzīgs Radigara dibinātājs. Šīs organizācijas galvenā mītne bija L. Maskavas ielā 42, kur nelielā dzīvoklī mitinājās Kūlainis, Strazdiņš un Rikmanis. Radigara un Kultūras fonda izstādēs parādījās Kūlaiņa darbi, to starpā žanra skats ar drūmu noskaņu: pa apsnigušu ielu, krītot sniega pārslām, virzās bēŗu gājiens uz kapsētu (*Pēdējais ceļš*). Padomju varai nodibinoties, Kūlaiņa darbi parādās 1945., 1946. un 1947. g. vispārējās izstādēs. Pēc tam – klusums. 1958. g. Kūlaini un K. Baltgaili uzņem Mākslinieku savienībā, un tai pašā gadā gleznotājs piedalās komjaunatnes 40. gadadienai veltītā izstādē, lai pēc tam atkal nozustu no galveno izstāžu katalogiem. Miris 1975. gadā.

Literātūra un avoti

Recenzijas par N. Kūlaiņa gleznu izstādi Rīgā 1935. g.: J. Madernieks, *Jaunākās Ziņas*, 1935/261; J. Siliņš, *IMM*, 1935/12; U. Skulme, *Daugava*, 1935/12. – J. Lapiņš par V. Vimbas gleznu, *Sējējs*, 1936/2. – Anšl. Eglītis, „Jaunākās latvju glezniecības ceļi", *Sējējs*, 1936/10. – J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas centri provincē", *SM*, 1937/4; „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas latviešu mākslā", *Sējējs*, 1937/5. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Ž. Sūniņa autobiografija. – Biografiskas ziņas par V. Vimbu, P. Štelmacheru un N. Kūlaini.

Vēl daži prof. J. Tillberga audzēkņi – pagātnes un tagadnes tautas dzīves populāri tēlotāji

Tagad apskatīsim vēl dažus citus tradicionālistus, kas trīsdesmitajos gados guva lielākus vai mazākus panākumus ar populāru tematiku. Arī viņi lieto akadēmiskā reālisma un impresionistiskā reālisma valodu, dažviet ar romantikas un sentimentālitātes piedevām. Kā šādas ievirzes tipiskus pārstāvjus minēsim, papildinot jau agrāk iztirzātos, J. Lauvu, A. Niedru, A. Grundi, K. Šaumani, V. Cauni un A. Audriņu. Viņi ir Tillberga audzēkņi, sava meistara ietekmēti, kaut arī daži beiguši figūrālo darbnīcu jau pēc profesora aiziešanas no akadēmijas. Populārā veidā viņi izteica tās

389. J. Lauva, *Arājs atpūtā*

390. J. Lauva, *Mājup*

vērtības un idejas, kas mūsu sabiedrības vairumam tolaik bija tuvas, rādot lauku un pilsētu darbu un dzīvi, senču un nesenās cīņas, aizstāvot dzimto zemi. Šiem uzdevumiem viņi nemeklēja formu jauninājumus vai nu vairāk konstruktīvā vai ekspresīvā virzienā, sekojot modernākām vēsmām. Tieksme norobežoties no ārpusējām ietekmēm, kā jau to zinām, bija tolaik stipra daudzos mūsu māksliniekos. Tāda „dzimtenes māksla" atbilda izpratnes līmenim plašā skatītāju lokā. Tādus centienus arī sekmēja autoritārās varas mākslas politika pēc 1934. g. 15. maija apvērsuma. Provinciāla norobežošanās, lai koptu un pasargātu ko savu, bija noderīga iekšējam kultūras dzīves patēriņam. Mūsu mākslas reprezentācijai ārzemju izstādēs mākslinieku un darbu izvēle bija orientēta, kaut arī ne vienmēr konsekventi, uz kvalitātīvi īpato. Tālab visumā populārā tradicionālisma pārstāvjiem šīs durvis uz āru bija slēgtas. Tomēr šiem māksliniekiem bija sava nozīme mūsu jaunās valsts dzīvē, jo viņi mēģināja tuvināt mākslu tautai.

Jānis Lauva (dz. 1906. g.) ir viens no spējīgākajiem šai pulkā. Viņa gleznieciba solidi ilustrē Tillberga lokā augušo mākslinieku — tradicionālistu līmeni. Saprotami un rāmi, dzīves ārējo parādību skatījumā, tā lietišķi tēlo arājus, sējējus, zemkopjus, ar zirgiem dodoties uz tīrumu vai atgriežoties no darba. Miera un atpūtas brīži, atgriešanās mājup ir Lauvam sevišķi tuvi motīvi (att.). Viņš rūpīgi izpētī un parāda raksturīgo lauku dzīvē un darbā, savu meistarību visvairāk apliecinādams zirgu figūrās. Tie ir masīvi, labi kopti darba zirgi. Lauva ir izcils zirgu tēlotājs kā savā laikā Alksnis un trimdas mākslā Ed. Dzenis. Precīzā zīmējumā viņš teicami izapaļo dzīvnieku formas mierīgās kustībās, raksturo ādas krāsu un spīdīgumu. Reālists J. Lauva prot definēt lielās formas un to sīkdaļas. Zirgu un cilvēku stāvos izteikta lauku nemitīgā darba pasaule. Figūrām dominējot, tās sakļaujas ar ainavu. Ne mazāk zīmīgi ir ganāmpulka ainojumi.

Darba pūliņu nopietnība ir bez drāmatiskiem akcentiem, vēstījot

391. J. Lauva, *Ziemas ainava ar smēdi*

392. J. Lauva, *Bermonta izdzīšana no Pārdaugavas*

ikdienas nepieciešamībā rāma gaišuma noskaņu. Tikai retumis, piemēram, *Ziemas ainavā ar smēdi* (att.) mieram piemīt skumība. – Lauva gleznojis arī cīņu skatus (*Bermonta izdzīšana no Pārdaugavas*, Kultūras fonda III izstādē, 1936, att.), kur tie paši lauku vīri tagad kareivju tērpā rīkojas lietišķi, bez sevišķa drāmatiska saviļņojuma, lai gan kustībās un stāvos ir savs spraigums. Piemērodamies padomju tematikas prasībām, Lauva 1957. un 1958. g. izstādēs Rīgā rādīja drāmatiskas kompozicijas: *Žandarmu uzbrukums strādnieku mītiņam Liepājas jūrmalā 1905. g.* un *Komjaunieši Liepājas aizstāvēšanā 1941. g.* Taču 1965. g. viņš piedalās plašajā izstādē ar savām spē-

XXXV. R. Auniņš, *Triecienā*

XXXVI. R. Pinnis, *Draudzība, miers, mīlestība*

XXXVII. Fr. Fibigs, *Pie galda*

XXXVIII. A. Drēviņš, *Sieviete ar skrejlapām*

393. A. Niedra, *Ganāmpulks*

jām vislabāk piemērotu darbu *Zirgi* (Mākslas mūzeju un izstāžu direkcijas īpašumā).

Jānis Lauva dzimis 1906. g. 4. decembrī Skrundā, 1934. g. beidzis figurālās gleznieciības meistardarbnīcu akadēmijā un tai pašā gadā sācis piedalīties izstādēs. Viņa darbi redzami Kultūras fonda un 1939. g. jubilejas izstādē. Kopš padomju varas nodibināšanās Lauvas darbi redzami jau pieminētajās 1957. un 1958. g. izstādēs, bet pēc tam atkal 1965. un 1967. g. skatēs Rīgā.

Lauvam radniecīgs ir ARTURS NIEDRA. Viņš dzimis 1906. g. 10. oktobrī Rīgā. Beidzis figurālās gleznieciības meistardarbnīcu 1933. g. ar diplomdarbu *Ganāmpulks* (att.). Dzīvē savādnieks, sevī noslēdzies, viņš maz rādījies atklātībā izstādēs. Akadēmiska reālisma izpratnē viņš tēlo ainavas ar ganāmpulku, lauku sētas, pajūgus, ierādot redzamu vietu laukskatiem. Pelēko toņu izkoptas attiecības ir viņa ainavu studijās, vietvietām ar grūtsirdības iekrāsojumu. Trimdas gados Niedras darbi parādījās dažās Ņujorkas latviešu mākslinieku kopas izstādēs. Miris 1960-os gados Ņujorkā.

*

Līdzīgās tradicijās audzis un veidojies OTO GRUNDE (1907–1982). Tieksme uz anekdotisku stāstījumu ir pārsvarā viņa sadzīves skatos; konvencionāls izskatīgums izmanāms viņa ģīmetnēs; glezniecisku uzdevumi krāsu un gaismēnas vedumā dažkārt iezīmē O. Grundes klusās dabas, mazākā mērā arī ainavas. Kālab gan nestāstīt? Vecie meistari prata mākslinieciski stāstīt gan monumentālos, gan vairāk anekdotiskos veidos. Pat holandiešu mazmeistari, amizējot skatītājus, neaizmirsa, ka viņi ir gleznotāji, bet 19. gs. populārajiem un anekdotu reālistiem, neraugoties uz viņu nodomu morālo vai sociālo cēlumu, pati gleznieciība palika novārtā. Impresionisti degradēja nevien stāstījumu, bet arī tēlojamo priekšmetu. Tagadnes

bezpriekšmetiskuma un abstrakcijas plūdos dīvainā kārtā turpināja pastāvēt, pat izvērsties plašumā rēgaini fantastiskā, simboliskā un psīchopatalogiskā anekdotiskā skatījuma ceļi – visnotaļ sirreālisma paspārnē. Uzliekot grotesku dīvainību masku, tur var patverties arī tradicionālisma banālitātes. Cietējs ir nopietnais māksliniecīskais reālisms. Ap 1970. g. uzpeldējuši naturālistiskā un fotoreālisma piekopēji, un arī māksliniecīski nenozīmīgas anekdotiskās banālitātes ir rehabilitētas.

Anekdotisku ievirzi rāda Grundes diplomdarbs *Likteņa zīlēšana* (1932), it kā atbalsojot līdzīgu Pēteņa Baloža tematiku. Grundes darbi parādās visās Kultūras fonda izstādēs. Rūpīgā sīkdaļu izstrādājumā viņš tēlo žanra skatos iekštelpu ar slimnieci, rāda atbrīvošanas cīņu ainas (*Par dzimteni*), bet visvairāk pievēršas lauku dzīvei (*Pļauja, Ganāmpulks* u. c.). Veic arī altāņa gleznas Tomes un Penkules baznīcām Kurzemē. Tādos darbos kā *Rudzu vešana* (III Kultūras fonda izstādē, 1936, att.) Grundi nodarbina plašāks gaismēnas masu apvienojums telpas izveidojumā. Turpretim nākamā gada Kultūras fonda skatē eksponētajā *Rudzu pļaujā* ar sīkdaļu reportāžu gleznotājam rūp idilliska ģimenes aina, mātei un bērniem nesot pļāvējiem launagu. Ko līdzīgu vērojam portretā un žanriskā portretā, gleznotājam raksturojumu nomainot ar ārēju glītinājumu. Atšķirību redzam, piemēram, salīdzinot agrīnā posma darbu, kas cenšas izprast kā īstenības parādību lauku māmuļu – adītāju (att.), ar 1960. g. veikto „sirmo latviešu māmuļu" lauku pagalma fonā. Viss šajā vēlīnajā darbā kļuvis konvencionālāks, saldenāks. Grunde ne mazumis strādājis šai jomā, kur līdzās nosacītām „tautu meitām" – gājīgai darinājumu kategorijai visās paaudzēs gan mākslinieku, gan diletantu ražojumos (Grundes *Suitu jaunava*, 1967) – ir arī īstas raksturu studijas, piemēram, reālistiskās mākslinieka sievas un dēla ģīmetnes. Trimdas gados ASV Grunde bijis atsaucīgs publikas pieprasījumam pēc gājīgiem „tautiskiem motīviem", to starpā sniegotām ainavām ar kamanu braucēju u. tml. Glezniecīski uzdevumi ar lielāku vai mazāku veiksmi

394. O. Grunde, *Rudzu vešana*

395. O. Grunde, *Māmuļa adot*
396. O. Grunde, *Klusā daba ar zivīm*

risināti klusajās dabās ar „latviskām" baravikām un zivīm. Šie darbi visumā ierakstāmi trimdas gadu pozitīvo veikumu kontā. Kopskatā: Grundes tēlotā pasaule savos īstajos un labajos veikumos ir piemīlīga. Traģiskās dzīves norises (minēsim bēgļu laivu vētrā – *Vai sasniegs krastu?* Klīvlandes Dziesmu svētku izstādē, 1968) nav viņa gleznieciības īstais novads.

Oto (Atis) Grunde dzimis 1907. g. 4. decembrī Baldonē, lauksaimnieka ģimenē. Skaistajā apkārtnē pavadīti jaunie gadi. 1924. g. jaunietis iestājas Mākslas akadēmijā, mācīdamies Tillberga vadītajā figurālās gleznieciības meistardarbnīcā. Vēl studiju laikā sacensībā 5 latu zīmējumam sadarbībā ar tēlnieku K. Zemdegu (Baumani) dabū pirmo godalgu. Latvju mākslinieku biedrības biedrs. Trimdas pirmajos gados dzīvo Lībekā, kur glezno dekorācijas bēgļu teātrim. Nonākot ASV, strādā par dekorāciju gleznotāju Ņujorkā (Metropolitana operai, Brodveja teātriem, televīzijas un filmu uzvedumiem). Sarīkojis personīgas skates, piedalījies Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas, trimdas Kultūras fonda un Dzintarzemes (Mākslas akadēmijas korporācijas) izstādēs. Miris Ņujorkā 1982. gadā.

*

Tautas dzīves populāro tēlotāju vidū īpatu vietu ieņem KĀRLIS ŠAUMANIS (1905–1971). Viņš ir ierēdņa dēls, dzimis Liepājā 1905. g. 18. novembrī. Beidzis Tillberga vadīto figurālās gleznieciības meistardarbnīcu 1931. g. ar diplomdarbu *Jāņu nakts Nīcā*. Brīvvalsts gados dzīvoja un darbojās par skolotāju Liepājā, tur arī piedalīdamies izstādēs. Rīgā viņš piedalījies Latvju mākslinieku biedrības, dažās Kultūras fonda u. c. mākslas skatēs.

Kārlis Šaumanis izkopa savu īpatu tēlojuma repertuāru: godības, sērstības, svētku mielastu, Jāņu nakts un dejotāju ainas Nīcas novadā. Tam pievienojas uzpostās tautu meitas: gan nīcenieces, ciemiņus gaidot pagalmā, gan līdzīgas ainas romantiskajā Bārtas novadā. Trimdas gados Ame-

397. K. Šaumanis, *Svētku mielasts*

rikā nedaudz mainījies, pāriedams no agrākās zīmējumam pakļautās formas uz vairāk laukumos saplūdinātu krāsu (piemēram, *Dejotāji* Indianopoles *John Herron* mūzejā sarīkotajā latviešu mākslinieku izstādē 1960. g. dziesmu svētkos, *Godības* – Ziemeļamerikas latviešu Kultūras fonda izstādē Ņujorkā 1963. g.), Šaumanis kompozicijas kārtojumā, vispārējā noskaņā un uztverē turpinājis agrāk sāktās takas.

Pacilātā svētku noskaņā, dzīves līksmē romantiķis Šaumanis rāda kādu bijušo laimīgo dzīvi Nīcā – tautas paražu un etnografisko formu apvalkā.

398. K. Šaumanis, *Nīceniece*

399. K. Šaumanis, *Māte un meita*

Līdzīgu sacerējuma schēmu viņš atkārto, drusku grozīdams figūru kārtojumu un darbību pārnesdams no iekštelpas uz ārieni. Viņa režijā parādās tie paši tipi: sirmgalvis, sakot uzrunu; bļodas nesēja, jaunie un vecie ļaudis pie mielasta galda (att.). Mākslinieks aizvien pasvītro omulību, ko sekmē alus krūzes, cūkas galva un citi galdā likti gardumi. Šāda atkārtošanās – nebija jau pie Šaumaņa vien – var viegli iestigt tīkamās ārišķībās. Taču okupētajā dzimtenē un ne mazāk svešniecības ceļos māksliniecisk īpati vai tikai populāri darinātas tautu meitas, tautas tipi, allegoriski tēli var iegūt savdabīgu emocionālu un idejisku nozīmi: kā pagātnes simboli, romantisku ilgu paudēji; kā „laimīgas dzīves" un optimisma vēstītāji.

Tradicionālisma ietvaros K. Šaumanim rūp kolorīta problēmas. Savos vien- un daudzfigūru žanros viņš lieto siltus un sulīgus toņus. Meklē sarežģītus uguns gaismas dzelteni oranžā koptoņa efektus ar sarkanā, brūnā,

400. K. Šaumanis, *Sērstības*

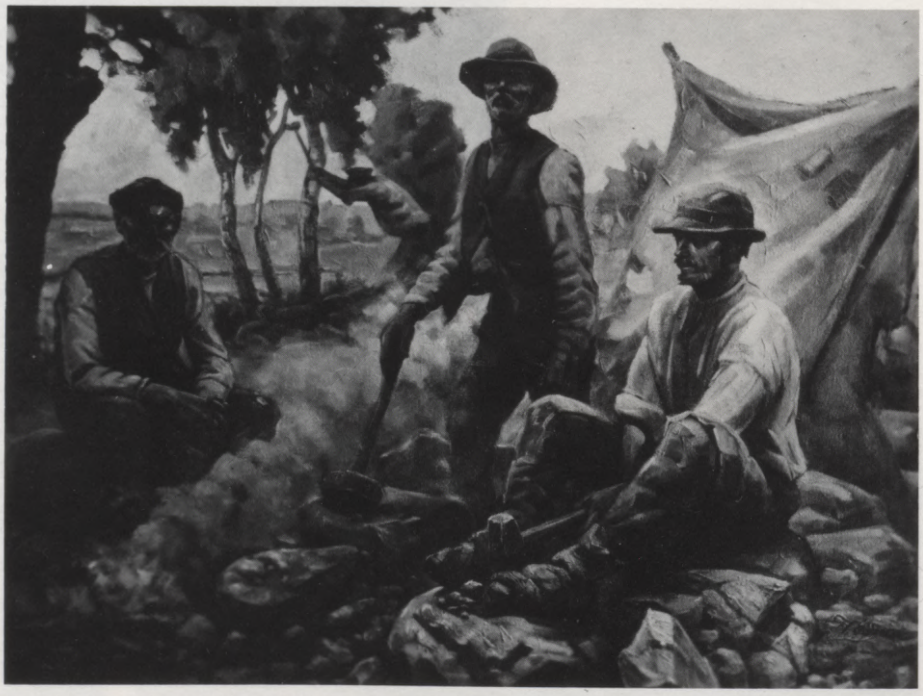
dzeltenā un pelēkā krāszieda papildinājumiem, pretstatot tiem vēsi zaļos (*Sērstības*, 1936). Ainavās ar vai bez figūrām viņš izkopis pelēcīgo un silti zaļo maigas saskaņas.

Pavadījis bēgļu gadus Vācijā, izceļojis uz ASV, dzīvoja un darbojās Ņujorkas apkaimē. Strādājis iekštelpu dekorējuma darbus, piedalījies trimdas Kultūras fonda un dziesmu svētku izstādēs, sarīkojis personālas skates. Miris 1971. g. 14. novembrī Plimutā.

*

VOLDEMĀRS CAUNE (1901–1975), neraugoties uz savām žanrista dāvanām un tematikas dažādību, nav varējis tā izvērsties mūsu mākslā, kā to varēja sagaidīt. Viņš dzimis Rīgā 1901. g. 7. maijā, beidzis prof. Tillberga

401. V. Caune, *1919. gads*



402. V. Caune, *Akmeņkaļi*

vadīto figūrālās glezniecības meistardarbnīcu 1928. g. Jau Latvijas neatkarības gados viņa darbībā bija klusēšanas posmi, padomju iekārtā viņa vārds parādās tikai vienu reizi – 1950. g. izstādē Rīgā, kur eksponēts viņa darbs *Vecie zvejnieki*.

Caunes diplomdarbam *Zvejnieki* piemīt viņa kompozicijām raksturīgas īpašības: tieksme uz cietu, naturālistisku formu, tumši toņi drūmā noskaņojumā, ilustrātīva ievirze. Šo pazīmju robežās Caune attīsta prasmi un īpato, sauso otas rakstu. Viņš tēlo cīnītājus: strēlniekus un Ziemsvētku

nakti Tīreļpurvā 1916. g.; patētiskajā *1919. gadā* redzamas cīņas uz Lībekas tilta (att.).

Par Caunes spēju raksturot tipus liecina zvejnieku darba ainas, dievkalpojuma aina lauku baznīcā, tirgus skats Kurzemē. Viņa *Akmeņkaļu* (att.) mierīgajā skarbumā ieskanas arī sociālas stīgas, rādot smaga darba darītājus (gleznu ieguva LVMM). Šis nopietnais dzīves skatījums trīsdesmito gadu beigās dažreiz pārtop pasaldenā idillē, piemēram, tēlojot lauku ģimeni svētdienā (1939, att.). Turpretim citos darbos, tēlojot roņsaliešu tipus vai

403. V. Caune, *Svētdiena*

404. V. Caune, *Azaida laikā*

– ar humora ieskaņu – barokļu došanos kūtiņā (*Azaida laikā*, att.), formu un apdares apstrādājums kļuvis mīkstāks un kolorīts gaišāks reāli impresionistiskā ievirzē, radniecīgs Pladera glezniecībai. *Roņsaliešos* – divi vecos vīros vienmuļā apkārtnē ar dzirnavām – figūru veidojums kļuvis lapidārāks.

Caunes darbi parādījušies Latviešu tēlotāju mākslinieku arodbiedrības un dažās Kultūras fonda izstādēs.

*

JĀNIS AUDRIŅŠ (dz. 1898. g.), akadēmisko reālismu savienodams ar dekorātīvu noslieci, eļļā, temperā un pastelī darina ģīmetnes, klusās dabas, tēlo dzīves notikumus un slavina senlatviešu teiksmas, sadzīvi, paražas un tikumus, līdzās J. Bīnem, E. un A. Brastiņiem, A. Kopmanim izteikdams dievtuļu idejas un ticējumus. Romantiski idillisks ir viņa diplomdarbs *Dzīres* (1932), kur senlatviešu jaunietis un vecāks vīrs saskandina kausus, koklētājiem koklējot, stabulniekiem stabulējot, sievietēm ejot rotaļās un divi mazbērniem rotaļājoties. Krietnu tikumu paraugs skatāms divfigūru grupā – vecākā vīrā gaišā tērpā un jauneklī ar kokli (*Pie labiem ļaudīm*, 1939, att.). Pirmskaņa gados darinājis arī etnografiska rakstura temperas: suitu tipus tautas tērpos, aizputnieces u. tml. Savus žanra skatus, ģīmetnes un klusās dabas Audriņš rūpīgi izzīmē un laukumus izkrāso vienmērīgi arī eļļas gleznojumos. Pēteņa baznīcai Klosterē un Aizputes draudzes namam pagatavojis altāņa gleznojumus, bet Aizputes pilsētas nama iekštelpu izdaiļošanai darinājis metus. Cita starpā tēlojis arī vēsturiskus motīvus, piemēram, *Bermontiešu sagūstīšana pie Viesītes* (Latvju mākslinieku biedrības izstādē 1938. g.). Aktuāli notikumi ainoti tādos gleznojumos kā *Latgales frontē* (att.), *Dievs, Tava zeme deg.*

Līdzīgā veidā, sevišķi pievēršot uzmanību ar dievturību saistītām lietām, turpinājis darboties trimdā, sākumā Vācijā, pēc tam ASV. Akadēmiska

405. V. Audriņš, *Pie labiem ļaudīm*
406. V. Audriņš, *Latgales frontē*

407. V. Audriņš, *Mātes ģīmetne*
408. V. Audriņš, *Māra*

korrektība Audriņam rūp ģīmetnēs un klusajās dabās. Klusa pietāte iezīmē sejas izteiksmē skumīgo *Mātes ģīmetni* (att.), ne mazāk rūpīgi izstrādāto jaunavas ģīmetni (*Senās rotas*, abi darbi 1949. g.). Starp lietišķi pasausām, intimos stūrīšos aranžētām klusajām dabām jāpiemin tās ar tautiskiem priekšmetiem – cimdiem, rotu lādīti, saktām, dziju kamoliem, svečturi, alus kannu u. tml., kur jūtama mākslinieka iekšējā tuvība lietām, senu vērtību vēstniecēm. Turpretim lauciniecīskie sadzīves tēlojumi (*Ciemiņi*, *Derības*, viens no labākajiem – drūmais bēgļu gājiena skats) ir ilustrātīvi uztverē un formu veidojumā dažviet neveikli. Tas pats sakāms arī par teiksmu un fantazijas motīviem – raganām, lidinoties uz bluķa gaisos, *Teiku* (att.), *Dievu ienākam istabā* u. c. Viens no kompozicijā un gaismojumā izteiktākajiem ir *Māra*, kas tēlota, gaišā tērpā ejam pāri pagalmam ar slauceni (att.). Tieksme uz naturālistiskām sīkdaļām veidojumā nav labvēlīga teiksmaina satura īstenošanai. Audriņa dziļo pieķeršanos senatnes tematikai rāda tādi darbi kā, piemēram, *Pili cērt*, *Kuršu pils*, *Pēc kaujas pie Raktes* u. c. Viņa teiksmu sievietes izstaro gaiša miera cēlumu.

Jānis Audriņš dzimis 1898. g. 28. novembrī Zemgalē, Elkšņu pagasta Dukurānos. 1932. g. beidzis Mākslas akadēmiju, J. Tillberga vadīto figurālās glezniecības meistardarbnīcu. Piedalījies Latvju mākslinieku biedrības izstādēs. Darbojies par zīmēšanas skolotāju Aizputes ģimnazijā. Būdams sabiedrībā rosīgs, noorganizējis vietējo mūzeju un sarīkojis savu darbu

409. V. Audriņš, *Teika*

skates. Trimdas laikā ieceļojis ASV, tur piedalījies dažās trimdas Kultūras fonda, Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas un Dzintarzemes izstādēs. Rakstījis par mūsu māksliniekiem.

Literātura un avoti

Mākslas vēsture, red. V. Purvītis, 11. burtn., Rīgā (1934). – J. Siliņš. „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4; „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937. – Anšl. Eglītis, „Jaunākās latvju gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10. – J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas mūsu gleznieciībā", *Sējējs*, 1937/5. – Latvju mākslinieku biedrības 10 gadu jubilejas izstādes katalogs, Rīgā 1938 (par J. Audriņu, O. Grundi, K. Šaumani). – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Padomju Latvijas gleznieciība*, Rīgā 1960. – Pašu mākslinieku un viņu laikabiedru sniegtā informācija.

Par atsevišķiem māksliniekiem vēl:

O. GRUNDI: A. Brastiņš, „Mākslinieks Oto Grunde", *Labietis* 1966/32. – A. Sildegs, „Otto Grunde – septiņdesmitos", *Latvju Māksla*, 1978/5. – J. Audriņš, „Otto Grunde 1907–1982", *Latvju Māksla*, 1983/10.

K. ŠAUMANI: A. Brastiņš, „Gleznotājs K. Šaumanis", *Labietis*, 1962/24.

J. AUDRIŅU: A. Brastiņš, „Par teiksmaino senatni, J. Audriņš", *Labietis*, 1955/3; (A. Br.), „J. Audriņa karavīru cikls", *Labietis*, 1971/41. – A. Mitrēvics, „Latviskās senatnes daudzinātājs, J. Audriņš 65-gadnieks", *Labietis*, 1963/26. – A. Sildegs, „Jānis Audriņš astondesmitpiecgadnieks", *Latvju Māksla*, 1984/11.

Starp tradicionālisma viduvējību un meklējumiem

Pakavēsimies vēl pie dažiem gleznotājiem, kas vai nu vairāk seko tradiciju rutīnai, vai atkal pievēršas kādiem patstāvīgiem meklējumiem.

Traģiski mirušais FĒLIKSS ČIPĀNS (1908–1932) aizlūza, nepabeidzis savas akadēmiskās studijas. Kā apdāvināts ainavists, tēlodams laukus – *Vidzemes ainavu, Daugavas ainavu Kokneses apkaimē*, pilsētas skatus – ogļu tirgu, Rīgas ielas, Rīgas nomali, viņš pakāpeniski atraisījās no akadēmiskā reālisma, pārejot uz brīvāku gleznieciskū apdarījumu klusajās dabās un laukskatos. To izsmalcinātajās, harmonizētajās toņkārtās vērojama Ubāna ietekme. Mira 1932. g. 3. jūlijā Koknesē. Viņa atstāto darbu piemiņas izstāde notika Rīgā, 1937/1938. gadmijā.

JĀNIS ZUNTAKS, dzimis Liepājā 1906. g. 16. septembrī, beidzis 1933. g. Ģ. Eliasa vadīto figurālās gleznieciības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Zvejnieku osta*. IV Kultūras fonda izstādē viņš piedalījās ar gleznu *Liepājas jūrmala*. Šai laikā viņš glezno sadzīves žanra skatus tradicionālā uztverē. Pēc trimdas gadiem Vācijā izceļojis uz Arģentīnu, no turienes pārcēlās uz Kanādu un tur darbojās latviešu mākslinieku kopā Latvis, piedalīdamies kādās trimdas Kultūras fonda izstādēs un sarīkodams vairākas personālas skates. Kādreizējais figurālists pievērsās ainavu novadam, mēģināja apvie-

410. J. Zuntaks, *Ziemas ainava*

not konvencionālā reālisma formas ar kāpinātiem oranži sarkaniem, ziliem un zaļiem toņiem, tēlojot saulrietus un ziemas sniegotās ainavas. Tāda veida raupjš kolorīts nesaderējās ar ainavu ārēji reālisko struktūru, lai gan gleznotājam draudzīgā kritika cildināja šādus efektus. 1974. g. mazā Ņudžersijas mākslas salonā – tirgotavā kopā ar Margaritu Kovaļevsku sarīkotā personālā skate liecināja par J. Zuntaka populāri iecerēto ainavu gleznojumu problēmatisko kvalitāti. Mākslinieks sarīkoja savu 70 gadu jubilejas izstādi Toronto 1977. g.[1] Miris 1985. g. 4. septembrī.

MATĪSS ZAVICKIS, dzimis 1911. g. 13. aprīlī Saldus pagastā, beidza Ģ. Eliasa vadīto figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu 1937. g. ar diplomdarbu *Futbolisti*, pievērsās lineāram dekorātīvam stilam, izteiksmīgi grupējot kustīgos sportistus. Tieksme uz plakni un sienas rotājumu izpaudās arī viņa temperas metos sienas gleznām (1939. g. jubilejas izstādē). Padomju varai nostiprinoties, Zavickis pēc ilgākas malā noiešanas sastopams atkal 1959. g. otrā portretistu izstādē ar divi darbiem. Sešdesmito gadu vidū un beigās viņš producējis reprezentātīvus nopelniem bagāto darbinieku un darba varoņu attēlus, jau pilnīgi novērsies no sākotnējā apsološā ceļa.

*

Neparasta, vienreizēja parādība mūsu mākslinieku pulkā bija savādnieks VOLDEMĀRS IRBE, saukts Irbītis (1893–1944), vidū starp profesionālu un tautas mākslinieku, kas pelnās, klejodams pa pilsētas ielām. Viņš dzimis 1893. g. Beļavas pagastā. Priekš Pirmā pasaules kara mācījies Rīgas daiļkrāsotāju skolā un J. Madernieka mākslas studijā. Te viņš apguva savas impresionistiskās improvizācijas un dekorātīvās krāsu rotaļas pamatus. Viņa darbi parādījās IV Latviešu mākslinieku izstādē 1914/1915. g. Kara un bēgļu laikā viņš 1917. g. darbojies par zīmēšanas skolotāju bēgļu skolās. Latvijas patstāvības gados katrs rīdzinieks zināja šo gaŗā, tumšā ķitelī tērpušos

411. J. Zuntaks, *Atkusnis*

412. V. Irbe, *Tirgū*

savādnieku ar rudu bārdu un gaļiem matiem, kuŗš ziemu un vasaru tekāja pa galvaspilsētu basām vai arī lupatu aptītām kājām, te kanāla malā, te citās vietās, iegriežoties krogos un restorānos, visur piedāvādams par „mazu naudiņu" savus pasteļa zīmējumus. Tumšs smilšpapīrs vai toņpapīrs un krītiņu kārbiņa viņam aizvien bija līdz darbam. Viņa domāšanā bija dažreiz jūtamas savādības un traucējumi, kas dažkārt izpaudās arī viņa priekšlasījumos un sīkajās brošūriņās (piemēram, *Kālab cilvēks cilvēkam dara ļaunu*), kas bija ar prātniecisku saturu. Lai gan sociāli deklasēts, viņš visur bija ieredzēts un draudzīgās attiecībās ar citiem mākslinieckiem. Viņš kādreiz jautājis A. Annum, vai esot taisnība, ka Kugas dekorācijas *Ugunij un naktij* atgādinot V. Vasņecova metus *Sniegbaltītes* dekorācijām? Nav pamatoti Irbīti propagandas partejiskos nolūkos attēlot par „buržuāziskās iekārtas" upuri. Varmācīgs, lai gan labi domāts mēģinājums viņu pārvērst parasta izskata pilsonī, noskujot bārdu, matus, ietērpjot jaunā uzvalkā, beidzās nesekmīgi, jo dīvainais izskats un izturēšanās veids Irbītim bija viņa *trade mark*, viņa eksistences līdzeklis.

V. Irbes darbi parādījās cita starpā Kultūras fonda izstādēs. Mākslinieks darinājis neskaitāmus darbus, veidojot ainavas, bet visvairāk sadzīves skatus. Dažreiz tie ir sīki fragmenti, dažreiz diezgan prāva formāta darbi (piemēram, 103×103 cm, 89×112 cm 5 gadu jubilejas izstādē 1939. g.). Atrazdams parastā ko neparastu, Irbe savās glezniņās un gleznās vēra Rīgas ielas ar gājējiem, žanra ainas – tirgus skatus, kādu olu pārdevēju, tējnīcu, pareizticīgo baznīcas iekšskatu, Jelgavas bīskapu Jēkabu svētījam ļaudis, garīgas sapulces, sīkumtirgus ainas un tā joprojām. Pa lielākai daļai saviem krītiņiem viņš lietoja tumša kartona vai smilšpapīra pamatni, uz tās ātri un efektīgi iešvīkājot un ieklājot toņus. Ir žanri ar trāpīgiem novērojumiem tipos un situācijās. Dažreiz šie īpatie, krāšņie pasteļa toņi vizmoja, iegailējās uz melnā fona, radot teiksmainas, fantastiskas parādības. Daži darinājumi

bija kādu kvadrātcentimetru lielas miniatūras kā mazas pērlītes un atradās Rīgas Pilsētas un Valsts vēsturiskā mūzeja kollekcijās. 1944. g. uzlidojumā bojā gājušais mākslinieks bija īpats un iejūtīgs kolorists, kas prata izvilināt jaunus un nereti pārsteidzošus krāszieda sakopojumus. Dažviet viņa veidojumi pietuvinās R. Pērles un P. Krastiņa darbos sastopamām īpašībām.

*

Padomju iekārtas favorīts ARTURS LAPIŅŠ dzimis Tukuma apkaimē 1911. g. 11. februārī, piedalījies tukumnieku un Zaļās Vārnas izstādēs ar portretiem, plikņiem, emocionāli iekrāsoto, populāro mātes un bērna temu, būdams Tones ietekmēts tradicionālists ar viduvējām spējām. Mācījies kādu laiku Mākslas akadēmijā. Vācu okupācijas gadus pavadījis Ivanovo Vozņesenskā, Padomju Latvijā viņš sākuma gados veica dažas ģīmetnes, to starpā pusreprezentātīvo rakstnieka Andreja Upīša portretu. Pēc tam pievērsās teātŗa dekorāciju gleznieciībai, tika iecelts par Valsts operas un baleta teātŗa galveno dekorātoru un sabija no 1945—1947. g. par Valsts mākslas akadēmijas prorektoru. Partijas karjērists Lapiņš uzstājās par mākslas ideologu un „kaujinieciski partejiskās" kritikas bargu vagaru, kā arī par līdzstrādnieku mākslinieku monografiju rakstītājiem U. Skulmem un A. Eglītim. Dažus gadus sabija par Mākslinieku savienības priekšsēdi (1953—1956), līdz viņa vietā ievēlēja L. Svempu. A. Lapiņa pūlēm bijušas brīnumainas sekmes: viņš kļuva LPSR Tautas mākslinieks (gluži kā T. Zaļkalns, O. Skulme, K. Miesnieks, K. Ubāns un L. Svemps), ir Staļina prēmijas laureāts un apbalvots ordeņiem. Sarakstījis monografijas par Ā. Alksni (1951), E. Kāli (1957), Fr. Varslavānu (1965) un apcerējumus par latviešu mākslu. Miris Rīgā 1983. g. 29. augustā.

*

Veidojies fovisma un Parīzes skolas ietekmē, rotaļīgu formu un dekorātīva spilgtuma paudējs RŪDOLFS PINNIS (dz. 1902. g.) mēģinājis savienot novirzīšanos no parastā tradicionālisma ar pielāgošanos padomju kultūras klimatam. Viņa tieksme samierināt krāsu valodas brīvo dekorātīvi ekspresīvo spalgumu ar tradicionāli saprotamu priekšmetisku tēlojumu ir kāda konflikta izpausme. Tālab arī viņa ainavas, runājot ar kāda padomju kritiķa vārdiem, 1957. g. mākslas skatē ieņēmušas īpatu vietu, jo „tajās atspoguļotie meklējumi laužas jau tālāk par to, kas līdz šim pie mums redzēts".[2] Jau Latvijas laikā, bet vēl vairāk tagadējā padomju posmā viņam labvēlīgie kritiķi palaikam ir apoloģētiski noskaņoti par šo „forsēto gleznieciību", svešķermeni reālismā, it īpaši sociālistiskajā, partejiskajā, kā to izprata Staļina varas beigu cēlienā.

R. Pinnis dzimis 1902. g. 11. oktobrī pie Aiviekstes, Lubānas Robežmuižā, galdnieka ģimenē. No lauku miera jaunietis tiecas uz plašo pasauli, iecerējis kļūt par mākslinieku. Kad kara un bēgļu laikā neizdodas nodoms iestāties Pēterpilī Štiglica mākslas skolā, viņš dodas atpakaļ uz Rīgu un 1919. g. kādu laiku mācās Tones mākslas studijā. Ar gadījuma darbiem pelnīdamies, nobeidz vidusskolu un 1922. g. iestājas tikko darbību uzsākušajā Mākslas akadēmijā. Tur viņš mācās tikai īsu laiku. Divdesmit piecus

413. R. Pinnis, *Ozoli* (no *Pededzes cikla*)

414. R. Pinnis, *Vecrīga*

gadus vecais Pinnis, nemiera dzīts, dodas uz ārzemēm. Apceļo Italiju, kur viņu saviļņo krāsu meistari Ticians un Tintoreto, nokļūst Turcijā, Ēģiptē, visur pelnīdamies ar dažādiem gadījuma darbiem. 1928. g. apmetas Parīzē. Mākslu metropoles brīvo meklējumu gaisotnē var mācīties un attīstīties, bet ārzemniekam vajadzīga izveicība un piemērošanās spējas, lai varētu nopelnīt iztiku. Pinnis zīmē Parīzes skatus, ko pārdod tūristiem, veic dažādus dekorātīva rakstura darbus, stendu ierīkošanu izstādēs u. c. Jā-

415. R. Pinnis, *Maijs Abavas lejā*

atrod arī laiks mācīties. Pinnis nāk sakaros ar franču gleznotājiem. Tolaik jaunā paaudze bija sākusi „jūtu un sirds reakciju" pret abstrakcionisma dogmām, Parīzes mākslā izkopjoties brīvam liriskam reālismam (Brianchon, Oudot, Planson, Chapelain-Midy u. c.). Ar 1930. g. Pinnim rodas iespēja piedalīties Rudens salona un Tijeriju (Tuilleries) salona izstādēs. Taču dzīves apstākļi lielpilsētā ātri saberž garīgos un miesīgos spēkus, rada drūmas noskaņas, veicina neurozes. Neko sevišķu nepanācis, Pinnis atgriežas dzimtenē 1935. g. un nākamajā gadā Rīgā sarīko patstāvīgu skati ar lauku un pilsētu ainavām, plikņiem un klusajām dabām, ko še veicis. Viņa ainavu griezīgi spilgtie, pretstatainie, pat jēlie un atkal drūmi tumšie toņi vēstī kādu neizlīdzinātu dvēselisku saviļņojumu, iekšēju saspīlējumu, kas te uzliesmo, te iegrimst grūtsirdīgumā.

Atspirdzis Pinnis dodas atpakaļ uz Parīzi, kur ar savām gleznām 1936. g. Rudens salonā gūst ievērību. Drīz sākas karš, un mākslinieks atgriežas dzimtenē, kur viņš piedalās Kultūras fonda izstādē. Pirmajā padomju okupācijas laikā Pinnis rosīgi darbojas dažādās Mākslas lietu pārvaldes komisijās. Pārlaidis vācu okupācijas gadus, atjaunojoties padomju

varai, Pinnis pēckara gados rosīgi piedalās izstādēs kopš 1946. g. Kritisks viņam ir 1949. gads, un viņa darbi atkal sastopami Rīgā un Maskavā rīkotās latviešu mākslinieku izstādēs tikai pēc Staļina nāves, kopš 1954. gada. Sākot ar 1959. g. Pinnis sarīko savas personālās izstādes Rīgā un Maskavā. Meklējot dekorātīvi kāpinātu krāszieda ekspresiju, Pinnis it kā atgādina Pont-Avēnas skolas un agrīnā posma fovistus, kas zieda no tūbiņām tīru krāsu, rīkodamies „kā ar dinamita patronām". Taču te arī šī līdzība beidzas, jo Pinnis ar forsētiem sarkanā, zaļā un zilā lāsumiem un liellaukumiem grib sniegt īstenības ainojumu. Viņš darina noteiktus ciklus – Gaujas, Pededzes, Abavas, Piebalgas, arī Vecrīgas motīvus. Viņa skaļi griezīgās, „psīchodeliskās" krāsas mēģina sasaistīt mīkstinātie krāsainie pelēcīguma pustoņi. Tie ir kā klusākas balsis starp bungu rīboņu un trompešu skaņām. Tai pašā laikā Pinnis lieto tradicionālos reālisma paņēmienus koku, krastmalu un ēku zīmējumā. Viņa koku zīmējums dažviet atgādina K. Miesnieku. Šāds dīvains dekorātīvas uguņošanas un īstenības ainojuma saistījums drīzāk rada plakātus un lētu efektu manieri. Pie tam pašā koloristiskajā aranžējumā (piemēram, *Pededze; Ozoli rudenī*, 1956) plakņainie tumšo vai kliedzošo toņu laukumi īsti nesadzīvo ar maigās gaisotnes ilūziju, kas piemērota reālistiskam veidojumam. Tādas pretējības un sadursmes vēstī tagadnes cilvēka sašķelto psīchi, lai gan daži padomju kritiķi še saskata „padomju gleznieciībai raksturīgo optimistisko dzīves uztveri". Ne ārišķīgais „optimists", bet drīzāk skaļumā grūtsirdīgais mākslinieks liekas būt patiesāks un īstāks. Šis – līdzīgi Tīdemanim, R. Kalniņam u.c. – no ārpuses mūsu gleznieciībā ienākušais mākslinieks, savā ievirzē un artistiskajā situācijā Padomju Latvijā parallēle K. Frīdrichsonam grafikā, iespējis turpināt savu gražīgo ceļu. Kopš septiņdesmitajiem gadiem viņa brīvi improvizētajos, plakņainīgos veidojumos ar dinamisko līniju sadaru krāszieda laukumi vairāk pieslāpēti, pieklusināti un harmonizēti. Parādās arī darbi ar humānistiska rakstura saukļiem. Atzīts, nostabilizējies, Pinnis ir viens no tiem, kas iedzīvina politiskā dogmā iestindzinātu kultūru, pietuvinot to Vakaru pasaules brīvai mākslinieciskai izteiksmei, meklēdams formu un krāsu brīvu improvizāciju.

---

[1] Izstādītie pēdējos gados gleznotie 29 darbi visi darināti eļļas technikā, pārsvarā ainavas; dažās iestrādātas vizuāli visumā harmoniski saliedētas figūras ... Tonālais reģistrs savstarpīgi prasmīgi saistīts, krāsu pustoņu kāpinājumiem veidojot telpas dziļumu." G. Ikona, *Laiks*, 1977. g. 16. februārī.

[2] R. Bēms, *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1957, 143. lpp.

Literātūra un avoti

Mākslas vēsture, red. V. Purvītis, II – Latvija 19. un 20. gs., Rīgā (1934). – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Mākslas izstāžu katalogi. – J. Madernieka un A. Annus informācija par mākslas dzīves notikumiem un māksliniekiem.

Par ZUNTAKU vēl: I. Vīksna, „Jānis Zuntaks aizsaulē", *Latvju Māksla*, 1986/12.

Par PINNI: *Rūdolfs Pinnis*, reprodukciju albums, Rīgā 1970.

Krievu, vācu un žīdu mākslinieki Latvijā, latviešu mākslinieki ārpus dzimtenes (1920-1940)

Krievu, vācu un žīdu mākslinieku rosības valsts patstāvības gados

Ar Latvijas Mākslas akadēmijas nodibināšanu pārtrūkst pavedieni, kas līdz šim saistīja mūsu jauno mākslu dzimtenē ar Krievijas mākslas dzīvi un māksliniecisk ās izglītības iestādēm. Izņēmums ir Padomju Savienībā palikušie un vēl topošie latviešu mākslinieki. Kā bijušās mākslas dzīves atbalsis, Latvijā dzīvoja un darbojās kā mākslinieki un paidagogi daži krievu emigranti, gūdami atsaucību arī daļā latviešu publikas. Savu cienītāju loku bija atraduši divi akadēmiķi: N. Bogdanovs-Beļskis un S. Vinogradovs. Nikolajs Bogdanovs-Beļskis (1868—1945) bija īpaši pazīstams ar saviem lauku bērnu un skolas dzīves tēlojumiem, sākumā pelēkā reālismā, vēlāk impresionistiski uzsvaidzinātos, saulainos toņos. Viņš gleznojis arī portretus. Sergejs Vinogradovs (1869—1938), Krievu mākslinieku savienības biedrs, gan sadzīves žanra ainās, gan laukskatos meklēja vienkāršību un

416. N. Bogdanovs-Beļskis, *Arājs*

417. K. Visotckis, *Lāča medības*

zieda saskaņojumu. Abi meistari vasaru uzturējās Latgalē, atrazdami tur savai izjūtai tuvus motīvus. Abiem bija arī savas studijas. – Mākslas studija bija arī KONSTANTINAM VISOTSKIM (dz. 1864. g. Maskavā, miris 1938. g. Rīgā) pazīstamam medību skatu (att.) un meža ainu gleznotājam. Šais studijās mācījās arī daži latvieši. Visotskis tēlojis arī Krievijas ziemeļu ainavas.

Līdz pat I Latviešu mākslinieku izstādei Rīgā 1910. g., kuŗai sekoja Latviešu mākslas veicināšanas biedrības nodibināšana (1911), dominēja Vācu mākslas biedrība (Kunstverein) un, sākot ar 1910. gadu, Baltijas Mākslinieku savienība (Baltischer Künstlerbund). Šie notikumi aprakstīti *Latvijas Mākslas 1800–1914* II sējumā. Vācu mākslinieku savienības pēdējais izpaudums bija Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā 1918. gada oktobrī sarīkotā mākslas izstāde.

Kaŗa darbības dēļ bija pārtrūkusi arī vāciskās Rīgas Architektu biedrības gadagrāmatas izdošana. Savas darbības nobeigumā tā vēlreiz izdeva šo gadagrāmatu 1926. g. (*Jahrbuch der bildenden Kunst*). 1939. g. notikumos līdz ar saviem tautas brāļiem arī baltvācu mākslinieki gandrīz visi izceļoja uz nozīmētajiem toreizējās Vācijas pārvaldītajiem apgabaliem t. s. *Umsiedlung* akcijā. Daļa vācu mākslinieku Latviju jau bija atstājuši neatkarības cīņu gados. Tā līdz ar Pirmo pasaules kaŗu izbeidzās idilliski mierīgā dzīve. Tās vietā (1927. g.) „rūpju pilnā, skarbā tagadne ... kavē mākslinieka attīstību un radošo darbu. Turklāt ievērojamākie vācu mākslinieki taisni šo iemeslu dēļ aizceļojuši uz ārzemēm, pa lielākai daļai apmetušies Vācijā ...“[1] No tā, pazeminoties mākslas līmenim, cieš izstāžu kvalitāte. Vācu mākslinieku Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā rīkotās izstādes, kā atzīst pati baltvācu mākslas kritika, nesniedz viengabalainu kopiespaidu. Darbu lielais vairums parasti ir temperas, akvareļi un pasteļi, eļļas gleznu nav daudz. Neraugoties uz autoru savrupibu, darbu lielajam vairumam ir raksturīgs provinciālas

vācu skolas kopiespaids ar tieksmi uz sīkdaļu pasvītrošanu un, dāmām esot skaitliskā pārsvarā, dažkārt vērojama tieksme uz sentimentālitāti.[2] Laba tiesa dalībnieku izstādēs piedalās ar akvareļiem un grafiskiem darbiem, tos apskatīsim citur. Par gados vecākajiem (Th. Kraus, M. Hellman, S. Bielenstein, I. Pabst, Fr. Neumann u. c.) jau bijusi runa iepriekš minētajā *Latvijas mākslas* sējumā. Daži, kā, piemēram, KATI BETICHERE (Katti Boetticher, 1885–1966) savas puķes un ainavas temperā glezno līdzīgi akvarelim.

Vācu mākslinieku starpā minama NORA CINKA (Zinck, 1904–1978), mācījusies Drēzdenes Mākslas akadēmijā un Rīgā pie Oto Piranga, piedalījusies Latvijas vācu mākslinieku izstādēs līdz pat kopējai aizceļošanai 1939. g. Gleznoja eļļā ģīmetnes, ainavas, lielāko atzinību gūdama par 1930. g. izstādītajām *Puķēm*, pēc vācu kritiķa sprieduma, „specīgi skatītām un stipri iespaidīgām kā uzbūvē, tā krāsā".[3]

Eļļā veikusi tautas tipu metus (*Vecais čigāns, Zosu Līziņa* u. c.) un aktus, bet pastelī portretus MARGARITA RAUE, dzimusi Alūksnē ap gadsimta sākumu, mirusi Berlīnē 1936. gadā. Pastelī darinājis ainavas EDUARDS METUZĀLS (Metusala, 1889–1978). Dzimis Rīgā, bijis Bernharda Borcherta skolēns, papildinājies Cīrichē. Pēc ārzemju ceļojuma dzīvojis un darbojies Rīgā, nav izceļojis 1939. g. Veicis lauku un pilsētu ainavas, portretus, arī aktus.

*

Pievēršoties krievu gleznotājiem – par akvarelistiem runāsim vēlāk, pašlaik atzīmēdami Latvijas Mākslas akadēmijā un citur izglītojušos jaunaudzi – visnotaļ jāmin EIŽENS KĻIMOVS, dzimis 1901. g. Jelgavā, zīmētājs un gleznotājs, Mākslas akadēmijas figūrālās meistardarbnīcas absolvents, kas jau savā diplomdarbā *Latgales priekšpilsēta* (att.) izvēlējies apkārtni ar provinciālo tirdzniecības pagalmu, pareizticīgo baznīcu torņiem un raksturīgām krievu apkārtstaigājošo ielas tirgotāju figūrām, arī mazāk tipisko „Rīgas fūrmani", tā tveļot krievisku parādību izpausmi un garu. Arī citu motīvu izvēlē Kļimovs veiksmīgi pasvītro krieviskai dzīvei un gleznieciībai vispārēji tuvo. Tādas ir Maskavas (Latgales) priekšpilsētas ainas – Maskavas iela, Turgeņeva iela, Sadovņikova iela u. tml. Līdzīgs motīvs K. Ubāna ainojumā (*Turgeņeva iela*) kolorītā un pamatizjūtā rāda atšķirīgu vēstījumu nevien individuāli, bet arī „skolas" ziņā, jo „Rīgas skolas" ceļš nevirzās krievu tradicionālās gleznieciības ietekmē. Tas vērojams arī E. Kļimova maiga gaišuma piestarotajā jaunieša ģīmetnē ar ainavas tāli aizmugurē. Kļimovs tvēris arī Jelgavas ainavisko seju un darinājis atsevišķās serijās zīmētus Baltijas dažādo novadu tēlojumus, arī Rīgas un citu pilsētu skatus.

Portretists EDUARDS GORSKIS dzimis 1901. g. Vitebskā, beidzis prof. J. Tillberga figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu 1931. g., piedalījies Neatkarīgo mākslinieku vienības un Latvju mākslinieku biedrības izstādēs. Gorskis ir guvis popularitāti ar reprezentātīviem jaunu dāmu portretiem, pasvītrojot eleganci un iznesīgumu. Tāds, piemēram, ir Civinska kundzes portrets, redzams Latvijas desmit gadu jubilejas izstādē 1928. g. Padomju varas laikā tēlojis sadzīves ainas ar Latgales motīviem – *Tirgus, Cirks* u. c. Miris 1978. g.

Atzīmējot krievu kultūras dienu, Altberga mākslas salonā 1930. g.

418. E. Kļimovs, *Skats Latgales priekšpilsētā*
419. Ā. Naišloss, *Rēzeknes ainava ziemā*

notika vietējo vecās un jaunās paaudzes mākslinieku darbu skate. Tajā un radniecīgās izstādēs parādās arī Latvijas Mākslas akadēmijas figurālās meistardarbnīcas absolventu I. ANDABURSKA, H. HORNIGA darbi, keramikas meistardarbnīcas absolventa GEORGA KRUGLOVA (1905–1984) impresionistiskie gleznojumi. Ar ikoniskiem gleznojumiem, senās krievu architektūras tēlojumiem un fantazijām tai pašā skatē redzami ALEKSEJS JUPATOVS (dz. 1911. g. Rīgā, m. 1975. g.), R. ŠIŠKO (dz. 1894. g. Kaukazā) un E. PRENS. Radniecīgi pasākumi ir Grupas 8 un Grupas 9 skatēs, kur citu starpā sastopam KURTU FRIDRICHSONU (dz. 1911. g. Rīgā), kas piedalās arī vācu mākslinieku izstādēs, kālab baltvācu mākslinieku leksikona autors K. Hāgens viņu pieskaita savējiem.[4]

*

Rosīgi darbojās žīdu mākslinieki. Jau 1920. g. ziemā Ebrēju tautas augstskola bijušajās Ķeniņa skolu telpās, Tērbatas ielā 15/17, sarīkoja ebrēju mākslinieku izstādi. Atbildīgais rīkotājs bija MICHAELS JO. Dalībnieku vidū sastopam grafiķi un gleznotāju TEODORU BRENSONU (dz. 1892. g.) ar melnā krīta, sanginas un spalvas zīmējumiem, otas zīmējumiem, asējumiem, eļļas un temperas gleznām – zvejnieku dzīves tēlojumiem, jūrmalas ainavām, kā arī Pēteņa un Jāņa baznīcas ainojumiem.

Gan šajā, gan Žīdu mākslinieku biedrības, gan savā individuālajā izstādē (personālā 1935. gadā Rīgā) populārais DĀVIDS SKOLNIKS (dz. 1878. g.) bija reprezentēts ar daudzām studijām, gleznojumiem un skulptūrām. Savos Vecrīgas, Rīgas ielu un apkārtnes skatos, sadzīves žanra ainās, ģimetnēs, plikņos un kareivju tipu studijās Skolniks ir „īpats krāsu dzejnieks ... un, gribētos teikt, krāsu psīchologs, kas meklē ar savdabīgiem noskaņojumiem raksturot priekšmetu". Vecākajai paaudzei pieskaitāms arī M. PARPAROVS, naīvs reālists, kas savās gleznās sirsnīgi attēlo žīdu ikdienas un reliģiskās dzīves ainas, Latgales skatus, raksturodams tipus un to tautiskās savdabības.

Pie dažiem žīdu māksliniekiem, kas sniedzas pēc ekspresīvākas izteiksmes, dažreiz īpati saskaņas provinciālais – mazpilsētu ielu, lūgšanas

namu, ģīmetņu un kluso dabu motīvos – ar Parīzes skolas žīdiskās mākslas ietekmi. Tā, piemēram, pie IZAKA ŠERMANA, kas šādā ietekmē tuvina Krāslavas ieliņas Monmartras idillisko, seno ieliņu motīviem, vietumis saklausāmas kādas šagaliskas atskaņas (*Krāslava, Monmartras ieliņa, Žīds, Lūgšanas nams* u. c.). Pati Parīzes skola ir žīdu austrumnieciskās melancholijas un satraukuma iespaidīga paudēja. – Formu vienkāršojuma brīvāku izteiksmi meklēja arī kādreizējais Latvijas Mākslas akadēmijas audzēknis ĀRONS NAIŠLOSS (1903–1951) savos mazpilsētu skatos un ainavās, kas parādījās gan Grupas 8, gan Žīdu mākslinieku biedrības un, vēl 1940. g., pēdējā Zaļās Vārnas izstādē. Arī MOZUS DEMBO Latgales pilsētu un Rīgas apkārtnes ainās un studijās krāsu laukumu glezniecisklā rotaļā meklē brīvāku izteiksmi.

Žīdu mākslinieku biedrības izstādēs parādās arī mūsu akadēmijas figūrālās gleznieciības meistardarbnīcas absolventu LEAS ARONOVAS-BOTVINKINAS un ALTERA RITOVA darbi. Jāatzīmē arī dekorāciju un eļļas miniatūru gleznotāja MICHAELA JO darbi. Asējumos un gleznojumos Londonas, Parīzes, Jeruzalemes un Jemenas motīvus, kā arī ebrēju tipus, lietodams formu stilizāciju, rādīja IZAKS LICHTENŠTEINS personālizstādē J. Altberga mākslas salonā Rīgā 1930. g. rudenī. Vieninieku izstādes sarīkojuši Žīdu kluba telpās M. PARPAROVS 1936/37. g. ziemā un BENCIONS CUKERMANS 1930. gadā.

---

[1] Valters fon Zass, „Latvijas vācu mākslinieku gleznu izstāde", *IŽ*, 1927/3.
[2] Turpat.
[3] H. Loeffler, *Baltische Monatschrift*, 1930/1, 63. lpp.
[4] K. Hagen, *Lexikon deutschbaltischer bildender Künstler. 20. Jahrhundert.*

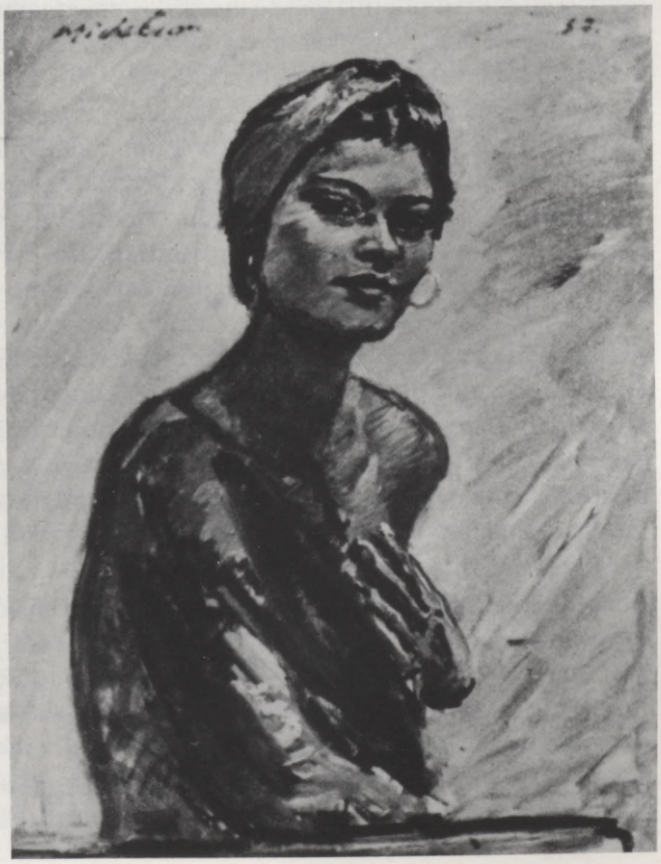
Literātūra un avoti

W. Neumann, *Lexikon baltischer Künstler*, Riga 1908. – V. Penģerots, „Gleznieciba Latvijā 19. un 20 gs.", *Mākslas vēsture* II, red. V. Purvītis, Rīgā (1935). – W. Lenz, red., *Deutschbaltisches Lexikon, 1710–1960, (?)* 1970. – Ž. Unams, biografiskā vārdnīca *Es viņu pazīstu*, Grand Haven, MI, 1975. – K. Hagen, *Lexikon deutschbaltischer bildender Künstler, 20. Jahrhundert*, Köln, 1983. – Periodiski izdevumi, izstāžu un mūzeju katalogi, autora personīgi iegūta informācija.

Latvijā dzimuši, auguši, uz ārzemēm aizceļojuši mākslinieki

Īpaša vieta pienākas Leo Michelsonam, no Latvijas nākušam, starptautiski pazīstamam gleznotājam. LEO MICHELSONS dzimis Rīgā 1887. g. 30. aprīlī saplākšņu rūpnieka ģimenē. Pirmās rosmes mākslā gūst Rīgas pilsētas reālskolā pie zīmēšanas skolotāja Konstantina Nīlendera. Kādu laiku mācās Blūma mākslas skolā, kur iedraudzējas ar J. Jaunsudrabiņu un A. Štrālu. Šādas draudzības – vēl paplašinoties – un tuvums latviešu mākslai pastāv visus turpmākos gadus, arī kad Michelsons jau dzīvo ārzemēs. Tālākajā izglītības ceļā viņš nonāk saskarē ar krievu mākslu Pēterburgā. 1905. g. Pilsētas mākslas mūzeja jaunās ēkas atklāšanā rīkotajā visu laiku baltiešu mākslas izstādē ir sastopamas arī vairākas Leo Michelsona glezniņas – *Rīgas Jūrmala, Rīgas nomale, Lauku tirgus aina*. Tad sākas mācības gadi ārzemēs – Minchenē, Berlīnē, Parīzē, apmeklējot arī Italiju.

420. L. Michelsons, *Mātes ģimetne*
421. L. Michelsons, *Portrets*



Kopā ar Jaunsudrabiņu Michelsons kādu laiku mācās Berlīnē privātā mākslas skolā pie L. Korinta. Izcilais vācu secesijas meistars Jaunsudrabiņu neietekmē, bet Michelsona māksla attīstoties laiž saknes vācu secesijā, un kopš 1911. g. viņš piedalījās Berlīnes Secesijas izstādēs. Tālākais solis – pievēršanās ekspresionisma kustībai. 1930. g., kad ekspresionisma kustība jau izbeigusies, L. Liberts sarīko izstādi Berlīnē Kasīrera galerijā un iepazīstas ar L. Michelsonu. Michelsons palaikam atgriežas pie vecākiem Rīgā. Viņš arī piedalās Sadarba izstāde kā viesis un 1939. g. sarīko vieninieka skati Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā. Apstākļi Berlīnē kļuvuši nelabvēlīgi, L. Michelsons pārceļas uz Parīzi. Sastapšanās ar Parīzes skolu ir nākamais svarīgākais solis viņa mākslinieciskajās rosībās. Apstākļiem Otrā pasaules kara gados mainoties, jāpārvar jaunas grūtības, kālab mākslinieks emigrē uz Savienotajām Valstīm, apmetas Ņujorkā, kur atveŗ savu darbnīcu un 1952. g. sarīko vieninieka izstādi. Šai pašā gadā viņš ceļo uz Parīzi, uz Vāciju, kur sameklē Mērbekas ciemā jaunības draugu Jaunsudrabiņu un uzzīmē viņa portretu.

L. Michelsona māksla attīstās brīvā lidojumā starp dzīvi un sapni, starp īstenības parādībām ainavās, žanros, portretos un fantazijā skatīto. Visu to iezīmē tieksme būt patstāvīgam, virzoties moderno strāvojumu ekspresīvajā mākslā, brīvi improvizētā vai arī poētizētā īstenības notikumu apzināšanā, sevišķu vērību pievēršot tiklab krāszieda, kā arī līniju saistījumam glezniecisk kopskanējumā. Savā raksturā L. Michelsona gleznieciba ietilpst krāsu dzejas katēgorijā. Tās apdari izveido slāņveidīgais krāsvielas triepums, kur caurumotos laukumos spīd cauri apakšējie slāņojumi, radot savdabīgu caurspīdīguma efektu virsmā, – paņēmiens, ko sastopam dažviet pie K. Neiļa. Zaigojošo krāsu viļņi kādā ritmiskā kustībā, drīz graudaini irdeni, drīz plašākos vēzienos un slejās aužas pāri cits citam, tā attīstot kādu irreālu gleznas telpu gaismas un krāszieda plūdumā. Šo brīvo krāsu substanci šķiro un priekšmetīgi raksturo līniju svītrojumi un kustīgie pavedieni. Atšķirībā no trīsdesmito gadu kompakti ekspresīvās tonālās uztveres tagad rodas kāda fragmentēta un saplosīta dažādu parādību pasaule: ģīmetne kādā nemierpilnā dzīves gaisotnē (Max J. Friedländer), stabilitāti zaudējuši, fragmentēti un rēgaini figūrāli veidojumi, plikņi, bībeles motīvi, žanri un pilsētu ielas – viss kādā kustībā, zaudējot zemes smagumu, pārtransponējot īstenības vielu improvizētās fantazijas un fantastikas rotaļās. Pat traģiski un drūmi motīvi, tēlojot cilvēkus gāzes kamerā, mākslinieka skatījumā vēstī arī kādu atsvabinātāju saviļņojumu, kaut ko aizpasaulīgu, kas pārsniedz īstenības robežas un žņaugus. Līdzīgas īpašības vērojam L. Michelsona dažkārt virtuozajos zīmējumos. Lai tās būtu Francijas pilis, Tijerijas (Tuileries) dārzi, jātnieki vai cilvēku stāvi un sejas, fantazijas rotaļa dzēš robežu starp reālo un irreālo mākslinieka vitālitātes satraukumā.

Tā nu Leo Michelsons pieskaitāms tiem Latvijā dzimušajiem un augušajiem māksliniekiem, kuŗu sniegumi izvērtušies starptautiskos apvāršņos. Franču rakstos Leo Michelsons ir nosaukts par „peintre Letton".[1] Vietējās žīdu mākslinieku biedrības izstāžu katalogos viņa vārdu nesastopam, taču žīdu kultūras tradiciju saknes viņa dzīvē un mākslā ir jūtamas. „Bet galvenokārt viņš jāslavē, ka, kļūdams labs eiropietis, viņš palicis uzticīgs savai dzimtajai zemei, ar ko viņš jūtas dziļi saistīts. Viņš nekad nav pārrāvis

saites ar Latviju, un Rīgas skats man atgādina visas tās dienas, kad Sēnas krastā viņš neaizmirsa Daugavas krastus."[2]

Citādi locījies FRĪDRICHA A. LIEKNĒJA (Friedrich Alfred Leekney) ceļš, viņu aizvezdams svešumā. Dzimis 1880. g. Rīgā, miris ap 1933. g. ārzemēs. Sācis ar daiļamatniecības mācīšanos, tad mācījies pie stikla gleznotāja E. Todes un gleznotāja Fr. Morica (Moritz) Rīgā, turpinot studijas Berlīnes tēlotāju mākslu skolā. Darbojies Rīgā par iekštelpu dekorātoru, bet Pirmā pasaules kara gados devies uz Tālajiem austrumiem, kur kādu laiku darbojies Bangkokas valdnieka galmā. Ceļodams pa Tālajiem austrumiem, Lieknējs veicis daudzus akvareļus un arī eļļas, tēlodams austrumu architektūras motīvus ar figūru piedevām. Šie attēli, daudzās pagodas, tempļi, pilis ir izdoti krāsainu reprodukciju albumā Berlīnē 1919. g. Šīm naturālistiskajām studijām ir visnotaļ celtņu un etnografiskas dokumentācijas vērtība austrumu celtņu un mākslas pētīšanā. Pēc vairāk nekā 12 svešumā pavadītiem gadiem Lieknējs atgriezās Eiropā un 1927. g. īsu laiku uzturējās arī Rīgā. Austrumu mākslas pieminekļu tēlotājam fotoreālistam atgriešanās sagādāja, pēc viņa paša izsacījuma, rūgtu vilšanos. „Vispirms, neviens mani vairs negribēja pazīt, nevienam nebija intereses par manu darbu; mana vēlēšanās strādāt dzimtenes labā atdūrās uz vienaldzīgu atturību. Es jutu, ka neesmu nevienam vajadzīgs, ka esmu lieks."[3] Lieknēja akvareļi, kā, piemēram, *Lielais templis Madurā* iekšskatā ar figūrām, *Singa pils Benaresā* ar sēdošām figūrām, *Šva Dagona pagoda Rangunā, Debesu templis Pekinā* u. d. c. viņa sarīkotajā izstādē Hamburgā bija guvuši plašas publikas, kritikas un pētnieku atsaucību. Nākamajā, 1928. gadā notika Minchenes Etnografiskajā mūzejā (Museum für Völkerkunde) Lieknēja akvareļu izstāde, modinot interesi ar savu īpato raksturu. Līdzīga skate notikusi arī Šanghajā. Tā dažādu apstākļu dēļ Lieknējs un viņa veikumi ar savu speciālo raksturu palikuši sveši latviešu kultūras dzīvei. Cerēsim, ka tāds liktenis nedraudēs savā ziņā analogam — māksliniecisku un cilvēciski vērtīgajām Jāzepa Grosvalda brīnišķi akvarelētajām un aprakstītajām *Persijas ainām* nākamās paaudzēs, cerēsim to šī darba laikmetiskās dokumentācijas un vienreizējā skaistuma dēļ.

*

Šajā uz ārzemēm aizceļojušo mākslinieku katēgorijā iekļaujas arī savādnieks, savas glezniecības stigas meklētājs FREDERIKS FĪBIGS (Fiebig, dz. 1885. g. Talsos, miris 1953. g. Elzasā). Emocionāls, ar tieksmi uz savrupību un klaiņošanu, viņš radis dzīvot vispieticīgākajos un primitīvos apstākļos. Ar tieksmi uz intimu primitīvitāti, ietverdams melno līniju ielogos ģeometrizētus, vienkāršus krāszieda laukumus, viņš izkopj savu patstāvīgu izteiksmi. Skatot Fībiga skaidri konstruētos un intimos gleznojumus, grūti iedomāties, ka tos darinājis iekšēji satraukts cilvēks ar dēkainas dzīves sarežģījumiem. Satrauktajos 1905/1906. gada revolūcijas notikumos Fībigs devies uz Pēterburgu, kur apguva reāli un arī dekorātīvi impresionistiskās glezniecības pamatus. Viņš apprec divdesmit gadus par viņu vecāko Vilhelminu Krauzi, kura ir liels atbalsts visās šī nepastāvīgā un nepraktiskā cilvēka gaitās un rūpējas par savu neuzticīgo vīru, kam no kādas citas draudzenes ir divi bērni.

Jau 1907. g. Fībigs ir Parīzē, kur apmeklē Juliāna akadēmiju un – saskarē ar dažiem pēcimpresionistiskiem virzieniem, kas pasvītro līniju, plakni un krāszieda dekorātīvo skaistumu – meklē savu īpato taku. Tā priekš Pirmā pasaules kara viņš izveido savu stilisko uztveri, it kā savdabīgu vitrāžas atbalsi: viņš glezno uz papes ar eļļas krāsām un rada struktūrētas dekorātīvas gleznieciības ainiņas, lietojot melnas līnijas, kas sadala un ietveŗ delikātos toņos vienmērīgi trieptos krāszieda laukumus. Tā ar līniju un plakņu attiecībām apzīmētas figūras, priekšmeti ainavās, šaurās ieliņās, laukos un parkos ar koku lapotni; it īpaši ainās ar bērniem viņu nodarbībās rodas kāda poētiski izjusta, klusa un intima pasaule – vienkāršos ģeometrizētos veidos ar antinaturālu telpiskumu. Šī formu uztvere, savdabīga maiguma un intimitātes gaisotne radījusi atsaucību Fībiga mākslai, piekritējus, cienītājus jau pirms Pirmā pasaules kara. Viņš nav aizmirsis dzimteni, atsūtīdams uz III Latviešu mākslinieku izstādi savus darbus (1913/14. g. ziemā).

Pēckara gados ir savi pacēluma un lejupslīdes posmi. Rodas sarežģījumi arī ģimenes dzīvē. No Parīzes Fībigs ar ģimeni pārceļas uz Elzasu. Vēl pirms pārcelšanās no Parīzes viņš atjauno saskari ar dzimteni, piedalīdamies kā viesis Sadarba trešajā izstādē 1928. g. ar septiņiem darbiem (*Pie darba, Pētītāji, Divi draugi, Dārzā, Šuvēja, Parīze* un *Bjēvras nomale*), un tai pašā gadā Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā sarīko savu patstāvīgo izstādi, gūdams publikas un kritikas atzinīgu novērtējumu. Pavisam bija izstādītas 128 gleznas un zīmējumi, starp daudzām Francijas un Italijas ainavām arī trīs Talsu skati. – Fībiga darbi bijuši izstādīti Parīzē, Londonā, Ņujorkā, Beļģijā u. c. Viņa meita Rāja sarīkojusi tēva pēcnāves izstādi Oberlina galerijā Strasburgā 1984. g. novembrī, kā arī rūpējusies par gleznu reprodukciju

422. R. Kalniņš, *Saulaina diena*

423. R. Kalniņš, *Sievietes ģīmetne*
424. I. Kerkoviusa, *Pašportrets*
425. R. Liepiņš, *Akta studija*

albuma izdošanu ar ievadu, biografiju un kritikas atsauksmju izvilkumiem. Arī beidzamajā dzīves posmā Fībigs pārdzīvojis kritiskus laikus. Viņa mākslas ceļu aizvien šķērsojuši iekšēji un ārēji apstākļi, kavēdami viņa mākslas panākumus.

*

Par R. Pinni, kas ilgus gadus pirms Otrā pasaules kara uzturējās Parīzē, jau bijusi runa. — REINHOLDS KALNIŅŠ (dz. 1897. g. 10. martā Pērnavā, miris 1968. g. Stokholmā), gleznotājs un kustīgs, uzņēmīgs organizētājs, arī eksperimentētājs krāsu mācībā, pieskaitāms tiem, kas mūža lielu vai lielāko daļu pavadījuši ārpus Latvijas. Latviešu ģimenē dzimušais jaunietis 1917. g. revolūciju laikā kādu brīdi mācījies pārveidotā Pēterpils Mākslas akadēmijā, atgriezies Latvijā un 1921. g. devies uz Parīzi, kur mācījies *Grande Chaumière* akadēmijā, pelnīdamies ar portretu zīmēšanu kafejnīcās. Jaunais latviešu mākslinieks veidojies t. s. Parīzes skolas ietekmē tais gados, kad franču mākslā notiek atgriešanās pie brīva, liriska reālisma ar pēcimpresionisma krāsainības ieguvumiem. R. Kalniņš paliek uzticīgs īstenības ainojumam, izvairoties no ekstrēmiem — abstraktās mākslas un sirrealisma. Savos ainavu, ģīmetņu un aktu gleznojumos viņš ir jauntradicionālists ar darbu svārstīgu kvalitāti.

Otrajam pasaules karam sākoties, Kalniņš 1939. g. rudenī atgriežas Rīgā, mēģina māksliniekus un publiku ieinteresēt ar savu mācību un eksperimentiem par krāsu un formu uztveri telpā, taču bez panākumiem. Tādus viņš gūst Stokholmā, nodibinot paidagoģisku institūtu, kas vēl turpināja pastāvēt pēc viņa nāves. No Stokholmas devies uz Ņujorku, viņš Manhatanas lejas galā nodibināja savu mākslas salonu — Franču mākslas centru, kam bija nozīme latviešu mākslas atbalstīšanā piecdesmito gadu otrā pusē un sešdesmito sākumā. Par to būs runa citā sējumā, apskatot okupācijas un trimdas laiku.

Gleznotāja IDA KERKOVIUSA (dz. 1879. g. Rīgā – mirusi 1970. g. Štutgartē) iekļuva vācu un starptautiskā modernisma lokā, zaudējot sakarus ar mākslas dzīvi dzimtenē. Šī rīdziniece savas mākslinieciskās izglītības pamatus apguva Jungas-Štillingas mākslas skolā. Kerkoviusas tālākā mākslinieciskā attīstībā un ievirzē izšķirīga nozīme Jaundachavas (Neu-Dachau) grupas teorētiķim un izcilam mākslas paidagogam Ādolfam Helcelam (Hoelzel, 1853–1937). Ida Kerkoviusa ir 1903. g. īsu laiku Dachavā, no 1908–1911. g. darbojās Štutgartes Mākslas akadēmijā, kur ir Helcela meistarskolniece un arī asistente (1910). Pēc tam seko studijas aušanas technikā *Bauhaus'ā*, Veimārā (1920–1923). Akvarelī, eļļas gleznieciībā un paklāju aušanā viņa gūtās ierosmes patstāvīgi pārveido, saņemdama atzinību par sava spožā krāszieda gleznieciskо ritmu. Ekspresīvi un brīvi pastelī, akvarelī, eļļā gleznotas ainavas, pilsētu skati, portreti, klusās dabas. Viņa atgriežas un darbojas Štutgartē, gūstot panākumus ar vieninieces izstādi 1930. g. Trīs gadus vēlāk viņa pievērsusies abstraktai gleznieciībai un saņem aizliegumu gleznot un izstādīties. Māksliniece daudz ceļo, apmeklē arī Latviju. Trīsdesmitajos gados veiktas Rīgas ostas un jūrmalas ainas pastelī un akvarelī. Guvusi godalgas un atzinības zīmes, profesores goda titulu.

Līdzīgas vajāšanas, kā arī kara postu pārcieta ALEKSANDRS BERTELSONS (Alexander Bertelson), dzimis 1890. g. Līksnā, Latgalē, miris 1975. g. Berlīnē. Pirmos pamatus mākslā apguvis Rīgas Pilsētas mākslas skolā, viņš turpina izglītību Minchenes akadēmijā pie H. Cīgela (Zügel). Pirmā pasaules kara gadus pārlaiž Zviedrijā, pēc tam dzīvo un darbojas Vācijā. 1913. un 1918. g. piedalās Baltiešu mākslinieku savienības rīkotajās izstādēs Rīgā, bet sākot ar 1923. g. – Berlīnes Secesijas izstādēs, gūdams panākumus. Taču 1934. g. ar Vācijas valdības pavēli Bertelsonam bija aizliegts gleznot un izstādīt darbus. Otrā pasaules karā lielā darbu daļa aiziet bojā, un Bertelsons atjauno darbību tikai 1967. gadā. Bertelsona ainavās, figūrālos gleznojumos un portretos ir tieksme uz iekšēju saviļņojumu ekspresīva reālisma ietvaros.

*

Epizodiska parādība mūsu gleznieciībā ir Aderkašos 1885. g. dzimušais ROBERTS LIEPIŅŠ. Audzis Dānijas mākslas tradicijās, beidzis 1914. g. Kopenhāgenas Mākslas akadēmiju un divus gadus vēlāk sācis piedalīties izstādēs Dānijā, viņš 1922. g. pavasarī iesūtīja darbus Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādē. Tur bija portreti (*Pašportrets*, operdziedātāju R. Bērziņa un A. Kaktiņa, dzejnieka Linarda Laicena u. c. ģīmetnes), aktu studijas, puķu gleznojumi un klusās dabas. R. Liepiņa samērā brīvais formu traktējums, raupjā, paviršā apdare, bet visnotaļ „drosme un pašapziņa dažkārt brēcošu krāsu apvienošanā",[4] rīdziniekiem neparasto jēlo zaļo un dzelteno toņu lietošana, īpaši plikņos, izraisīja kritikas pārmetumus. Šie spriedumi un aizspriedumi pamudināja Liepiņu doties atpakaļ uz Dāniju.

HARIJS EBERŠTEINS, dzimis 1906. g. Liepājā, uzauga Krievijā, Pēterburgā, vēlāk trimdā dzīvoja Karakasā, Venecuēlā, kur miris 1964. gadā. Eberšteins kļuva pazīstams kā sabiedriski ievērojamu personu reprezentēšanās ģīmetņu gleznotājs. Beidzis Liepājā vidusskolu, kādu laiku studēja architektūru Latvijas universitātē. Mācījies gleznieciību Briseles Karaliskajā mākslas akadēmijā. Briselē gleznojis aristokratu ģīmetnes, viņu starpā arī

Beļģijas karalieni Astrīdi. Latvijā Eberšteins atgriezās 1937. g., sarīkoja personālu skati Rīgas Latviešu biedrībā. Uzposts izskatīgums – šāda tipa portretu pazīme – piemīt Eberšteina gleznotajiem prof. L. Bērziņa, valsts prezidenta K. Ulmaņa, archibīskapa T. Grīnberga u. c. attēliem. Pēc bēgļu gaitām Vācijā nokļuvis Venecuēlā, mākslinieks turpināja šāda veida darbību. Gleznojis arī ainavas un sadzīves skatus.

---

[1] L. Réau, priekšvārds L. Michelsona gleznu un zīmējumu izstādes katalogam (Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā 1939. g. janvārī).

[2] Turpat.

[3] K. Miervalds, „Kāpēc pazīstamais mākslinieks Lieknējs nebrauc uz Rīgu?", *Pēdējā Brīdī*, 1924/124. – F. Lieknēja radinieces A. M. kundzes informācija 1956. g. pavasarī.

[4] J. Jaunsudrabiņš *Jaunākajās Ziņās*, 1922/93.

Literātūra un avoti

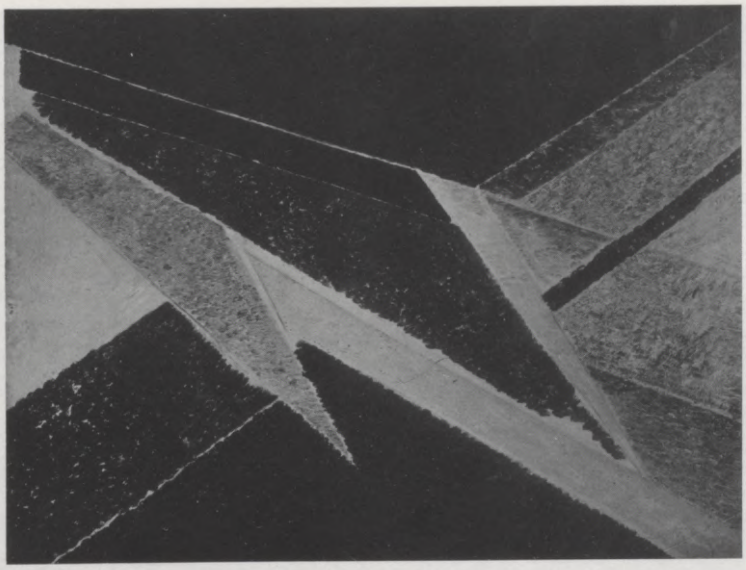
U. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, etc., Leipzig 1907–1947. – Sadarba III izstādes katalogs, Rīgā 1928. – *Frederika Fībiga darbu izstāde* Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā no 6–20. maijam 1928. g., katalogs, Rīgā 1928. – A. Salmon, *Kalnins*, Paris 1953. – H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Leipzig 1953–1962. – E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs*, etc., 1976. – Periodika, izstāžu un mūzeju katalogi.

Mākslinieki, kas Pirmā pasaules kara laikā palika Padomju Krievijā

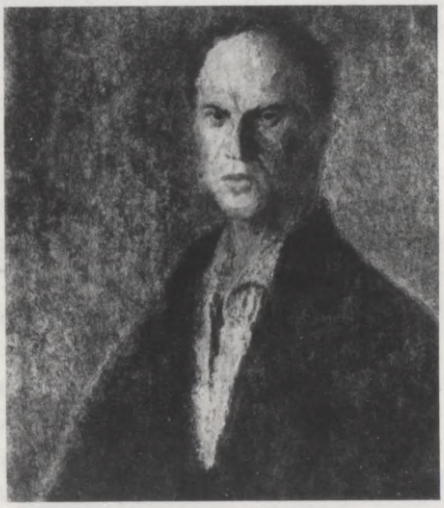
Sākumā Krievijā palikušie latviešu mākslinieki attīstīja rosīgu darbību gan tradicionālā reālisma, gan modernā, netradicionālā veidā. Viņu rosīgo darbošanos krievu mākslinieku vidē, kā arī latviešu kultūras organizācijās, piemēram, Prometejā Maskavā, izbeidza traģisks liktenis. „Personības kulta" laikā slēdza latviešu kultūras institūtus un notika latviešu ievērojamāko darbinieku bojā eja. Tādu piedzīvoja arī divi mākslinieki, kas kļuva starptautiski pazīstami: Aleksandrs Drēviņš un Gustavs Klucis.

Aleksandrs Drēviņš[1] (dz. 1889. g. 15. jūlijā Cēsīs, miris 1938. g. izsūtījumā), vecākiem pārnākot uz Rīgu, pusaudža un jaunieša gadus pavada Rīgas nomalē, iestājas jūrskolā, bet iepazīšanās ar K. Ubānu, kas skolnieka gados kā autodidakts sācis pilsētas apkārtnē mēģināties ainavu studiju gleznošanā, pievērš arī nākamo jūrnieku šādai nodarbībai. Abi iecer savu nākotni gleznīecībā. 1911. g. abi ir Rīgas Pilsētas mākslas skolas audzēkņi. Skolā Purvītis viņus ievada impresionistiskā gleznīecībā. 1912/1913. g. ziemā A. Drēviņš un K. Ubāns ar panākumiem izstāda savus

426. A. Drēviņš, *Ainava ar māju*
427. A. Drēviņš, *Bēgle*



428. A. Drēviņš, *Bēgles*
429. A. Drēviņš, *Suprēmatiska konstrukcija*



430. A. Drēviņš, *Pašportrets*, 1923
431. A. Drēviņš, *Pašportrets*, 1926

gleznojumus II Latviešu mākslinieku izstādē. Skolas jauniešu pulciņam – K. Ubānam, V. Tonem, Kr. Rītam (kritis 1915. g.) dzīva interese par modernās mākslas problēmām. Diskusijās par tās atbalsi mūsu mākslā, arī par „latviski īpato", ierosmīgs un artikulēts ir no Parīzes atbraukušais Jāzeps Grosvalds. – Drēviņš par skolotāja aizrādījumu neievērošanu un nekārtīgu skolas apmeklēšanu zaudē Pilsētas mākslas skolas stipendiju. Viņš, K. Ubāns un Kr. Rīts 1914. g. no šīs skolas izstājas. Kopā ar vecākiem Drēviņš 1914. g. pārceļas uz Maskavu, piedalās Latviešu mākslinieku izstādēs Petrogradā 1915. g. un Maskavā 1916. g. Viņa tēlotajās *Bēglēs* (1915, LVMM, att.) ar savādu apmātības un noslēpumainības noskaņu vērojamas gan J. Grosvalda, gan arī Derēna gleznieciības ietekmes, un kādā variantā ar formu ģeometrizāciju ieskanas kaut kas no suprēmatisma. Mistiskas noskaņas šais gados līdzīgā tematikā parādījās arī O. Skulmes un J. Kazaka tēlojumos. Šais pašos gados (1915–1916) Drēviņa darbi parādās *Bubnovyj Valet* (Kārava Kalpa) izstādē. Lai gan Drēviņš nebija strēlnieks, viņš piedalās 1918. g. latviešu strēlnieku mākslas studijas izstādē, kur viena daļa turas pie reālisma, bet Drēviņš u. c. pievērsušies moderniem kon-

432. A. Drēviņš, *Kalns Starucha*
433. A. Drēviņš, *Meitene ar dvieli*

struktīviem un suprēmatiskiem virzieniem, kas tolaik bija plaši izzarojuši arī Padomju Krievijā. Tādi eksperimenti nodarbināja arī Drēviņu. Kaut gan abstrakti futūristiskie centieni bija vēl pilnos ziedos, izglītības komisārs Lunačarskis mākslas darbinieku sanāksmē 1920. gadā Maskavā paziņoja, ka futūrisms esot „tikai trīs dienas kapā, bet jau smird". Šis izteiciens radīja sašutumu modernisma piekritējos.[2]

No 1920–1930. g. Drēviņš bija profesors Maskavā, valsts Augstākajās māksliniecisku techniskajās darbnīcās (*Vchutema* vēlāk *Vchutein*). Režīma spaidos notiek vispārēja mākslas atgriešanās pie īstenības – sociālistiskā reālisma. Kopš 1923. g. Drēviņš pievēršas gleznieciībai no dabas. 1923. g. gleznotajā *Pašportretā* (att.) vēl raupji uzarta apdare, izsakot ko skarbu un satrauktu mākslinieka iekšējās dzīves pašnovērojumā. Skarbos krāsu laukumu pretstatos, formu vienkāršojumā šī jaunā vēršanās uz īstenību 1926. gadā gleznotajā *Pašportretā* (att.) guvusi kompozicionāli un emocionāli lielāku izlīdzinājumu. Posmos, kad Drēviņš meklē ārēji un iekšēji sastapties ar dabu, viņš gleznojis daudz ainavu, bieži ar dzīvnieku un cilvēku figūrām. Šai nolūkā ir arī daudz klaiņots pa Krievijas dienvidu un austrumu novadiem.

Pati sastapšanās ar dzīvi un dabu Drēviņa 1930-to gadu darbos izpaužas divējādi. Vienā darbu daļā ir it kā sapnī redzētas ainas, tēlotas naīvā, primitīvā iekšskatā, aspektīvi saliktā no atsevišķām daļām, atgādinot vēlā antīkā mākslā sastopamo komponēšanas veidu. Tādas ir dažas Altāja ainas, *Nolaišanās ar parašutu, Stirnas* dažādos variantos, *Sastapšanās* u. c. Ritms, kustība, iekšskatā pārtransponētas lietas telpā. Otra darbu katēgorija – tradicionālais reālisms, žanriski figūrālie tēlojumi ar miesu, apaļotību, substanci (*Meitene ar dvieli*, 1936, att.; sadzīves ainas krieviskā reālisma gaumē – *Mednieku brokastis*, vēlīnos 1930-os gados), kompromiss, kas tomēr neglāba Drēviņu.

Savā autobiografijā Drēviņš nemin piedalīšanos latviešu kultūras un izglītības biedrības Prometejs mākslas sekcijas rīkotajās izstādēs.[3] Kopā ar

sievu, gleznotāju N. Udaļcovu, Drēviņš sarīkojis vieninieku skates 1928. un 1934. gadā. Pēcnāves izstādes: 1959. g. Rīgā (Latviešu sarkano strēlnieku mākslas izstāde Rīgā), 1971. g. Maskavā, 1981. g. Rīgā. „Sociālistiskā reālisma" izpratnei mainoties, pieļaujot metaforisku, asociātīvu, poētiski iedarbīgu ainojumu, nu celts godā agrāk nopeltais, neparastais un atšifrējamais Drēviņa mākslā.

Gleznotājs, grafiķis, plakātists un fotomontāžu darinātājs GUSTAVS KLUCIS (1895–1944), kļuva starptautiski pazīstams ar savām fotomontažām, kas kā plakāti kalpoja politiskai propagandai. Šajos propagandas instrumentos sajaucas savdabīgs foto naturālisms ar zīmētām formām, konstruktīviem un krāszieda elementiem dinamiskā, modernā kompozicijas izjūtā. Fotomontāža kā laikmetīgs paņēmiens darīja Kluča plakātus un konstruktīvos mechanisku formu sacerējumus plaši ievērotus.

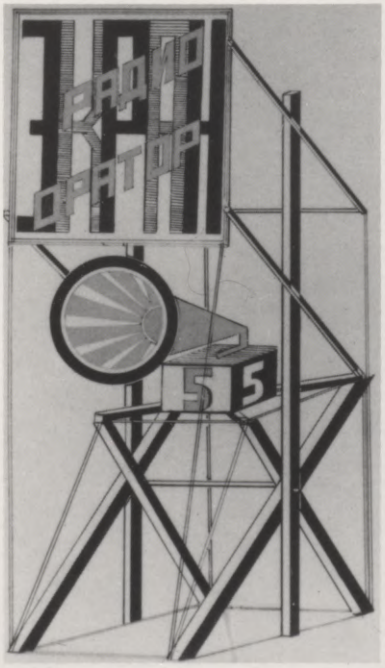
G. Klucis dzimis 1895. g. 4. janvārī Valmieras apr. Ķoņu pagastā, strādnieku ģimenē. Mācijies Valmieras skolotāju seminārā, pēc tam Rīgas Pilsētas mākslas skolā (1913–1914/15). Kara notikumi skolu izbeidza. Klucis devās uz Petrogradu, kur mācās Mākslas veicināšanas biedrības skolā. Sākas 1917. g. revolūcijas. Klucis ir jau latviešu strēlnieku rindās, komūnistiskajā apvērsumā ierautajās daļās. 1918. g. šīs vienības pārceltas uz Maskavu. Tai pašā gadā notikušajā strēlnieku mākslas studijas izstādē Kremlī parādās arī Kluča darbi – zīmējumi un akvareļi. Šai pašā laikā Klucis iestājas Valsts augstākajās māksliniecisku techniskajās darbnīcās, beigdams glezniecības fakultāti 1921. g. Viņš sāk jaunus konstruktīvus un koloristiskus pētījumus, darina fotomontāžas, piedalās izstādēs un veido padomju ārzemju izstāžu paviljonus Berlīnē (1923), Parīzē (1924, 1937). No 1924–1931. g. Klucis māca krāsu teoriju *Vchuteinā* (Augstākajā māksliniecisku techniskajā institūtā.)

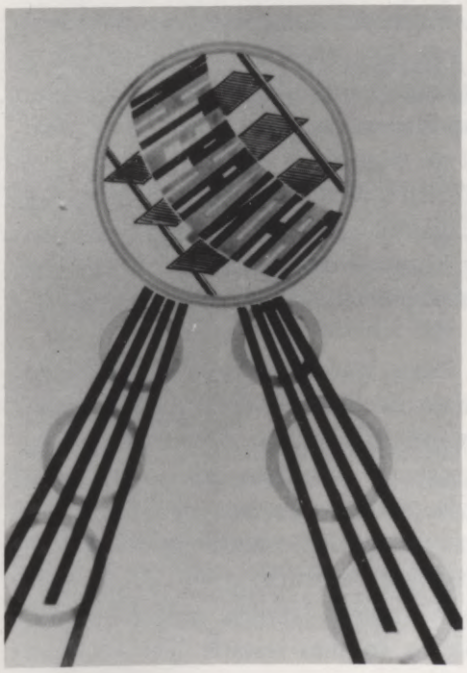
Darbodamies par plakātistu, grafiķi, gleznotāju, Klucis piedalās arī

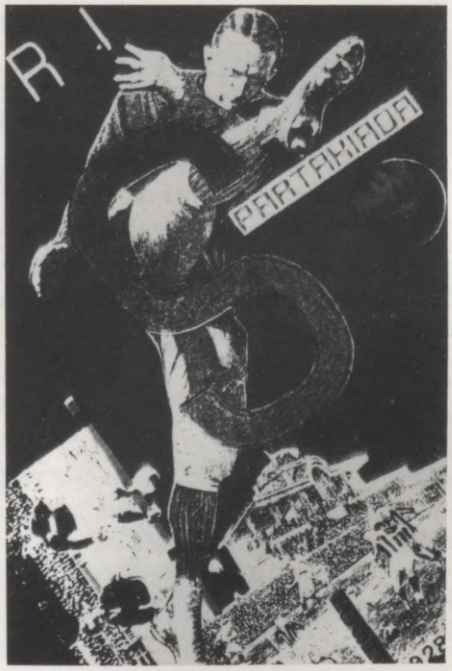
434. G. Klucis, *Skaļruņa konstrukcija* – zīmējums afišai

435. G. Klucis, *Konstrukcija*

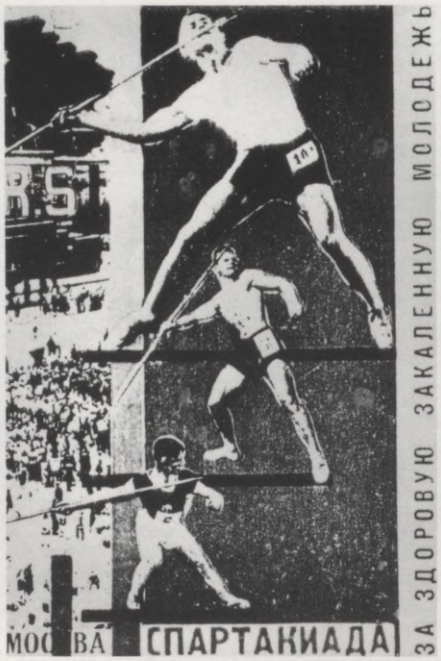
436. G. Klucis, fotomontāža pastkartei







437. G. Klucis, fotomontāža pastkartei



438. G. Klucis, fotomontāža pastkartei

439. G. Klucis, *Stachanovieša ģimetne*

latviešu biedrības Prometejs mākslas sekcijā. Prometeja uzdevumā viņš attēlojis akvarelī un zīmējumos latviešu kolchozniekus parauga kolchozā pie Azovas jūras (1935). Nākamo gadu domās par dzimteni viņš darina tautas rakstu un tautas tērpu albumu. Līdztekus plakātiem veicis eļļā un akvarelī portretus un ainavas. Tas viss bija jāizbeidz ar 1930-to gadu beigu cēlienu. Mira 1944. g. 16. martā.

Divdesmito gadu sākumā bija viegli gūt telpas individuālām un grupu izstādēm Valsts mākslas mūzeja telpās Rīgas pilī. Tais gados ļāva mākslinieciem izceļot no Padomju Krievijas. Tā arī KĀRLIS AVOTIŅŠ, dzimis 1893. g. Drabešu pagastā, mācījies Augstākajās mākslinieciski techniskajās darbnīcās Maskavā gleznieciību Archipova vadībā, pārbraucis Latvijā, sarīkoja izstādi Rīgas pilī 1924. g. kopā ar Augustu Dīriķi, Jāni Strautu un Kārli Veidemani. Viņa darinātajās ģimetnēs, ainavās, klusajās dabās jaucas formu vienkāršojuma tendence ar reālismu. „Avotiņš dažos darbos patīkams ar savu gleznieciskō izjūtu, bet kompozicijā un tāpat zīmējumā vēl stipri negatavs".[4] Kopš 1945. g. Avotiņš piedalījies Rīgā rīkotajās mākslas izstādēs. Miris 1950. gadā.

KĀRLIS VEIDEMANIS (dz. 1897. g. Cēsīs, miris 1944. g. Pad. Savienībā) bija piedalījies Berlīnē mākslas izstādē un atceļā uz Maskavu 1924. g. rādija savas ainavas, pilsētu skatus, sadzīves žanra tēlojumus, portretus, dekorāciju skices nule pieminētajā četrinieku skatē. „Diezgan spēcīgs gleznotāja temperaments piemīt Veidemanim, kurš dažos darbos stāv tuvu vācu ekspresionistiem, bet sevi vēl iekšēji nav atradis un noskaidrojis."[5] Izglītības sākumus apguvis Rīgas daiļamatnieku biedrības kursos, Petrogradā mācījies Mākslas veicināšanas biedrības skolā, bijis 9. latviešu strēlnieku pulkā un piedalījies 1918. g. strēlnieku mākslas studijas izstādē. Tai pašā gadā

uzsācis gleznieciības studijas Augstākajās māksliniecisku techniskajās darbnīcās Maskavā pie P. Končalovska (1918–1921).

Veidemanis veicis virkni portretu ar vēsturiski dokumentāru nozīmi, tēlojis strēlnieku cīņu epizodes Krievijas pilsoņu karā, darinājis dekorācijas Maskavas latviešu teātrim, veicis grafiskus darbus un sadarbojies ar Prometeju. Prometeja ēkā bija ierīkotas darbnīcas viņam un citiem latviešu gleznotājiem – V. Andersonam, P. Irbītim un V. Jakubam.

VOLDEMARS ANDERSONS šai pulkā ir vecākais (dz. 1891. g. 30. sept. Rīgā, miris 1942. g. 29. martā Pad. Savienībā). Kā bijušais strēlnieks viņš vadīja Kremlī latviešu strēlnieku mākslas studiju un organizēja jau minēto 1918. g. izstādi. Viņš bija reālistisks aprakstītājs gleznieciībā un grafikā. Mācījies kādu laiku Rīgas mākslas amatniecības skolā, Pilsētas mākslas skolā, Petrogradas Mākslas veicināšanas biedrības skolā un, nokļuvis Maskavā, Augstākajās māksliniecisku techniskajās darbnīcās, studējot gleznieciību pie K. Korovina (1918–1921). Visai rosīga bija Andersona darbošanās Prometeja mākslas sekcijā un arī Latviešu padomju mākslinieku apvienībā Maskavā (1928–1937). Gleznojis revolūcijas darbiniekus, portretus, latviešu strēlnieku cīņas Krievijas pilsoņu karā, inscenējis vairākus uzvedumus Maskavā, valsts latviešu teātrī. Piedalījies 1923. g. mākslas izstādē Berlīnē, sarīkojis vieninieka izstādi Prometejā 1935. g.

Brutālā diktatūra, ko padomju vēsturnieki maigi nosauc par „personības kulta" posmu, sagrāva individuālās un kopējās ievirzes padomju latviešu kultūras un mākslas dzīvē. 1940. g. okupācijai Latvijā sākoties, nebija ko demonstrēt pašu latviešu padomju kultūras paraugu, jo pirmrindnieki bija iznīcināti.

---

[1] Dīvainu iedomu dēļ Kuno Hagens savā baltvācu mākslinieku leksikonā (*Lexikon deutsch-baltischer bildender Künstler, 20. Jahrhundert*, Köln 1983) pataisa latviešu gleznotāju Drēviņu par „Drewing" un vācieti, lai gan neviens Drēviņa darbs nav baltvācu mākslas izstādēs parādijies.

[2] Autora pieredzējums šajā sarīkojumā Maskavā.

[3] Savā autobiografijā Drēviņš pilnīgi noklusē ierosmīgo pazīšanos ar līdzgaitniekiem J. Grosvaldu, V. Toni u. c. Arī K. Ubānu nemaz nemin vārdā, nepiemin piedalīšanos latviešu mākslinieku izstādēs Rīgā, Petrogradā un Maskavā – it kā ko nebijušu. Vienīgi viņš piemin savus sakarus ar latviešu strēlniekiem un viņu mākslas izstādi Kremlī 1918. g.

[4] J. Dombrovskis, *Latvijas Vēstnesis*, 1924. g. 30. janvārī.

[5] J. Dombrovskis turpat.

Literātūra un avoti

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – (E. Siliņas) Latviešu gleznotāju saraksts pie J. Siliņa raksta „Latviešu mākslas divdesmit gadi, 1918–1938", *SM* 1938/4. – *LKV* III, IX, Rīgā 1928/1929, 1933. – *LE* I–III, *Papildinājumi*, Stokholmā 1955–1962. – A. Lapiņš, *Latviešu padomju gleznieciība*, Rīgā 1961. – *LME* I–III, Rīgā 1967–1970. – Dz. Viksna, *Latviešu kultūras un izglītības iestādes Padomju Savienībā 20.–30. gados*, Rīgā 1972. – M. Ivanovs, *Latviešu gleznieciība priekšpadomju periodā*, Rīgā 1980. – *Art of the Avant-Garde in Russia*, Selection from the Costakis Collection, New York, 1981. – Periodiski izdevumi, izstāžu katalogi.

Ceturtais šķēlums

Dekorātīvā māksla

Skatuves gleznieciība

Vispārējā situācija

Dekorātīvajā gleznieciībā, kas ir rotājums un piedeva kaut kam, arī šajā posmā galvenā vietā ir teātŗa dekorācijas. Teātris, tik populārs mūsu tautā, padara populāru arī skatuves gleznotāja darbu. Tāda vai citāda veida skatuves glezna vai izbūve ir uzdevuma sastāvdaļa un pieskaitāma teātŗa mākslai. Mūsu teātŗa apstākļos, it īpaši izrādes veidotāju – režisora vai baletmeistara – pieļāvīguma vai neizpratnes dēļ, skatuves gleznotājs nereti turpināja suverēni darboties inscenējumā, pretendējot uz neatkarību. Tā arī notika, ka, aizkaram paceļoties, skatītāji aplaudēja dekorācijai, skaistai redzes ainai, kas skatuvi pārvērš gleznā, pārvaldot – vismaz kādu laiku – izrādes norisi. Ar šādu uzkundzēšanos arī kļūst saprotams, ka dekorāciju darināšanu publika un kritika ne vienu reizi vien tur par īpašu gleznieciības nozari un nevis par skatuves mākslas elementu izrādē. Vienīgi Dailes teātris jau no sākta gala, E. Smiļģa un J. Munča vadībā, skatuves telpas veidojumu centās pakļaut kopējai izrādes formai, kuŗas centrā ir aktieris. Ar šādu atrunu, ņemot vērā skices vai maketus, kavēsimies pie skatuves gleznas no tēlotājas mākslas viedokļa.

Skatuves gleznas izkopsme atkarīga no teātŗa ievirzes un tā uzdevumu izpratnes, veŗot darbošanās lauku dekorātora talantam. Skatuves mākslas attīstībā jaunu – teātrālā stila strāvojumu pasāka Dailes teātris Rīgā. Dekorāciju mākslas sekmēšanā svarīga nozīme bija operas un baleta uzvedumiem uz Nacionālās operas skatuves. Še, kā arī Nacionālā teātŗa uzvedumos, jauninājumos un meklējumos galvenā nozīme bija pašiem gleznotājiem. Tas sakāms arī par Jelgavas teātri, dažos uzvedumos par Liepājas Jauno teātri, Strādnieku teātri Rīgā, Daugavpils, Kuldīgas, Cēsu u. c. teātŗiem provincē, kam ir nozīme mūsu dekorāciju gleznieciības rosībās.

Visumā mūsu dekorātori darinājuši skatuves gleznas, gan pārvēršot skatuves telpu gleznainā ainā, gan lietojot arī konstrukcijas paņēmienus. Vecākās paaudzes pārstāvji (piemēram, J. Kuga, Ed. Vītols, Ed. Brencēns u. c.) pieturas pie reāli impresionistiskās uztveres, pievienojot tai klāt arī stilizācijas paņēmienus un dekorātīvo impresionismu. Latvijas patstāvības gados parādās citi, jaunāki centieni, modernisma strāvojumu ietekmēti. Norisinās gan formu sintetiska vienkāršošana, gan ornamentāla krāšņuma un kāpinātas krāsainības meklējumi, gan konstruktīvās gleznieciības un dabas deformācijas mēģinājumi līdzās trīsdimensiju skatuves formu uzbūvei.

Kā stājgleznieciībā, tā arī skatuves gleznās mūsu dekorātori palaikam izvairījās no galējībām mākslas virzienos. Galvenie dekorāciju gleznotāji, paužot romantisku izjūtu un simboliku, pasvītro glezniecīskās domāšanas

problēmas, arī kalpodami skatuvei. Vairumā – viņi nav tīri abstrakto trijmēru konstrukciju cienītāji skatuves telpas veidojumos, lai arī architektoniskas uzbūves ir parādījušās trīsdesmito gadu beigu posmā.

Minot izcilākos dekorātorus, kas ietekmējuši mūsu skatuves ietērpa attīstību jaunajā posmā, nosaukšu O. Skulmi, J. Munci un L. Libertu. Ar viņu vārdiem saistīti daudzi spoži uzvedumi operā un drāmā. Viņiem pievienosim klāt N. Strunki un A. Spertālu. Jauno meklējumu ierosme atbalsojusies arī vecākās paaudzes pārstāvju (J. Kugas, Ed. Vītola, daļēji arī viņu vidū jaunākā A. Cimmermaņa) darbos. Šais pašās paaudzēs skatuves gleznieciībā epizodiski darbojušies R. Suta, A. Annus, V. Tone, K. Ubāns, S. Vidbergs, Ed. Brencēns u.c. Gados jaunākie profesionālie dekorātori nākamajā paaudzē – P. Rožlapa, H. Līkums, Vold. Valdmanis, A. Vinklers, E. Dajevskis, R. Pīlādzis, V. Vasariņš u. c.

Kā jau minēts, mūsu skatuves gleznieciības attīstībā patstāvības gados ir svarīgas trīs izrāžu vietas: Nacionālais teātris, Nacionālā opera un Dailes teātris. Dailes teātris jau no sākta gala ievirzījās autonomas teātrālas formas ceļā, centrā liekot aktieri skatuviskā darbībā un noraidot īstenības atdarināšanu. Balstoties uz krievu teātŗa modernistu Meierholda un Tairova, kā arī italiešu *dell'arte* komēdijas teātŗa atziņām, šo jaunā tipa teātrāli romantisko skatuvi nodibināja kopā ar Ed. Smiļģi teorētiķis, dekorātors, režisors un lugu rakstnieks Jānis Muncis.

Turpretim Nacionālais teātris turpināja, darbu ievadot režisoriem A. Mierlaukam, A. Amtmanim-Briedītim u. c., psicholoģiskā reālisma tradiciju. Dekorātori še visumā baudīja rīcības brīvību stiliskā uztverē. Prasība te bija, lai skatuves ietērps būtu skatītājam pievilcīga izrādes sastāvdaļa. Jau no paša sākuma, 1919–1921. g., darbojas vairāki mākslinieki: V. Tone, N. Strunke, J. Kuga, kā pastāvīgais dekorātors O. Skulme, ko nomaina A. Cimmermanis (1921–1938). N. Strunke te uzsāka savas dekorātora gaitas, darinādams Raiņa *Zelta zirga* diviem cēlieniem ietērpu 1920. gadā. Mierlauka reālistiskajā inscenējumā kā svešs, neparasts elements parādījās vienkāršoti ģeometriski veidi, šķautnainie tīro krāsu laukumi. Izrādei panākumu nebija. Tone, pēc tam kad bija veicis ietērpu Raiņa *Daugavai* un Mēterlinka *Māsai Beatrisei* (1919), eksperimentēja ar konstruktīvi ģeometrisko veidu paņēmieniem, fragmentējot formas noslieptās sienās un greizās durvīs V. Damberga *Mēs viņu gūstīsim* (1922). Arī viņa intelektuālā modernās gleznieciības valoda parādījās kā svešķermenis Nacionālajā teātrī. Radniecīgi centieni pilsoņu tiesības ieguva dažos jaunās paaudzes dekorātoru darbos trīsdesmito gadu beigās.

Arī Nacionālajā operā, kas ap to pašu laiku uzsāka darbību, sastapās vecākas paaudzes (J. Kuga, Ed. Vītols) un arī gados jaunāki (P. Kundziņš) tradicionālisti ar citādi, modernāki ievirzītiem māksliniekiem (sākumā O. Skulmi, pēc tam L. Libertu), lai gan še nenotika eksperimenti ar abstraktiem konstruktīviem paņēmieniem. Tādi parādījās citādā ievirzē vēlāk. Ne režisori E. Lauberts, P. Meļņikovs, ne arī baletmeistare A. Fjodorova neiejaucās dekorātora darbā. Tā kā operā pats būtiskākais ir mūzika, gadījās, ka režisors, dekorātors un mūzikālais uzvedums katrs gāja savu ceļu. Tikai vēlākajos gados, kad bija gūti pieredzējumi un mainījās režija, dekorātors sāka domāt par skatuves ainu saskaņošanu ar pašas mūzikālās darbības raksturu.

440. J. Muncis, dekorācija J. Raiņa lugas *Uguns un nakts* uzvedumam Dailes teātrī, I cēliena aina, 1921

Turpretim mūzikālais pavadījums Dailes teātṛa uzvedumos savā ziņā tiem piešķīra melodrāmatisma niansi.

Agrākais Latviešu operas dekorātors Pēteris Kundziņš Nacionālajā operā pirmās divi sezonās 1919–1921. g. veica dekorācijas Bizē *Karmenai*, d'Albēra *Ielejai* un Vāgnera *Tristānam un Izoldei*, lai pēc tam pamestu skatuves glezniecību uz visiem laikiem. Pa vienam ietērpam kā gadījuma dekorātori operā deva Ed. Brencēns (Rimska-Korsakova *Maija nakts*, 1923) un K. Ubāns (Pučīni *Toska*, 1923). J. Kugam, O. Skulmem un Ed. Vītolam ar 1924. g. pievienojās L. Liberts, kas kā operas un baleta uzvedumu ietērpa veidotājs ievadīja spožās krāsainības un ornamentālā stilizējuma posmu, ietekmēdams arī vecākos meistarus – Kugu un Vītolu, vēlākajos gados pats vadīdams arī režijas. Vienīgi Vīṭols un Liberts līdz 1931. g. sezonai gleznoja baleta dekorācijas. Trīsdesmitajos gados, jau sākoties saimnieciskām grūtībām mūsu teātṛos, parādās uz Nacionālās operas skatuves arī N. Strunkes skatuves gleznas. Pa dažiem darbiem veic arī R. Suta, S. Vidbergs, un trīsdesmito gadu otrā pusē par pastāvīgu dekorātoru kļūst P. Rožlapa. Šis agrākais Liberta palīgs ienes jaunu, svaigu strāvu, pievērsdamies trijās dimensijās būvētai dekorācijai. Jauni centieni bija izmanāmi arī H. Līkuma dekorācijās J. Kalniņa *Hamletam*. J. Muncis darbojies tikai teātrī; Ed. Vītols tikai operā. Citi profesionālie dekorātori kā vienā, tā otrā.

Pēc pirmajiem sākumiem jaunā valstī, nopostītā un nabadzīgā zemē, skatuves kultūra veidojas, aug, un kopš 1923/1924. g., rodoties jauniem izciliem veikumiem (kādi gan ir arī pirms tam), sākas sacensības gars skatuves gleznu darināšanā. Ir interesanti salīdzināt, kā to pašu tematisko uzdevumu risina mūsu izcilākie scēnografi. Labs piemērs ir Raiņa *Uguns un nakts* Jaunā Rīgas teātṛa (Kuga), Dailes teātṛa (Muncis) un Nacionālās operas (O. Skulme) uzvedumos, ņemot vērā arī neīstenotās L. Liberta skices. Par Kugu jau bijusi runa, kā viņš mūsu senās teiksmu ainas brīnumaini izvērsa uz šaurās, seklās skatuves. Tādu publikas atsaucību un saviļņojumu

kā pirmskaņa posmā vairs neizdevās izraisīt citos apstākļos. Dailes teātrī — agrākā Jaunā Rīgas teātņa pārbūvētajā skatuvē ar proscēniju, salauztu grīdas līmeni, jaunu apgaismojuma sistēmu, iznīcinot rampas un sofitu ugunis, — Munča dekorācijās un F. Lepņa gaismu pasakainā, dinamiskā rotaļā Raiņa luga norisa kādā primitīvā, fantastiskā pasaulē, kur viss liesmoja un uguņoja. Nevērojot ne literāro, ne filozofisko saturu, ne nacionālo nokrāsu, tā bija pārvērsta simboliskā un romantiskā revijā, efektu sasniegšanai vēl lietojot audekla vietā marli (att.). — Skulmes dekorācijas, izmantojot plašo operas skatuvi, rādīja teiksmainās, senumsenīgās celtnes monumentālā diženumā, atturīgā krāsu valodā un taupīgās ornamentālās piedevās.[1] Te viss skanēja smagās architektonikas svinīgā un heroiskā vienkāršībā. — Tautas architektūras motīvi romantiskā kāpinājumā, konstruktīvi un tai pašā laikā ornamentāli savā formu krāšņumā, un Lielvārdes pils telpiskā plašumā parādās Liberta fantastiskajā ainā, dekorācijas metā. O. Skulme un Liberts domā kā gleznotāji, lai gan dažādās ievirzēs. Muncis turpretim gleznojuma nozīmi noliedz, panākdams skatuviskus efektus ar krāsainām gaismām, bez kuŗām pati dekorācija būtu pelēcīga savā primitīvitātē. Tās ir dažādas pasaules, dažādas māksliniecīskas personības, kas meklē un veido jaunas vērtības.

Protams, ko savu pateica arī N. Strunke, neapgurstošais Nacionālā teātņa dekorātors A. Cimmermanis un operas pastāvīgais scēnografs (1921—1936) Ed. Vītols.

Sava nozīme ir bijusi arī mazām skatuvēm Rīgā un teātrim provincē. Te jāmin Jelgavas teātris ar A. Spertālu kā pastāvīgo dekorātoru, Liepājas Jaunais teātris, kuŗā divdesmito gadu sākumā darbojas A. Annus, teātņi Cēsīs, Valmierā, Daugavpilī, Kuldīgā u. c.

---

[1] Atšķirībā no tautas celtniecības un ornamentikas elementu izmantošanas ar Raiņa piekrišanu J. Kugas dekorācijās Jaunajā Rīgas teātrī, Rainis bija devis O. Skulmem padomu Nacionālās operas uzveduma dekorācijās no šādām latviskuma iezīmēm atturēties, tāpat arī kostīmos. (Dzidra Bauma, „Uguns un nakts skatuves ietērpa evolūcija", *Raiņa gadagrāmata*, Rīgā 1982, 83. lpp.; sk. arī J. Siliņš, „J. Kugas dekorācijas Spēlēju, dancoju un O. Skulmes dekorācijas Uguns un nakts uzvedumiem", *Latvijas Vēstnesis*, 1929/10.)

Skatuves gleznieciba Rīgā

JĀNIS KUGA (1878–1969) pagatavoja skatuves ietērpu Raiņa *Indulim un Ārijai* 1920. g. Dailes teātŗa atklāšanas gadījumā. Līdzekļu trūkums spieda samierināties ar pieticīgām pelēcīgām dekorācijām, drīzāk drapērijām, un audekla kostīmiem uz tās pašas skatuves, kur kādreiz parādījās viņa spožie veikumi. Viss tas bija drīzāk simbolisks žests, jo Kuga, turpinādams pirmajos pēckaŗa gados agrākās reāliskā un dekorātīvā impresionisma takas, Dailes teātŗa jaunajos centienos un meklējumos vairs neiederējās.[1] Viņš turpināja savu darbību Nacionālajā operā un Nacionālajā teātrī, kas nekādu noteiktu ievirzi dekorātīvā veidojumā neiekopa. Vienā laikā ar pieminēto inscenējumu Kugas ietērpā Nacionālajā teātrī parādījās Raiņa *Jāzeps un viņa brāļi*, meklējot vienkāršotu diženumu vēsturisko stilu formās. Šīs tieksmes uz lieliem, apvienotiem veidiem pelēki zaļgano un violeti brūngano toņu noskaņojumos raksturoja A. Kalniņa operas *Baņuta* skatus ozolu birzs un iekštelpu ainās (att.). Taču citas Kugas skatuves gleznas operām *Tanheizers*, *Fausts* un *Skrejošais holandietis* maz ko pacēlās pāri vidusmēram.

Turpretim dažos Raiņa un Brigaderes lugu uzdevumos J. Kuga apstiprināja savu slavu, tulkojot seno teiksmu un pasaku tēlus. Raiņa *Spēlēju, dancoju* (1921) dekorācijās pieminēsim kāzu istabu un drūmo, svelmaino velnu riju (att.). Vistuvāks mūsu tautas pasaku garam meistars ir savā vienkāršībā un siltumā, ainodams Velēnu vecīša pazemīgi kluso pasauli Bri-

441. J. Kuga, dekorācijas mets A. Kalniņa operai *Baņuta*, Jāņu nakts aina, 1920

442. J. Kuga, dekorācijas mets kāzu istabai J. Raiņa lugas *Spēlēju, dancoju* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1921

gaderes lugā *Maija un Paija* (1922, att.). Šāda veida ainās, tāpat lauku iekštelpās un arī kostīmos, raksturojot personas, Kuga sasniedz ko vienreizēju un savu.

Lietpratīgu rutīnu šai posmā un tālākajos gados operu un baletu uzvedumos sniedz gleznotājs un dekorātors EDUARDS VĪTOLS (1877–1954), operas pastāvīgais dekorātors (1921–1936). Beidzis Štiglica mākslas skolu ar ārzemju stipendiju, viņš darbojās pirmskaņa Krievijā. 1913. g. Ed. Vītols kopā ar J. Sakni pagatavoja Ziemeļblāzmā dekorācijas Raiņa *Zelta zirgam*. Pēckaņa gados pārnācis dzimtenē, reāliskā tvērumā, pieturoties pie nodibinātiem paņēmieniem, viņš pagatavoja skatuves gleznas virknei operu: Čaikovska *Pīķa dāmai* un *Jevgeņinam Oņeginam*, Obēra (Auber) *Fra Diavolo*, Vāgnera *Loengrīnam*, Rosīni *Seviļas bārddzinim*, Ofenbacha *Hofma-*

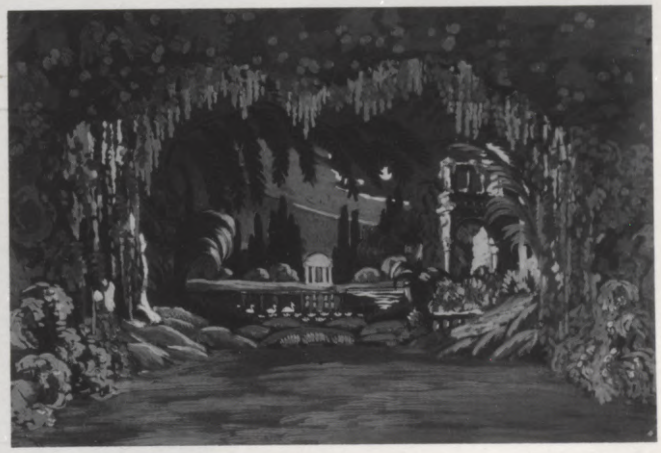
443. J. Kuga, mets pazemes ainai A. Brigaderes lugā *Maija un Paija*, 1922

444. J. Kuga, kostīmu zīmējums A. Brigaderes lugai *Maija un Paija*

ņa stāstiem u. c., un baletiem: P. Hertela *Veltīgajai uzmanībai* (1922), Čaikovska *Gulbju ezeram* (att.), L. Minkusa *Pachitai* un *Bajadērai*, Glazunova *Raimondai* u. c., bieži vien taupības nolūkos izlāpoties un izmantojot jau esošo dekorāciju krājumu (att.).

Dekorāciju darbnīcas vadītājs Nacionālajā teātrī ARTURS CIMMERMANIS (dz. 1886. g. 15. janvārī Edmistē, Igaunijā), kas kļuva pazīstams pirmskaņa

445. Ed. Vītols, dekorācijas mets D. Obēra operas *Fra Diavolo* I cēlienam, 1924

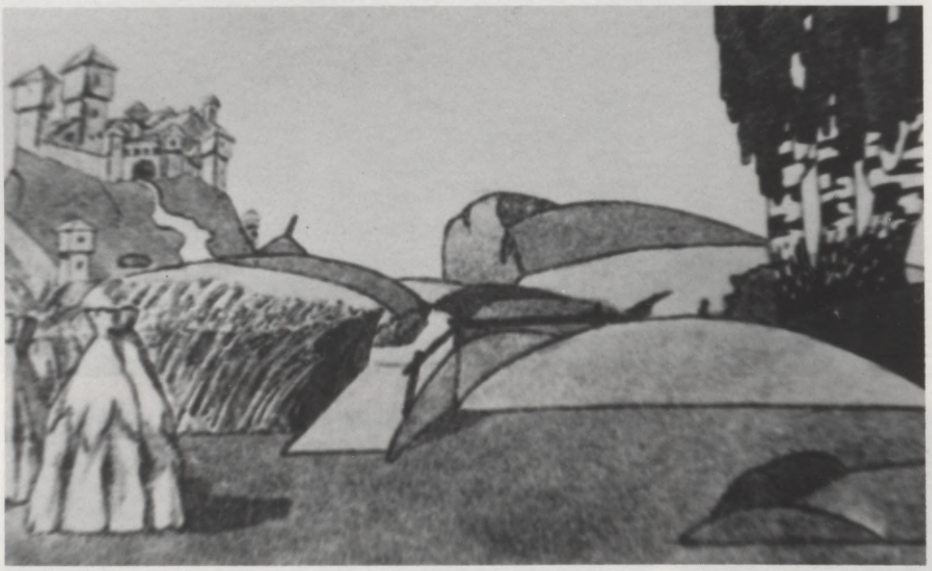


446. Ed. Vītols, dekorācijas mets A. Glazunova baletam *Raimonda*, 1926

447. Ed. Vītols, dekorācijas mets P. Čaikovska baletam *Gulbju ezers*, 1924

posmā, bija noslogots ikdienas darbiem, labojot, pārtaisot un kombinējot dekorācijas, un tai pašā laikā, dažreiz lielā steigā, darināja skatuves ietērpus jaunuzvedumiem, turpat ap desmit vienā sezonā. Sekodams skatuviskā reālisma tradicijām ar stilizācijas pieskaņām, divdesmitajos gados viņš veicis veselu rindu dekorāciju dažām Raiņa, Brigaderes, A. Upīša un lielo klasiķu lugām, drāmām un komēdijām bez sevišķām individuālas uztveres un mākslinieciskas kvalitātes iezīmēm. Ir teikts, ka viņš pratis saskaņoties ar režisoru vēlmēm, bet kādu skaidrību par skatuves gleznu varēja sagaidīt no daža laba mūsu režisora šajos gados? Dažas maiņas Cimmermaņa

darbos notika nākamajā gadu desmitā. Viņš mēģināja izprast un raksturot darbības vietu un laiku ar solidi veidotām dekorācijām tādās lugās kā, piemēram, Raiņa *Krauklītis*, Sofokla *Ķēniņš Ēdips*, Šova *Svētā Žanna*, Rasina *Fedra*, Moljēra *Tartifs*, Brigaderes *Dievišķā seja* u. c. Sadarbība ar režisoriem J. Zariņu, M. Čechovu un V. Gromovu deva ierosmi arī A. Cimmermanim tādos uzdevumos kā Lope de Vegas *Seviļas zvaigzne* (1930), Strindberga *Ēriks XIV*, A. Tolstoja *Jāņa Briesmīgā nāve* (1932) u. c. Atsacīšanās no ilūziskās telpas, stilizējot un fragmentāri noīsinot arhitektūras formas, vērojama, piemēram, ietērpā Zeltmaša *Antiņa galmam* (1931) un ar aizsegņiem veidotā iekštelpā H. Bergmana *Mazpilsētas tiranna* (1931) uzvedumam. Mākslinieki no ārienes veica izteiksmīgākus darbus un plūca laurus, Cimmermanim paliekot pavēnī. Jāatzīst, ka tādi dekorātori kā



448. A. Cimmermanis, dekorācijas mets senlatviešu pilij

449. O. Skulme, dekorācijas mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, I cēliens, 1923

450. O. Skulme, Spīdolas telts, mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, 1923

451. O. Skulme, kostīmu zīmējums J. Mediņa operai *Uguns un nakts*: pa kreisi Aizkrauklis, pa labi Kangars

452. O. Skulme, dekorācijas mets J. Akuratera lugas *Viesturs* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1919

Vītols operā un Cimmermanis Nacionālajā teātrī ar savu māku un rutīnu ir neatsveŗami, noteicot skatuves darbdienas seju.

Oto Skulme (1889–1967) izvirzījās mūsu jauno skatuves gleznotāju priekšpulkā, debitēdams operā ar Jāņa Mediņa *Uguns un nakts* dekorācijām (I un II daļa 1920/1921, pārveidojums 1923, 1924, att.), kam pievienojās tā paša komponista *Dievi un cilvēki* (1922) un Pučīni *Bohēma* (1923). Viņš senās celtnēs pievēršas archaiskam varenumam, konstruktīvo formu monumentālitātei. Viņam rūp telpas izveidojuma izteiksmība, gleznojot dzelteni brūnotos toņos iekštelpu un ārskata koka architektūru ar masīviem stabiem un sienām. Līdzīgs noskaņojums, saskaņoties ar N. Rēricha mākslu, ir Skulmes dekorācijās Akuratera *Viesturam* (Nacionālajā teātrī, 1919, att.). Divus gadus vēlāk Ibsena *Troņa tīkotājos* (turpat, 1921) jau

parādās plašākas – gan nosacītās robežās – krāsu zieda kāpes pelēki brūnos, zaļos un zilos toņos (att.). Ar šiem un dažiem citiem skatuves glezniecisskiem izveidojumiem Nacionālajā teātrī (Š. Lerberga *Pāns*, H. Manna *Legro kundze*, abi 1920) O. Skulme nodibina savu scēnografa vārdu.

JĀNIS MUNCIS (1886–1955), teātŗa teorētiķis, dekorātors, režisors, maz zināms kā gleznotājs, pēc pirmās debijas Interima teātrī kaŗa, bēgļu un revolūciju posmā 1915. g. nonāca Maskavā, kur kļuva par dekorātora palīgu Maskavas Dailes teātrī. Nākamo gadu viņš ir jau Pēterpilī, darbodamies tādā pašā amatā Marijas teātrī, kur varējis novērot režisora Meierholda un gleznotāja Golovina sadarbošanos un skatuviskā uzveduma tapšanu kā atsevišķo sastāvdaļu izkārtotu veselumu.[2] Savās leģendārajās gaitās viņš 1917/1918. g. darbojas par dekorātoru Jaunajā Pēterpils latviešu teātrī un pēc tam komūnistiskajā latviešu strēlnieku teātŗī, tur vadīdams arī režijas. Mācījies Meierholda režisoru kursos. Jāsaka gan, ka savos uzvedumos Dailes teātrī viņš drīzāk tuvs Tairova Kamerteātŗa inscenējumiem (piemēram, ar Jakulova, Ekstēras u. c. dekorācijām) nekā vēlākā Meierholda biomechaniskā stila uzvedumiem (piemēram, minot 1919/1920. g. inscenējumu Maskavā – Verharna *Ausmā*). Dailes teātŗa izveidošanā, darbojoties par teorētiķi un dekorātoru, Muncim paliekami nopelni. Viņa teorētiskos uzskatos atrodamas savas neskaidrības, taču to pamatā ir Meierholda, Tairova u. c. teorētiķu doktrina par teātrālo uzvedumu kā jaunu, no dzīves psīcholoģiski reālas atdarināšanas atraisītu spēles formu, kas sintetiski režisora vadībā apvieno dažādus elementus, centrā izvirzot pašu aktieri. Dekorātīvā stilizācija, gaismu maiņas, aktieŗu spēle dažādos skatuves grīdas līmeņos, ritmoplastika atsevišķo aktieŗu kustībās un grupējumos, mūzikālais pavadījums – tie bija līdzekļi jaunai skatuviskai ekspresijai. Taču ne dekorātīvajā veido-

453. O. Skulme, mets H. Ibsena lugai *Troņa tīkotāji* Nacionālajā teātrī, 1921

XXXIX. J. Kuga, dekorācijas mets R. Vāgnera operas *Nirnbergas meistardziedoņi* I cēlienam

Galminieks *Apburtai princesei*

Galma dāma *Apburtai princesei*

Galminieks *Apburtai princesei*

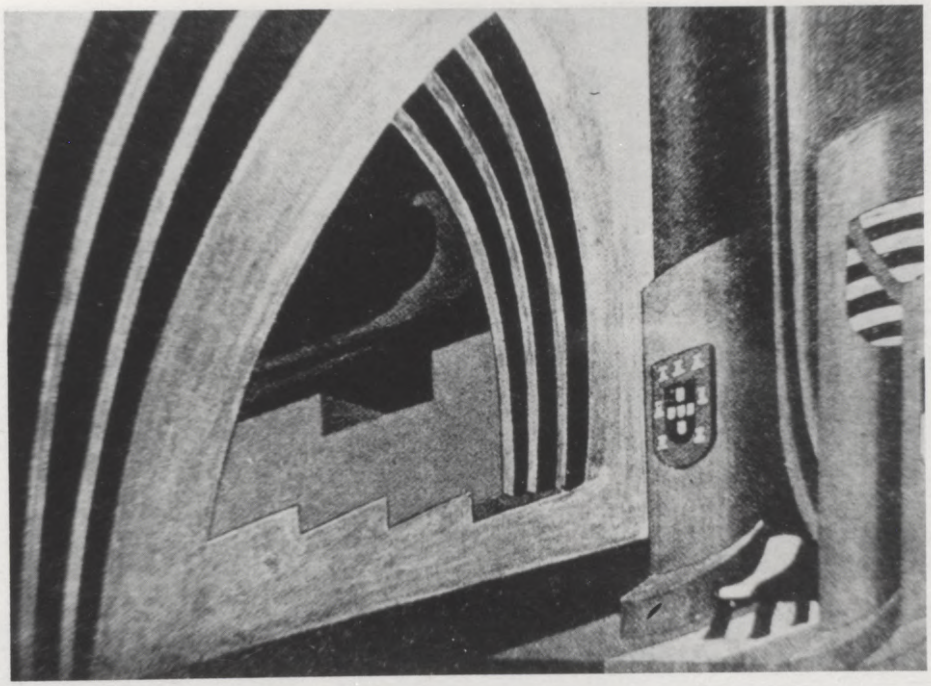
Galma dāma *Apburtai princesei*

Kostīma zīmējums *Turandotai*

Galminieks *Apburtai princesei*

XL. L. Liberts, kostīmu zīmējumi (akvareļi) P. Čaikovska baletam *Apburtā princese* un Dž. Pučīni operai *Turandota*

454. J. Muncis, dekorācijas mets K. Ābeles lugai *Ligatūra* Dailes teātrī, 1926



jumā, ne pašā izrādes stilā viss nebija gluži viengabalains un ar teorētiskām deklarācijām saskanīgs.

Gaismas efektu raibumā, it kā bilžu grāmatas lapu rotaļīgās dinamiskās maiņās ne reizi vien pazuda aktieŗa suverēnitāte uz skatuves. Jaunā forma draudēja iestingt Prokrusta gultā, kuŗā bija jāiespiež klasiskie un modernie autori. Izrādes iespaidīgumā un tamlīdz dekorātīvajā ietērpā, kas dažreiz varēja būt gluži primitīvs savā stilizācijā (piemēram, jau pieminētās *Uguns un nakts* eksotiskās formas un maskas, att.), būtiska nozīme bija skatuves apgaismotāja – Fr. Lepņa mākslai.

Savos skatuves gleznojumos Muncis atmet īstenības ilūzijas iegūšanu. Stilizēdams viņš vienkāršo formu un krāsainus laukumus, lai radītu telpisku vidi koncentrētai darbības norisei, dažreiz atkārtodams formu motīvus, kā slaidās papeles, vāzes, ēku smailos jumtus, arkas u. tml. (piemēram, Aspazijas *Sidraba šķidrautā*, Ibsena *Pērā Gintā*, Servantesa–Rišpena *Donā Kichotā* u. c.). Citur veidoti līniju režģos bagāti un krāsās spilgti orientāli motīvi (*Dzeltenais tērps*) vai vienkārša groteska apkārtne aktieŗu spēlei (Kaudzīšu *Mērnieku laiki*); vēl citās izrādēs lietotas simboliskas konstrukcijas un puritāniski atturīgu formu valoda (tā vienā no labākajiem skatuves veidojumiem – K. Ābeles *Ligatūrai*, att.). Darbodamies līdz 1926. g. Dailes teātrī, viņš veicis ietērpus vairāk desmitiem lugu, meklēdams visnotaļ tīri teātrālas vērtības. Parīzes 1925. g. Starptautiskajā dekorātīvās mākslas izstādē Munča veidotie maketi ieguva zelta medaļu. 1926. gadā Muncis pabeidza Latvijas Mākslas akadēmijā prof. J. Tillberga vadīto figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu.

*

Divdesmito gadu otrā pusē sākas jauna rosība un pamostas arī sacensības gars mūsu skatuves gleznieciībā. Dekorātora darbību jau ar 1924. g.

455. L. Liberts, dekorācijas mets Ž. Bizē operai *Karmena* Nacionālajā operā, 1924/1925. I cēliena aina

457. L. Liberts, dekorācijas mets A. Kalniņa operas *Salinieki* uzvedumam Nacionālajā operā, 1926. III cēliena aina

456. L. Liberts, dekorācijas mets Ž. Bizē operas *Karmena* uzvedumam Liepājas operā 1936. g. I cēliena aina

458. L. Liberts, dekorācijas mets V. Mocarta operas *Bēgšana no seraja* II cēlienam, 1924

459. L. Liberts, Vēja mātes pils, dekorācijas mets J. Kalniņa operai *Sprīdītis*, 1926

460.L. Liberts, kostīma zīmējums P. Čaikovska baletam *Riekstkodis*, 1928

uzsācis Ludolfs Liberts. Dailes teātrī kopš 1926. g. Munci nomaina O. Skulme, iekļaudamies jau nodibinātajā tradicijā un to pārveidodams. Parādās jauni N. Strunkes veikumi, un darbību uzsāk H. Līkums. Trīsdesmito gadu sākumā financiālas grūtības spiež teātŗus un operu pievērsties arī vieglāka žanra darbiem. Taču attīstība turpinās viscaur trīsdesmitajos gados. Neaizmirsīsim arī A. Spertāla meklējumus un Jelgavas teātŗa izvirzīšanos. Viņam piebiedrojas P. Rožlapa. A. Vinklers u.c.

1924. g. sekmīgi debitē LUDOLFS LIBERTS (1895—1959) Nacionālajā operā ar dekorācijām Mocarta *Bēgšanai no seraja* (att.), sākdams spožu karjēru. Liecinot par izcilām darba spējām, seko vesela rinda atjautīgi stilizētu inscenējumu, kas vēstī skaļu krāsu prieku, izšķērdīgi krāšņu ornamentālu un ģeometrisku formu rotaļu (Sen-Sānsa *Samsons un Dalila*; Bizē

461. L. Liberts, kostīma zīmējums — galma meita J. Kalniņa operai *Sprīdītis*, 1926

462. L. Liberts, dekorācijas mets Aspazijas lugai *Boass un Rute* Nacionālajā teātrī, 1926

463. L. Liberts, kostīma zīmējums J. Kalniņa Operai *Sprīdītis* – Ķēniņš

464. J. Kuga, Vēja mātes pils, dekorācijas mets A. Brigaderes lugai *Sprīdītis* Nacionālajā teātrī, 1929

465. L. Liberts, dekorācijas mets P. Čaikovska baleta *Riekstkodis* II cēlienam, 1928

Karmena, att.; A. Kalniņa *Salinieki*, att.; Bēthovena *Fidelio*; Pučīni *Turandota* u. d. c.). Meklējot jaunu efektu kāpinājumu, Liberts ar savu dzīvo romantiķa fantaziju devās žilbinošu burvestību valstī. Novērsies no īstenības ilūzijas, ritmiski kārtojot īpato smailo, stūraino un līkumoto formu jaunas variācijas, viņš skatuves ainās vēra plaša stila kompozicijas. Vistuvāk šim jauninātāja stila rosībām bija fantastiski pasakainā pasaule, kālab teiksmainās operas, lugas, bet visnotaļ baleta uzvedumi viņu ierosināja visvairāk. Tematiski Libertam tīk kavēties divi novados: austrumu eksotiskajā un senlatviskajā pasakā (J. Mediņa opera *Sprīdītis*, 1927, att.; Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns*, 1934). Spilgtas, chromatiskas krāsainības vizmains strūklojums un daudzveidīgu ornamentālu formu ritms ir līdzekļi Liberta operām divdesmitajos gados, paužot mērķtiecīgu vitālitāti. It īpaši

barokālās architektūras motīvos, dažos dekorātīvos paņēmienos (aizkari, drapērijas, lukturi) un ne mazāk kostīmu darinājumos baleta uzvedumiem Libertu ierosina izcilie krievu dekorācijas meistari L. Baksts un A. Benuā (baleti: Čaikovska *Riekstkodis*, 1928, un *Apburtā princese*, 1929, att.; Č. Puņi *Burvju zirdziņš*, 1930). Tādā tīri ornamentālā un lineārā stilizējumā kā Rimska-Korsakova operā *Zelta gailītis* (1928, att.) Liberts būs ko mācījies no I. Biļibina. Tomēr visu to pārveido un pārkausē latviešu dekorātora fantazija eksotiskā, pasakainā stila diženumā. Liberta panākumi pamudināja arī J. Kugu un Ed. Vītolu pievērsties dzīvākai krāsainībai un izšķērdīga rotājuma rakstiem.

Palikdams uzticīgs savai ievirzei, šai sacensības gaisotnē O. SKULME darināja vienu no saviem labākajiem veikumiem – dekorācijas R. Vāgnera *Valkīrai* (1926, att.). Archaiski dižens ir Hundinga mājoklis ar masīviem stabiem un sijotni un trijžuburainu milzu ozolu pašā telpas vidū; ne mazāk

466. O. Skulme, dekorācijas mets R. Vāgnera operas *Valkīre* I cēlienam, 1926

467. O. Skulme, mets *Valkīres* III cēlienam

468. L. Liberts, dekorācijas mets Fr. Hebela traģēdijai *Judīte* Nacionālajā teātrī, 1925

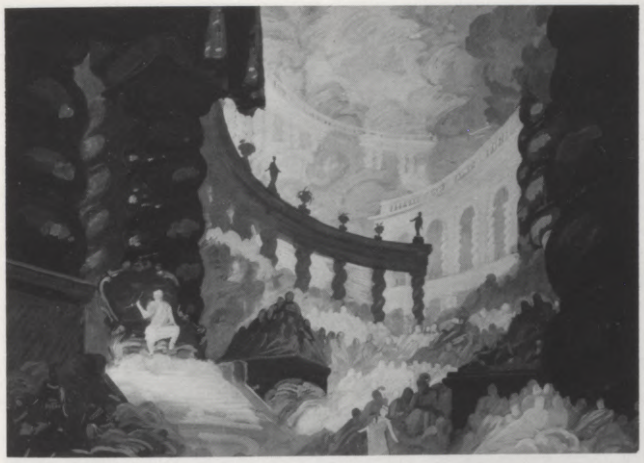
iespaidīga ir masīvo klinšu ainava (att.). Viss tas kā pilnīgs pretstats ornamentālajām formām un mirdzīgi raibajām krāsām Liberta tā laika greznajā romantiskajā stilā. Šo atšķirību architektoniskā un ornamentālā skatuves ietērpa veidojumā starp citu redzam, salīdzinot Skulmes darbu *Valkīrai* ar Nacionālajā teātrī veiktajiem Liberta darbiem – Hebela *Judītei* (1925, att.), Aspazijas *Boasam un Rutei* (1926, att.) un Raiņa *Iļjam Muromietim* (1928). Tie ir dažādi veidi, kā skatuviski ainot heroiskas teiksmas. Tādas struktūrālas pretējības vēl izmanāmas, Libertam tiecoties uz ģeometrizētu uzbūvi (Hebela *Judītē*), architektonisku monumentālitāti (J. Mediņa baletā *Mīlas uzvara*, 1935), bet O. Skulmem dažos Dailes teātŗa uzvedumos uz groteski raibu formu rotaļu (piemēram, Vulfa *Svētkos Skangalē* u. c.).

J. KUGAS dekorācijas ar divdesmito gadu vidu kļuva stilizētā vai reāliskā zīmējumā stingrākas un krāsu zieds intensīvāks, skanīgāks. Tas vispirms vērojams Eroda pils dekorācijā ar staru simboliku fonā (R. Štrausa

469. J. Kuga, Eroda pils, dekorācijas mets R. Štrausa operai *Salome*, 1924

470. J. Kuga, ķēniņa pils, dekorācijas mets A. Brigaderes lugai *Sprīdītis*, 1929

471. J. Kuga, dekorācijas mets N. Rimska-Korsakova operai *Teika par neredzamo pilsētu Kitežu*, 1926

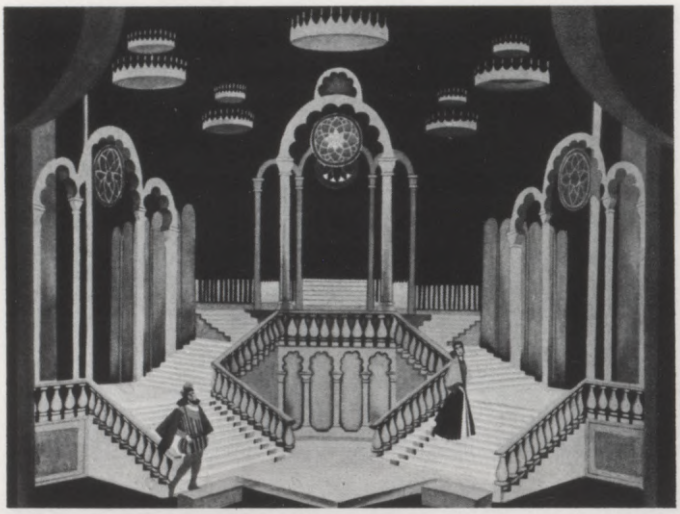


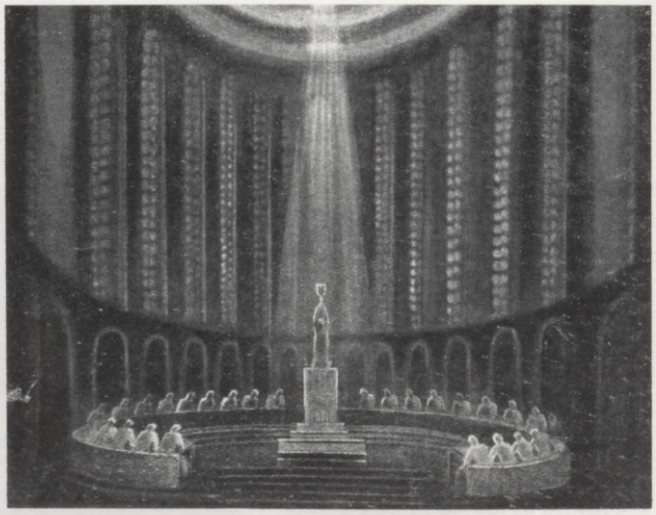
472. J. Kuga, dekorācijas mets Ž. Ofenbacha operetei *Orfejs pazemē*, 1932

473. J. Kuga, mets Jāņu dienas dekorācijai R. Blaumaņa lugas *Skroderdienas Silmačos* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1935

474. J. Kuga, dekorācijas mets M. Musorgska operai *Boriss Godunovs*. Aina Borisa mājā, 1924

operā *Salome*, 1924). Kā izcilākais veikums šajā „stingrajā stilā" jāmin baznīcas iekštelpa Vāgnera *Nirnbergas meistardziedoņiem* (1925, att.) ar dziļi zilo un zeltaino un brūnoti samtaino piesātināto toņu pretstatiem. Pietuvošanās libertiskai uztverei, piemēram, vērojama J. Kugas dekorācijās Brigaderes *Sprīdītim* Nacionālajā teātrī (1929), kur Vēja mātes pils un diženi plašā ķēniņa pils (att.) manāmi sasaucas ar Liberta veidojumu Jāņa Mediņa *Sprīdītim* Nacionālajā operā (1927). Tas vērojams arī Aspazijas *Zalša līgavā* (Nac. teātrī, 1928) u. c. Šis kāpinājums un jaunā krāsainība Kugas darbā izskan viņa ietērpos krievu seno teiksmu vai vēstures vēstītājām operām: Musorgska *Borisam Godunovam* (1924), Rimska-Korsakova *Caram Saltanam* (1925) un *Teikai par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju* (1926). Vietām kā, piemēram, Fevronijas mājiņā ar apkārtējo egļu tumšās skujotnes ietvaru un cēlo bērzu birzi pakalnē meistars sasniedz liriskā pacilātībā telpas diženumu (*Teika par Kitežu*, att.). Krievu senatnes garu savaldīga krāšņuma un svinīguma sakausējumā izteic architektūras veidojumi *Borisa Godunova* dekorācijās, ko izīrēja F. Šaļapina viesizrādēm Ber-





475. L. Liberts, dekorācijas mets Dž. Verdi operas *Ernani* II cēlienam, 1931
476. L. Liberts, dekorācijas mets R. Vāgnera operai *Parsifals*, 1933. Grāla templis

477. L. Liberts, dekorācijas mets A. Chačaturjana baletam *Sarkanā magone*, 1933. Ķīniešu paradīzes skats

līnē. Barokālo formu krāšņums ir debesu telpas ainai Ofenbacha operetē *Orfejs pazemē* (1932, att.). Visur še Kuga ir īpats, pilnskanīgs. Šai virknē jāmin arī svētdienīgi uzpostās, līksmās dekorācijas Blaumaņa *Skroderdienām Silmačos*, paspilgtinot Jāņu dienai greznoto iekštelpu (1935 un 1940, att.).

Arī Ed. Vītols, sniegdams daudzas dekorācijas Nacionālajā operā, turēdamies pie nodibinātām tradicijām gan vēsturisko stilu interpretācijā, gan ziemeļu dabas, gan saulaino dienvidu tēlojumos operām un baletiem (operas: Obēra *Fra Diavolo*, 1924, att., Pučīni *Mme Butterfly*, 1925, Mocarta *Cosi fan tutte*, 1925, Tomā *Miņjona*, 1926; baleti: Čaikovska *Gulbju ezers*, 1926, att., *Šopeniāna*, Glazunova *Raimonda*, 1926, att., u. d. c.), divdesmito

gadu otrajā pusē jauno centienu ietekmē atsvaidzina dekorātīvo krāsu ritmu, akvarelisko dzidrumu un stilizēto formu vijīgumu. Pirms aiziešanas pensijā Vītols vēl veica dekorācijas dažām operām: E. Napravņika *Dubrovskim* (1933), R. Vāgnera *Loengrīnam* (1935), J. Kalniņa *Ugunī* (1937).

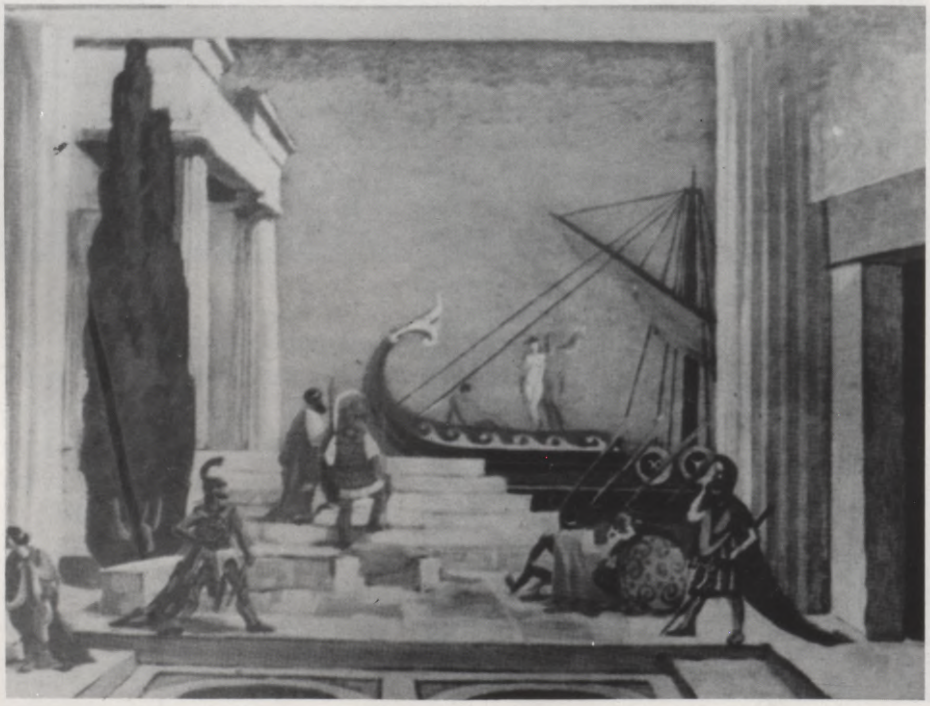
L. LIBERTS trīsdesmitajos gados līdzās kases gabaliem – operetēm, vadot arī režiju, izveido vērtīgus uzvedumus, kuŗos viņš atsakās no agrākās brāzmainās pārmērības un mēģina pieskaņot skatuves gleznas mūzikas

478. L. Liberts, Lielvārdes pils. Neīstenots dekorācijas mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, 1930

479. L. Liberts, dekorācijas mets A. Borodina operai *Kņazs Igors*, 1936. IV cēliena aina

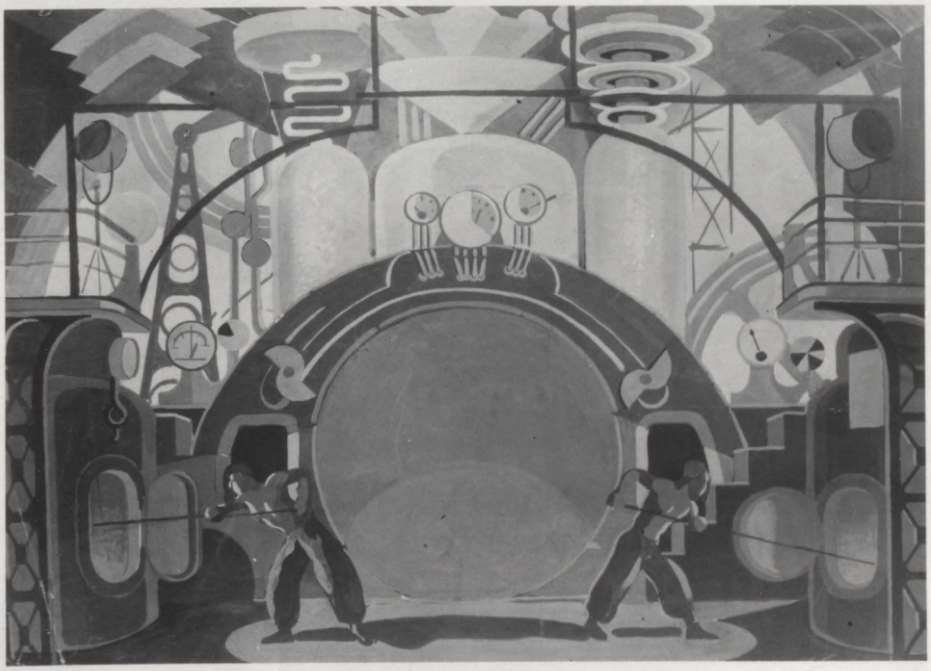
garam. Tādu pieskaņošanos mūzikālai darbībai viņš, piemēram, meklēja J. Kalniņa *Lolitas brīnumputna* (1934) un ārēji reprezentātīvās Goldmarka *Sabas ķēniņienes* (1935) skatuves gleznās, kas pauž kādu dominējošu noskaņu – klusumu, mierpilnu apskaidrotību, valdonīgu pompu. Groteski sagrozītās īstenības formas Pučīni *Džanni Skiki* pauda dvēseliskas kroplības gaisotni (1932). Eksperimentējot ar jauniem materiāliem (virves), mēģināja sasniegt irreālitātes, garīguma noskaņu Vāgnera *Parsifāla* dekorācijās (1934, att.). Parādās uzvedumi ar formu stilizētu vienkāršojumu (Verdi *Ernani*, 1931, att.). Šai posmā iekļaujas arī senlatviskās teiksmainās architektūras ainas: metu variācijas pilsskatiem *Sprīdītī*, Lielvārdes pils (*Uguns un nakts*, 1927, att.) ar prizmatiskām un šķautnainām formām stabos un griestos, tagad risinot telpas izveidojuma problēmas. Taču R. Gliēra baletā *Sarkanā magone* (1933) atkal sastopam ornamentālo krāšņumu (att.). Tālākos gados Liberta skatuves gleznas sāka pietuvoties viņa stājgleznieciībai. Tas notika gan teiksmainā (J. Mediņa balets *Mīlas uzvara*), gan vairāk reālistiskā ievirzē (piemēram, A. Borodina operā *Kņazs Igors*, 1936, att.). Kā skatuves gleznotājs Liberts guva populāritāti arī kaimiņu valstīs. Viņš darināja dekorācijas Kauņas, Helsinku, Malmes un Zagrebas teātņiem, dažreiz arī vadot režiju. Teātņa un dekorātīvās mākslas izstādē Barselonā gūst zelta medaļu (1931); Parīzē 1937. g. Starptautiskajā izstādē dabū *Grand Prix* un zelta medaļu. Starptautiski ievēroti ir Liberta zīmētie kostīmi, bagāti izdomā, it īpaši mūsu pasaku pasaulei, te atkal visai eleganti, mākslinieekam izmantojot gan vēsturisku vielu, gan gūstot ierosmi pie lieliem krievu meistariem.

Munča mantojumu Dailes teātrī savā īpatā gaumē turpināja un pārveidoja Oto Skulme, darbodamies tur 1926–1947. g. Rosīgs izdomā, spējīgs piemēroties jauniem uzdevumiem, viņš, sadarbodamies ar Ed. Smilģi, vei-



480. O. Skulme, dekorācijas mets Ž. Ofenbacha operetes *Skaistā Helēna* uzvedumam Dailes teātrī, 1929

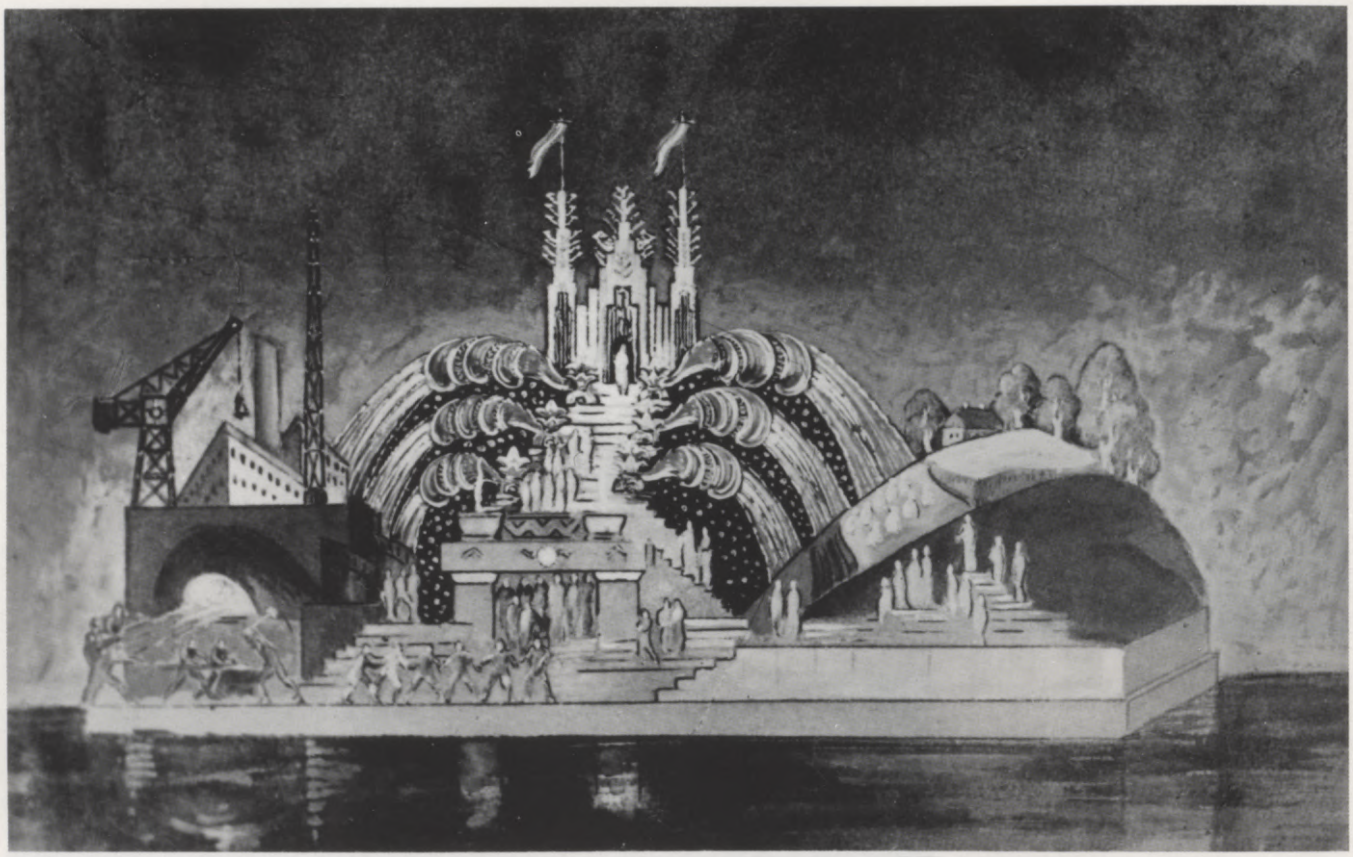
481. O. Skulme, skatuves kārtojums A. Alunāna lugas *Džons Neilands* uzvedumam Dailes teātrī, 1926



482. O. Skulme, dekorācijas mets F. Molnāra lugai *Sarkanās dzirnavas* Dailes teātrī, 1927

cis daudzus nozīmīgus inscenējumus. Izdara dažus pārveidojumus pašā skatuvē. No architektoniskā ilūziskās telpas veidojuma O. Skulme pārsviežas uz dinamisku teātrālās telpas veidojumu, iegūtu krāsu laukumu, līniju un tīri optisko līdzekļu (apgaismojums, projekcijas) rotaļā. Skatuviskā kārtojuma ietvarā parādās stilizētas īstenības gabali, lai raksturotu darbības vidi un atbalstītu romantisko noskaņu. Samērā retāk, kā, piemēram, metā Ofenbacha operetei *Skaistā Helēna*, redzams parastais kārtojums (1929, att.).

Līdzsvarodams vienkāršotus gleznotus laukumus ar skatuves telpas dimensijām, O. Skulme veido uzveduma norisei nepieciešamo ainu.



483. J. Muncis, mets brīvdabas uzvedumam *Tev mūžam dzīvot, Latvija*, 1936

Skaidri un lakoniski izmantojot techniskos līdzekļus, viņš centās panākt skatuvisko atmosfairu un pārvērst nelielo reālo telpu mākslas brīnumainajā pasaulē. Te vajadzēja izjust un izprast katras lugas īpato dabu. Ātrā ainu maiņā, it kā šķirstot bilžu grāmatas lapas, parādījās gan senlaicīgās teiksmas (Raiņa *Spēlēju dancoju*, 1926, Aspazijas *Madlienas baznīcas torņa cēlējs*, 1927, u. c.), gan Ā. Alunāna lugu mazpilsētas groteskie un komiskie tipi (*Džons Neilands*, 1926, att.) vai ornamentāls raibums (*Seši mazi bundzinieki*, 1935), gan latviešu amatnieku dzīve senajā Rīgā (A. Švābes *Piebaldzēni vēverīši*, 1929), gan viduslaiku leģendas (V. Igo *Parīzes Dievmātes katedrāle*, 1929), gan technoloģiskā tagadnes pasaule (F. Molnāra *Sarkanās dzirnavas*, 1927, att., un it īpaši, modernizējot Šekspīru, *Amorā uz drednauta*, 1930, ar apjomīgām formām), gan mūsu zemnieku un jūrnieku dzīves drāmas.

Jāatzīmē O. Skulmes izcilā prasme kostīmu zīmējumos markanti tvert raksturus, izraisāmus skatuviskā darbībā (att.). Šie zīmējumi, darināti līniju arabeskās un atturīgā krāsainībā, ar apskaužamu vieglumu rodoties „it kā paši no sevis".

JĀNIS MUNCIS, atstājis Dailes teātri un vēl inscenējis Nacionālajā teātrī Šekspīra *Vētru* (1926), devās uz Amerikas Savienotajām Valstīm, kur no 1928–1932. g. darbojās Kalifornijā Pasadēnas teātrī. Ieguva filozofijas bakalaura gradu Losandželosas Rietumu koledžā 1932. gadā. Atgriezies Latvijā, viņš kopš 1932. g. darbojās par režisoru, dekorātoru un brīvdabas uzvedumu inscenētāju. Dailes teātrī viņš veica ekspresīvi konstruējošā stilā vairākus uzvedumus, to starpā savu lugu *Diktātors* (1932). Arī Nacionālajā

teātrī viņš darināja dekorācijas dažiem uzvedumiem: Aspazijas *Velna naudai* (1933), Meterlinka *Zilajam putnam* (1933). Viņa darbošanās galvenā nozare Ulmaņa laikā bija liela stila svētku uzvedumi brīvā dabā (*Atdzimšanas dziesma*; *Tev mūžam dzīvot, Latvija*, att.; Pļaujas un Strādnieku svētku uzvedumi). Devies trimdā, Muncis Augsburgā sarīkoja Raiņa *Daugavas* brīvdabas uzvedumu. 1949. g. no Vācijas emigrēja uz Savienotajām Valstīm, kur darbojās par lektoru teātŗa skolā (Pasadēnā) un par telpu dekorātoru līdz savai nāvei 1955. gadā.

J. KUGA mūsu valsts patstāvības pēdējos gados veica vairākas reālistiskas dekorācijas Blaumaņa lugām. Jau atzīmētas viņa krāšņās, Jāņu dienai rotātās iekštelpas *Skroderdienām Silmačos*.

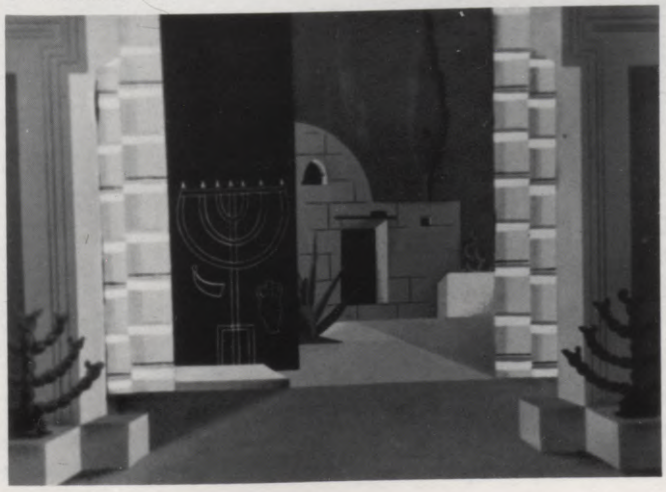
Grafiķis un gleznotājs NIKLĀVS STRUNKE (1894–1966) bija arī rosīgs teātŗa dekorātors. Savu darbību viņš bija sācis 1919. g., veicot dekorācijas Raiņa *Zelta zirga* uzveduma 3. un 4. cēlienam Nacionālajā teātrī. 1926. g. viņš atsāka skatuves ietērpa veidošanu Nacionālajā teātrī (Goldoni *Melis*)

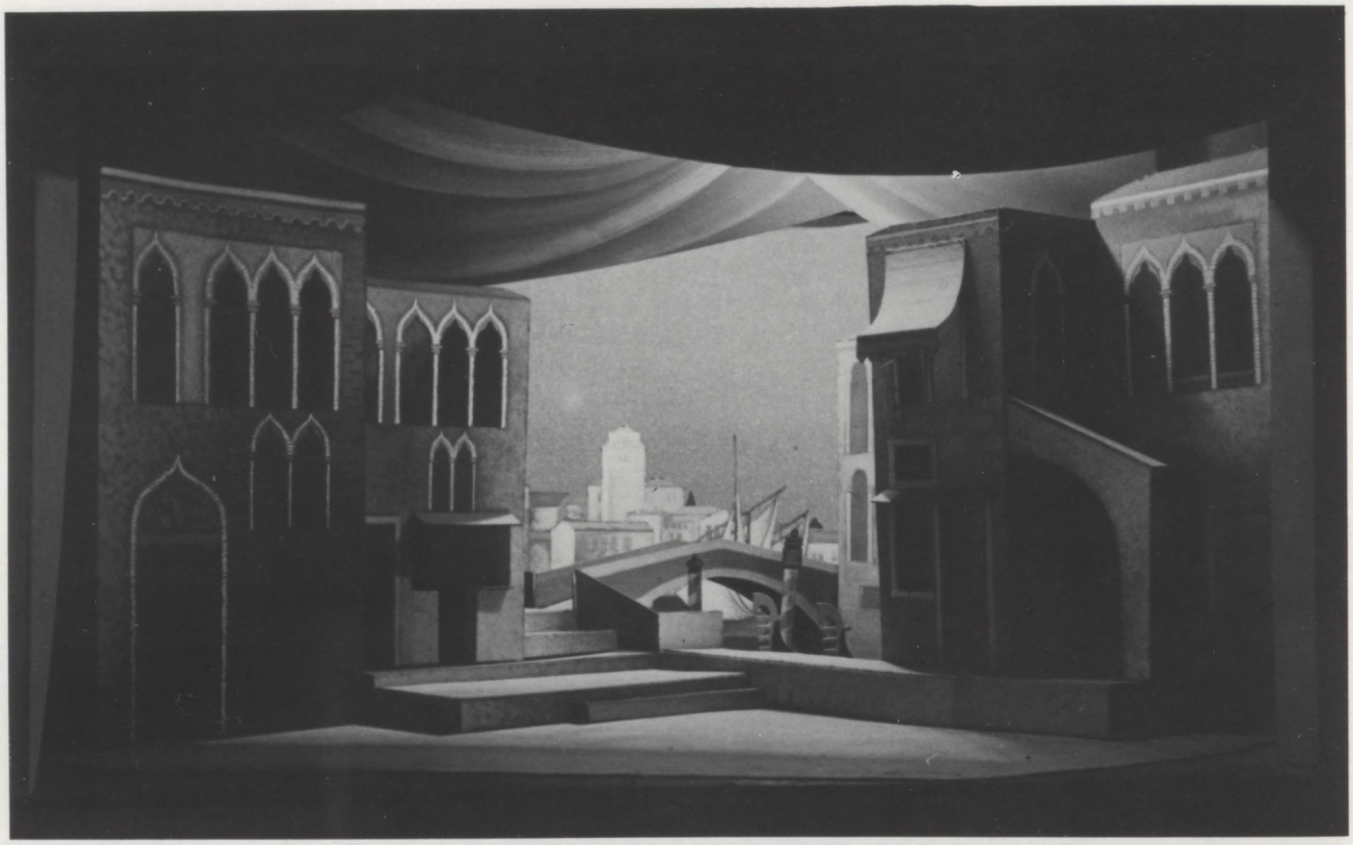
484. N. Strunke, kostīmu zīmējumi I. Stravinska baletam *Petruška*, 1933.

485. N. Strunke, dekorācija E. Eislera operas *Zelta meistariene* I cēlienam, 1933

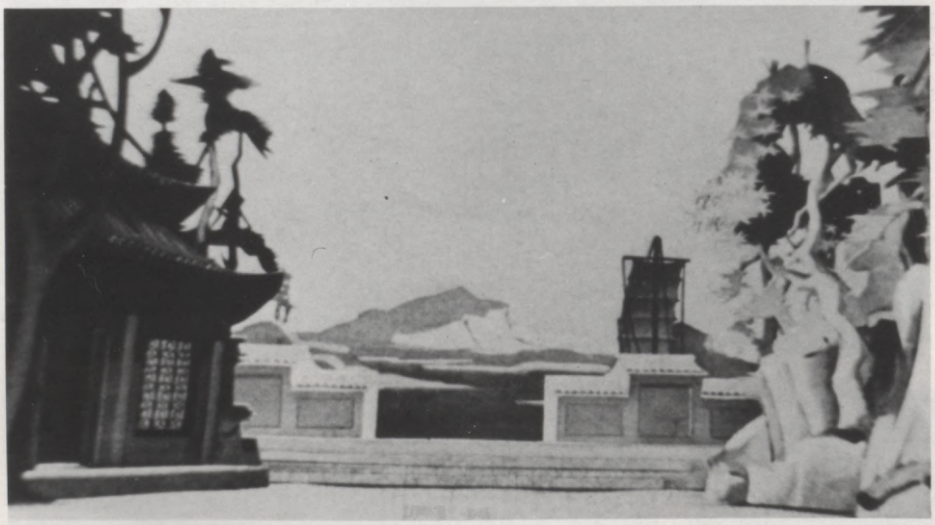
486. N. Strunke, dekorācijas mets A. Saulieša lugai *Ķēniņš Zauls* Nacionālajā teātrī, 1930

487. N. Strunke, dekorācijas mets E. Volfa-Ferrari operas *Gudrā skaistule* II cēlienam, 1935





488. N. Strunke, skatuvisks īstenojums operas *Gudrā skaistule* II cēlienam



489. N. Strunke, dekorācijas makets J. Vītoliņa baletam *Ilga*, 1937

un trīsdesmitajos gados devis dekorācijas Nacionālās operas iestudējumiem – kopā turpat ap 30 uzvedumiem. Vairākus inscenējumus sniedzis Strādnieku teātrim Rīgā. Dekorācijās Strunke nemeklē ārēju spožumu un skatuves pārvēršanu gleznā. Viņš stilizē un konstruē, vienkāršodams formu, dažreiz sekodams delartiskai, citreiz arī „jaunās lietišķības" uztverei, pēdējā tiekdamies skaidri un konkrēti izveidot darbības apkārtni aktieŗa spēlei (piemēram, E. Eislera operā *Zelta meistariene*, 1934, att.). Viņš parasti seko teātrālam uzdevumam, ne īstenības attēlošanai, lai gan arī tādu sastopam

Smetanas operā *Pārdotā līgava* (1934) un Moljēra *Iedomu slimniekā* (Nacionālajā teātrī, 1939). Strunkes stils ar dažkārt schematizētām, kā arī trijmēru formām ir pastrups, mazrunīgi aprauts, pat pasauss. Minēsim tektonisko uzbūvi ar stabiem uz podesta skatuves centrā, to kombinējot ar apkārtējām mazpilsētas daļām Š. Aleichema lugā *Lielais vinnests* (Nacionālajā teātrī, 1930).

Starp Nacionālā teātŗa uzvedumiem vēl atzīmēsim Raiņa *Rīgas raganas* (1928) gotiskās pils iekšskatus, Saulieša *Ķēniņu Zaulu* (1930, att.) un delartiski tverto Goldoni *Spēļu ellīti* (1933). No Nacionālās operas uzvedumiem jau pieminētas dekorācijas *Pārdotajai līgavai*, kuŗām Strunke cītīgi studēja etnografiskos materiālus, lai veidotu īstenības ainas. Operām R. Candonai (Zandonai) *Ekebijas kavalieŗi* (1935) un E. Volfa-Ferrāri *Gudrā skaistule* (1935, att.) skatuves gleznu meti tika darināti glezniecisk ā,

490. R. Suta, dekorācijas mets I. Stravinska baletam *Pulčinella*, 1933

491. R. Suta, dekorācija Dž. Pučīni operai *Manona Lesko*, 1938

492. S. Vidbergs, dekorācijas mets L. Minkusa baletam *Dons Kichots*, 1932. III cēliena aina

plašā triepumā temperas technikā, atšķirībā no īstenojuma dekorācijās ar grafiski cietākām formām. Atcerēsimies arī baleta dekorācijas I. Stravinska *Petruškam* (1933), J. Sibeliusa *Skaramušam* (1936), Dž. Rosīni *Fantastiskajām lellēm* (1936), J. Vītoliņa *Ilgai* (1937, att.), kuŗā īpaši jāpiemin latviešu lauku sētas skats. Strunkes atjautīgo izdomu un grafiķa vērienu redzam viņa darinātajos kostīmu zīmējumos ar zīmīgiem tipiem, krāsaino laukumu un apmaļu līniju arabeskām (att.).

Strunkem bijusi svarīga A. Vilkina palīdzība, it īpaši Nacionālās operas dekorāciju darināšanā. ARNOLDS VILKINS (1904–1974) kādu laiku mācījies Latvijas Mākslas akadēmijas kursos un arī prof. Kugas meistardarbnīcā. Kā skatuves veidotājs pastāvīgi strādāja Strādnieku teātrī Rīgā. Viņš labi prata arī tīri amatnieciskās technikas kā, piemēram, smidzināšanu.

Ar skatuvi saskārušies arī ROMANS SUTA (1896–1944) un grafiķis SIGISMUNDS VIDBERGS (1890–1970). Sutas impulsīvitāte un modernisma centieni formu un krāszieda traktējumā izpaužas dekorācijās A. Jurasovska operai *Trilbi* (1932) un it īpaši pusabstraktajā veidojumā I. Stravinska baletam *Pulčinella* (1933, att.). Tradicionālāki paņēmieni – Dž. Pučīni operas *Manona Lesko* (1938) un dažu lugu ietērpā Nacionālajā teātrī (A. Ozoliņas-Krauzes *Katrīna*, 1930, A. Grīna *Dvēseļu putenis*). S. Vidbergs arī dekorācijās pasvītro grafiski stilizētos veidus (L. Minkusa balets *Dons Kichots*, 1932, att.).

Sutam vērtīgs palīgs bija EDUARDS MELBĀRDIS (1904–1984). Kādu laiku mācījies Latvijas Mākslas akadēmijā, viņš bija arī biedrs mūksaliešu grupā. Pelnījās Nacionālajā operā kā dekorātora palīgs. Padomju laikā kļuva par mūzeja fotografu bijušajā Rīgas Pilsētas mūzejā (toreizējā Latviešu un krievu mākslas mūzejā), iedziļinājies šajā arodā.

[1] J. Kugas darbā bija iejaucies Ed. Smiļģis, kārtojot *Indulim un Ārijai* dekorācijas un kostīmus. Tas radīja konfliktu, kad avīzēs parādījās informācija, ka Smiļģis gatavojis dekorācijas un kostīmus. Sk. Raiņa gada grāmatu, Rīgā 1986, Dz. Blūmas rakstu 138. lpp.

[2] J. Munča raksts par dekorāciju nozīmi literātūras un mākslas žurnālā *Skatuve*, 1917/3.

Literātūra un avoti

Dailes teātŗa 10 gadi, Rīgā 1930. – J. Siliņš, „Latviešu skatuves glezniecība", *SM*, 1936/4; „Dekorāciju glezniecība Nacionālās operas uzvedumos", *Mūzikas Apskats*, 1936. – D. Rožlapa, „Latviešu teātŗa dekorāciju glezniecības attīstība Nacionālajā un Dailes teātrī pirmspadomju periodā", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970. – M. Grēviņš *Dailes teātris*, Rīgā 1970. – K. Kundziņš, *Latviešu teātŗa vēsture* II, Rīgā 1972. – Raiņa gada grāmatas 1979., 1982., 1986., Rīgā.

Skatuves dekorācijas provincē. Jaunaudzes parādīšanās

Jelgavas Latviešu teātŗa mākslinieciskajā izveidošanā izcili nopelni ir A. Spertālam. ARVĪDS SPERTĀLS (1897–1961), darbodamies par dekorātoru, nemitīgi rūpējās par šī teātŗa skatuves modernizēšanu un izrāžu mākslinieciskā līmeņa celšanu. Italijas ceļojums (1924) viņu pietuvināja klasiskās mākslas līdzsvarotās skaidrības izpratnei. Kādus gadus vēlāk aizceļojis uz Vāciju, viņš iepazina modernās skatuves iekārtu un atgriezies pārveidoja dzimtās pilsētas teātri – ierīkojot proscēniju, grozāmo skatuvi, apļa horizontu un jaunu apgaismojuma sistēmu.

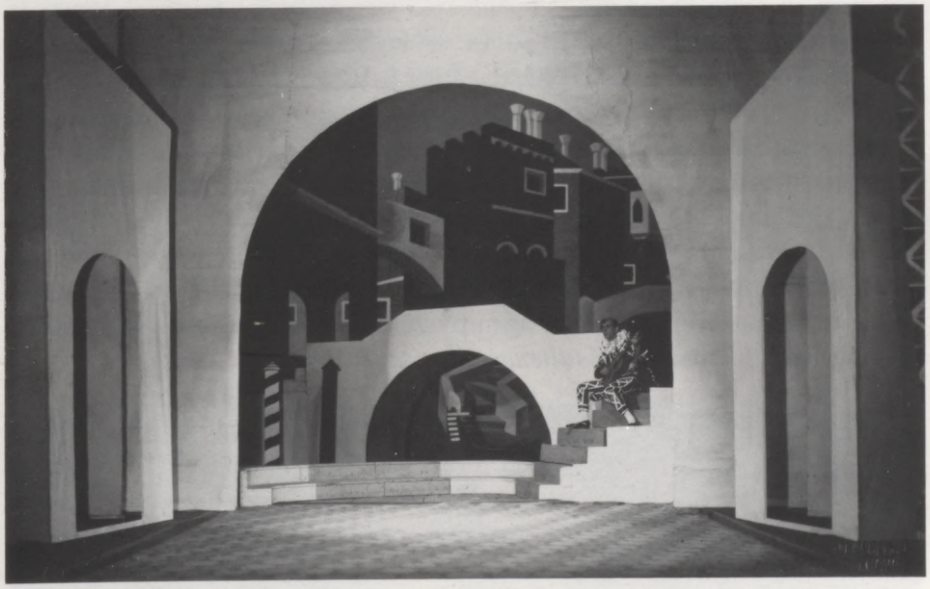
Kā izrādes redzamības veidotājs Spertāls meklēja savu ceļu, vienkāršodams architektūras un ainavas formas. Meklējot būtisko, viņš no gleznainās („bilžainās") dekorācijas, skatuves kā ilūziskas gleznas, virzījās uz teātrāli būvētu ainu, tuvodamies delartiskā uzveduma stilam lakoniskā stilizācijā, kā arī konstruktīvās treju dimensiju formās.

Ar 1924. g. sākas viņa darbošanās Jelgavas teātrī. Šī agrīnā posma ietērpā Ibsena *Ziemeļu varoņiem* (att.), lielo laukumu apgleznojumā noteicot skatuves telpu, mēģināts saistīt dekorātīvi ornamentālos sastāvus ar

493. A. Spertāls, skatuves ietērps H. Ibsena *Ziemeļu varoņiem* Jelgavas teātrī, 1924

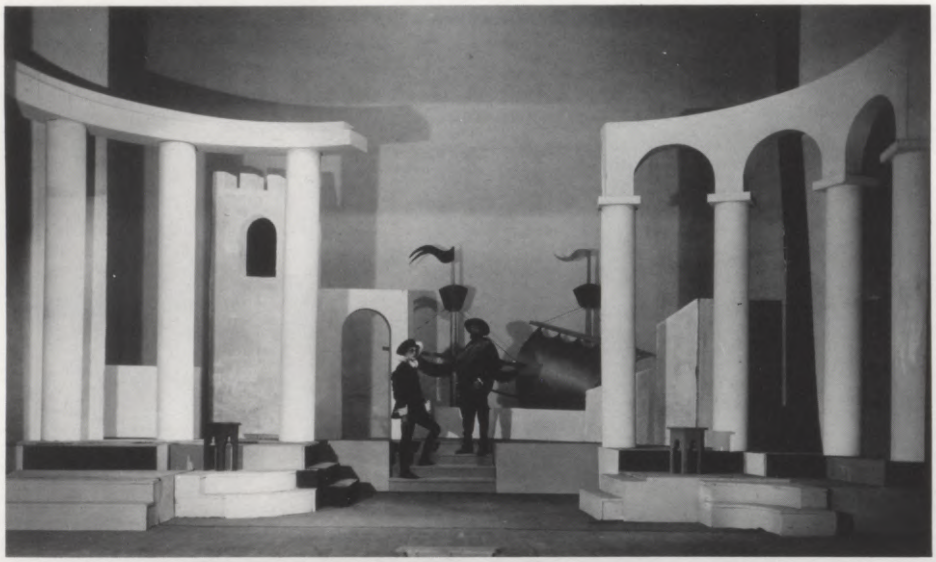
494. A. Spertāls, dekorācija J. Raiņa lugas *Uguns un nakts* II cēlienam Jelgavas teātrī, 1928

495. A. Spertāls, skatuves iekārta K. Goldoni *Divu kungu kalpam* Jelgavas teātrī, 1926



architektoniskiem. Viņš meklē patstāvīgu vidusceļu starp divdesmito gadu sākuma O. Skulmes un sava skolotāja J. Kugas ievirzēm un atrod jaunus risinājumus. Raiņa lugu ciklā ietērps *Ugunij un naktij* (1928, att.) stūrotu joslu kārtojumā, tumšo un gaišo krāsaino joslu pretstatos senteiksmu telpā Burtnieku pilī vēl joprojām iet konstruktīvo un ornamentālo vērtību samierinājuma ceļu. Nemainīgo stūraino arku ietvarā parādās mainīgās daļas.

Visos Spertāla meklējumos un mēģinājumos ir skaidras, tīras formas kā laukumos, tā līnijās. Tas jo spilgti vērojams Venēcijas architektūras motīvos, ārskatos un iekštelpās, piemēram, arkā ietvertajā vidusdaļā, atjautīgi mainot ainas K. Goldoni *Divu kungu kalpā* (1928, att.). Izcilākais sniegums, liecinot par Jelgavas teātŗa māksliniecisko nobriedumu, ir skatuves ainas K. Goldoni *Melim* (1939). Dažos veikumos (Šekspīra *Divpadsmitajā naktī*,



496. A. Spertāls, skatuves ietērps V. Šekspīra *Divpadsmitās nakts* uzvedumam Jelgavas teātrī, 1926

1926, att.; Raiņa *Jāzepā un viņa brāļos*, 1930) Spertāls lieto gleznoto vietā plastiski apaļotās kolonnas.

Jau tīri konstruktīvas uzbūves ar fragmentārām stilizēto īstenības veidu daļām parādās tumšā apkārtējā fonā S. Veina *Uz nezināmo ostu* (1929) un Dž. Golsvērtija *Bēgšanā* (1929), tā sasaucoties ar Dailes teātrī lietoto paņēmienu. Līdzīga iekštelpu koncentrēta aizstāšana ar sienu un iekārtas daļām sastopama arī modernās lugās (L. Fodora komēdijā *Plika kā baznīcas žurka*, 1929, un V. Damberga *Intā*, 1931). Modernās amerikāniskās lielpilsētas vide raksturota vienā no izcilākajiem Spertāla veikumiem – dekorācijā savā laikā populārajiem H. Bergera *Plūdiem* (1934). Taču vēl trīsdesmitajos gados parādās darbi ar puslīdz primitīvizētu ilūzisku gleznojumu mūŗa un koka celtnēs (Aspazijas *Madlienas baznīcas torņa cēlējs*, 1932).

Padomju Latvijā no 1954. g. līdz savai nāvei viņš darbojās par galveno dekorātoru Valsts akadēmiskajā drāmas (agrākajā Nacionālajā) teātrī. Pagatavojis dekorācijas dažiem uzvedumiem Dailes teātrī, it īpaši minams 1940/1941. g. teiksmaini krāšņais ietērps *Zelta zirgam*, un arī baletam (agrākajā Nacionālajā operā). Saskaņā ar toreizējo sociālistiskā reālisma iztulkojumu viņam nācās soļot atpakaļ, pievēršoties reālistiskai skatuves gleznai. Tādas ir dekorācijas *Laurensijai* (1949), taču ar monumentālitātes iezīmēm. Dažviet parādās arī simboliskas stilizētas formas (dekorāciju mets *Hamletam*, 1959), turpretim 1955. g. veiktās dekorācijas *Skroderdienām Silmačos* ir tīri ilustrātīvs īstenības atdarinājums.

Īpaša vieta Jelgavas teātrī pienākas MARGAI SPERTĀLEI (1901–1956), pazīstamai kostīmu māksliniecei ar speciālu izglītību šai nozarē.

Šai pašā paaudzē vēl jāpiemin AUGUSTS ANNUS (1893–1984), kas divdesmito gadu sākumā darbojās par dekorātoru Liepājas Jaunajā teātrī. Šim teātrim viņš gleznoja simboliski stilizētus ietērpus A. Brigaderes lugām *Princese Gundega un karalis Brusubārda*, *Maija un Paija* (abas 1922), B. Bjernsona *Pāri mūsu spēkiem*, Aspazijas *Madlienas baznīcas torņa cēlējam* (1927), nemeklējot īstenības ilūziju, bet brīnumainu, neikdienišķu pasauli. A. Annus dekorācijas *Māsai Terēzei* Nacionālajā teātrī Rīgā pauda mistiskas noskaņas. Visumā šai nozarē A. Annus darbība bijusi epizodiska.

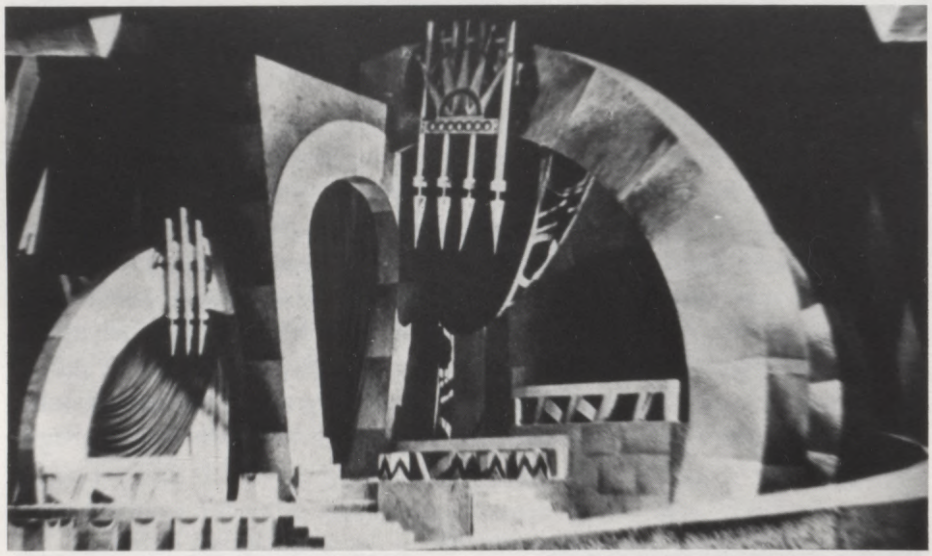
*

Divdesmito gadu beigās un it īpaši trīsdesmitajos gados sāka darboties jauni spēki. Te minēsim J. Kugas audzēkņus H. Līkumu un A. Vinkleru; L. Liberta palīgus P. Rožlapu un V. Vasariņu; Vold. Valdmani u. c.

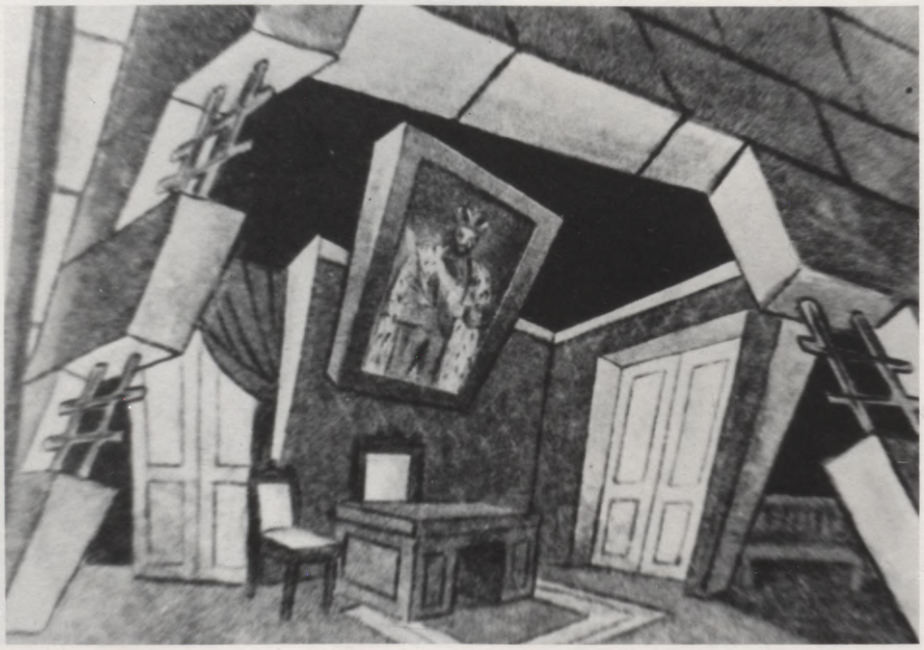
HERBERTS LĪKUMS (1902–1980) dzimis Rīgā 1902. g. 29. martā. Pirmā pasaules kara bēgļu gaitās mācījies kādā mākslas studijā Krievijā, bet, atgriezies dzimtenē, līdz 1925. g. mācījās Latvijas Mākslas akadēmijā, arī J. Kugas vadītajā darbnīcā. Audzēknis nesekoja skolotāja paraugam, bet pievērsās modernākam skatuves ietērpa veidam. Sākumā darbojās provinces teātros, cita starpā Valmieras teātrim darinājis ietērpu Ibsena *Ziemeļu varoņiem* (1926). Ar 1926. g. sācis darboties par pastāvīgo dekorātoru Strādnieku teātrī Rīgā un gleznojis dekorācijas arī Nacionālā teātra atsevišķiem inscenējumiem – M. Meterlinka *Baltajam tēlam*, Ed. Vulfa *Pasakai par nāvi* (abi 1927), J. Raiņa *Sunim un kaķim* (1928), A. Upīša *Žannai d'Arkai* (1930) u. c. Lietodams intensīvu krāszieda laukumu pretstatus, Līkums saistīja ģeometriski abstraktas plaknes un tilpuma formas ar stilizētiem, kā arī reāli tvertiem dabas veidiem. Tā, piemēram, Veseļa *Jumī* (Nac. teātrī, 1931) viņš lūko apvienot organisko veidolu vienkāršojumu ar tīri konstruktīvām komponentēm, lai vēstītu teiksmu simboliku. Tieksmi uz abstrakti metaforisko un architektoniku trīsdimensiju uzbūvēs, kas pauž uzveduma noskaņas un irreālitāti, rādīja viens no viņa izcilākajiem veikumiem – dekorācija J. Kalniņa operai *Hamlets* Nacionālajā operā (1935, att.). Līkums darbojās arī Rīgas Krievu drāmas teātrī 1937–1940. g. Bija Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks 1940/1941. g., vācu okupācijas gados devās uz Krieviju, atgriezās 1944. g. Darināja dekorācijas atsevišķiem operas un drāmas uzvedumiem (1944–1949). Pēc tam darbojās par mākslinieku inscenētāju Rīgas kinostudijā.

497. A. Annus, dekorācijas mets Aspazijas lugai *Madlienas baznīcas torņa cēlējs* Liepājas Jaunajā teātrī, 1927

VOLDEMĀRS VALDMANIS (1905–1966) dzimis Krievijā, dzirnavu pārziņa ģimenē. Vecākiem atgriežoties Latvijā, mācījies Cēsu Valsts amatniecības skolā lietišķās mākslas klasē pie K. Brencēna un K. Baltgaiļa, pa vasaru pelnīdamies, pagatavojot dekorācijas lauku skatuvēm sākumā K. Brencēna vadībā, vēlāk patstāvīgi. Pārnācis uz Rīgu, strādā par mācekli pie krāsotāju meistara Vējiņa, tai pašā laikā iesaistīdamies kreiso arodbiedrību kustībā. Kalpojot kaŗa klausībā, viņam ir iespēja Rīgā apmeklēt Ugas Skulmes mākslas studiju. Ar 1928. g. sāk piedalīties mākslas izstādēs (Altberga salonā, Zaļās Vārnas skatēs) un mēģinās ilustrātīvajā grafikā. Pēc kaŗa dienesta Valdmanis strādā par dekorātora palīgu pie H. Līkuma Strādnieku teātrī un Nacionālajā teātrī. Vairākus gadus Voldemārs Valdmanis darbojas pie A. Spertāla Jelgavas teātrī. Kādu laiku strādā arī pie J. Kugas un sāk patstāvīgi strādāt kādos provinces teātŗos.

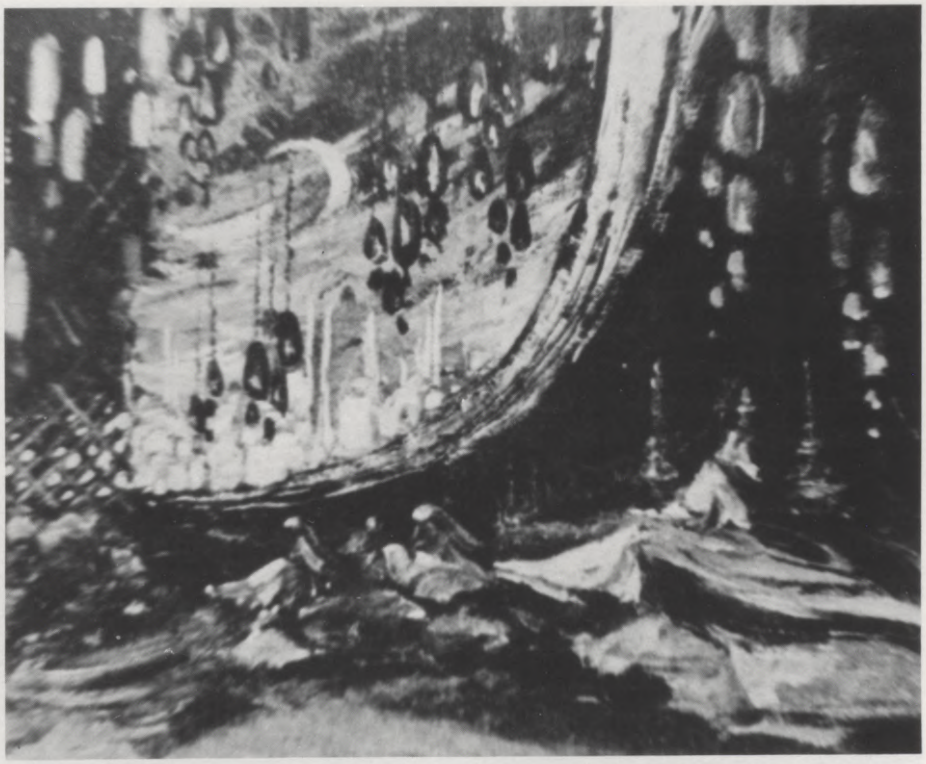


498. H. Līkums, dekorācija J. Kalniņa operai *Hamlets* Nacionālajā operā, 1935



499. Vold. Valdmanis, dekorācijas mets P. Rozīša romāna *Valmieras puikas* drāmatizējumam Nacionālajā teātrī, 1937

500. P. Rožlapa, dekorācijas mets S. Romberga operetei *Tuksneša dziesma* Nacionālajā operā, 1935



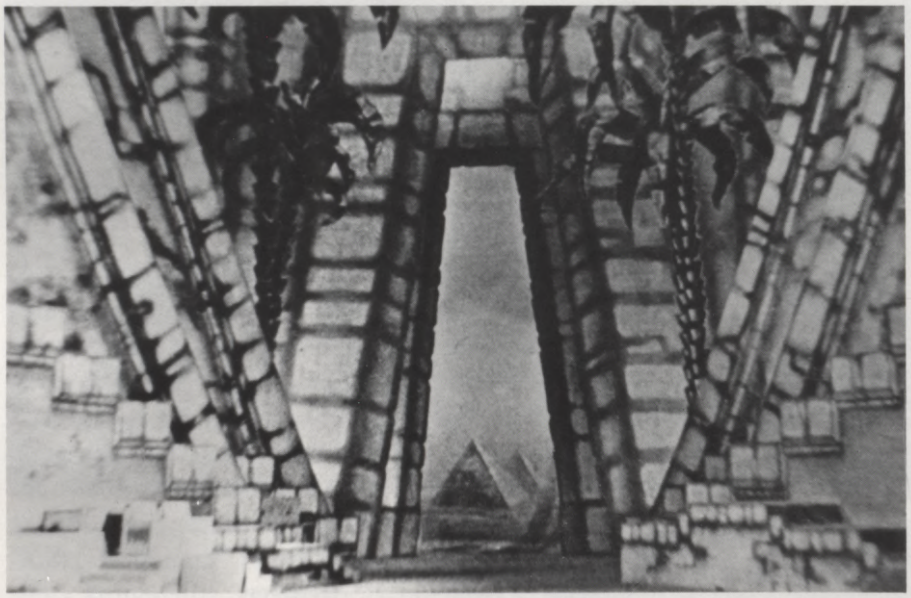
Veiksmīgi debitējis Nacionālajā teātrī ar skatuves ietērpu Gētes *Stellai* (1933), Voldemārs Valdmanis pēc dažiem gadiem (1937), A. Cimmermanim pensionējoties, kļūst par Nacionālā teātŗa galveno dekorātoru. Balstoties uz zīmējumu, arī iekontūrējot dažviet līnijas, viņš veic veselu virkni inscenējumu reāliskā uztverē (Zeiboltu Jēkaba *Dullais barons Bundulis*, 1935; A. Andersona *Baltezeru dzimtas asinis*, 1933; Šillera *Dons Karloss*, 1940, u. c.). Dažviet viņš pievēršas architektūras motīvu stilizācijai un Šekspīra *Jautrajām vindzorietēm* (1936) darina delartiskā gaumē skatuves mantiju ar ornamentētiem aizkariem un kioskveidīgu celtņu grupu. Taču interesantākais veikums bija groteski greizā perspektīvā darinātās, stilizējumā vienkāršotās ainas drāmatizētajiem P. Rozīša *Valmieras puikām* (1937, att.). Še vērojami iespaidi, kas gūti, strādājot par palīgu pie Līkuma un Spertāla.

1940. g. pārmaiņās Valdmani ieceļ V. Purvīša vietā par Rīgas Pilsētas mākslas mūzeja direktoru. Sekojošās vācu okupācijas laikā viņš pagatavo dažas dekorācijas Tautas teātrim. Padomju varai atgriežoties, Valdmanis strādā atkal par dekorātoru Valsts drāmas (agrākajā Nacionālajā) teātrī. Viņa dekorācijām ir reālistiskas ilustrācijas raksturs (piemēram, R. Šeridāna *Jauko māņu diena*, A. Griguļa *Kā Gaŗpēteŗos vēsturi taisīja* u. c.). Darina arī dekorāciju metus filmai ar V. Lāča scenāriju, bet 1947. g. dekorātora darbu pamet un strādā par grāmatu ilustrātoru un plakātu zīmētāju. Guvis LPSR Tautas mākslinieka titulu un Sarkanā karoga ordeni. Miris Rīgā 1966. g. 11. decembrī.

L. Liberta īstie palīgi un audzēkņi, kas savā laikā spēja domāt ar sava meistara domām, bija Vilis Vasariņš un Pēteris Rožlapa. Abi attīstījās Liberta ietekmē, bija mākslinieku biedrības Sadarbs biedri un piedalījās šīs kopas izstādēs.

1906. g. 5. novembrī Ādažos dzimušais PĒTERIS ROŽLAPA ir viens no izcilākajiem scēnografiem nevien savā paaudzē, bet ievērojams mūsu skatuves gleznieciībā ar saviem centieniem vispār, kaut gan viņa pilnveidošanos traģiski aizlauza kara notikumi un dzimtenes zaudējums.

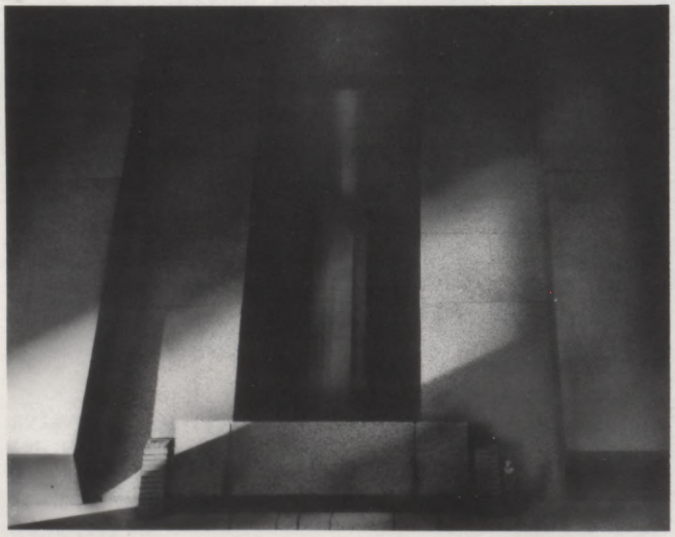
Ap 1923. g. Rožlapa mācās Tautas augstskolas mākslas studijā, iestājas Mākslas akadēmijā. Līdztekus sāk strādāt pie L. Liberta Nacionālās operas un Nacionālā teātra inscenējumos. Taču darbs operas darbnīcā prasa visu dienu. Topošais mākslinieks akadēmiju atstāj, lai izveidotos un augtu tiešā skatuves gleznieciības praksē. Tāda prakse un skola mūsu operas dekorāciju plauksmes laikmetā bija tiešām bagāta. Kā Liberta tuvs palīgs un asistents Rožlapa kopā ar meistaru dabūja strādāt arī, viesojoties uz ārzemju skatuvēm Kauņā, Helsinkos, Stokholmā un Malmē. 1937. g. viņš dodas līdzi Libertam, kas pagatavoja panno, uz Starptautisko izstādi Parīzē, arī tur gūdams vērtīgas atziņas un iespaidus. Darbā P. Rožlapa guva pieredzi, tehnisku gatavību un garīgu briedumu.



501. P. Rožlapa, II cēliena dekorācija Dž. Verdi operas *Aida* uzvedumam Nacionālajā operā, 1938

502. P. Rožlapa, modelis Dž. Verdi operai *Aida*

503. P. Rožlapa, dekorācija Dž. Verdi operai *Aida*. Dievu tēli – skatuves uzņēmums



504. P. Rožlapa, dekorācija Dž. Verdi operai *Masku balle*, 1939

Gluži saprotami, ka, Libertam atstājot galvenā dekorātora vietu Nacionālajā operā, šo vietu uzticēja Rožlapam. Mūsu skatuves gleznieciība bija sasniegusi augstu līmeni, un savstarpējā sacensībā jaunajam dekorātoram vajadzēja parādīt ko savu. Ar 1935. g. viņš darbojās kā patstāvīgs meistars, veikdams ap 50 inscenējumu. Rožlapa viņam uzticēto uzdevumu un tamlīdz spēju pārbaudi godam izturēja, debitēdams ar divi operetēm – E. Kālmāna *Bajadēru* (1935) un S. Romberga *Tuksneša dziesmu* (1936, att.). Šie vēl ir pārejas posma darbi ar Liberta tradiciju atskaņām. Taču jaunais mākslinieks pateica arī ko savu. Liberta skatuves māksla attīstījās no teiksmotā krāšņuma ar bagātu ornamentālu vijumu uz apvaldītāku formu, glezniecisku reālāku un dažos uzvedumos arī simboliski abstraktāku (piemēram, R. Vāgnera *Parsifālā*, 1934). Rožlapa šo ornamentālo greznību ierobežo, vienkāršo laukumus un formas, ir lakoniskāks.

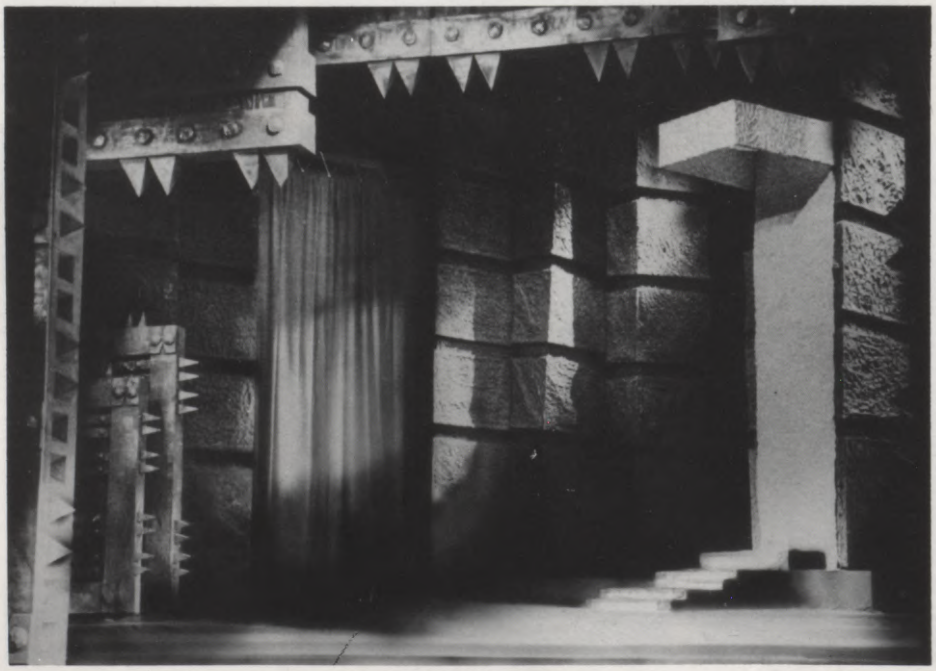
A. Kalniņa *Baņutas* pirmais inscenējums (1937) un Dž. Verdi *Aīdas* (1938) skatuviskais izveidojums jau iezīmē patstāvīgu ceļu. „Ne ornamentālās krāsainības izšķērdīgais zaigojums, ne glezniecisku ilūzija, bet architektoniskā uzbūve, telpas masīvās formas ar atturīgām rotājuma piedevām, galveno krāsaino laukumu pretstati, – tāds ir viņa stilisko līdzekļu ceļš. Plastiskām trijmēru uzbūvēm un gaismas efektu izvēlei, lai panāktu iecerēto noskaņojumu, savdabīgu skatuvisku atmosfairu, te noteicējs vārds."[1] Tā vairs nebija skatuves izmēros palielināta glezna, bet architekto-

niska reālitāte, monumentāla un risināta samērīgi ar aktieŗa figūru. No vienkāršotām seno celtņu formām un diženiem dievību tēliem kopsolī ar mūzikālo uzvedumu izstrāvo kāda pacilātība un drūms svinīgums. Lai kolonnās, dievu tēlos un citās trīsdimensionāli būvētajās daļās uz skatuves būtu iespējami milzu apmēri, Rožlapa atrod savu technisko paņēmienu: viņš izveido stabilus koka vai stiepļu horizontālus ietvarus, ko sastiprina vertikālās saites un audekls. Tādus darinājumus var augstumā gan izstiept, gan noplacinot saspiest. Šo paņēmienu pēc kaŗa lietoja Londonas operā (kāds austrietis, kas kaŗa laikā bijis Rīgā), un tagad to lieto arī Amerikā.

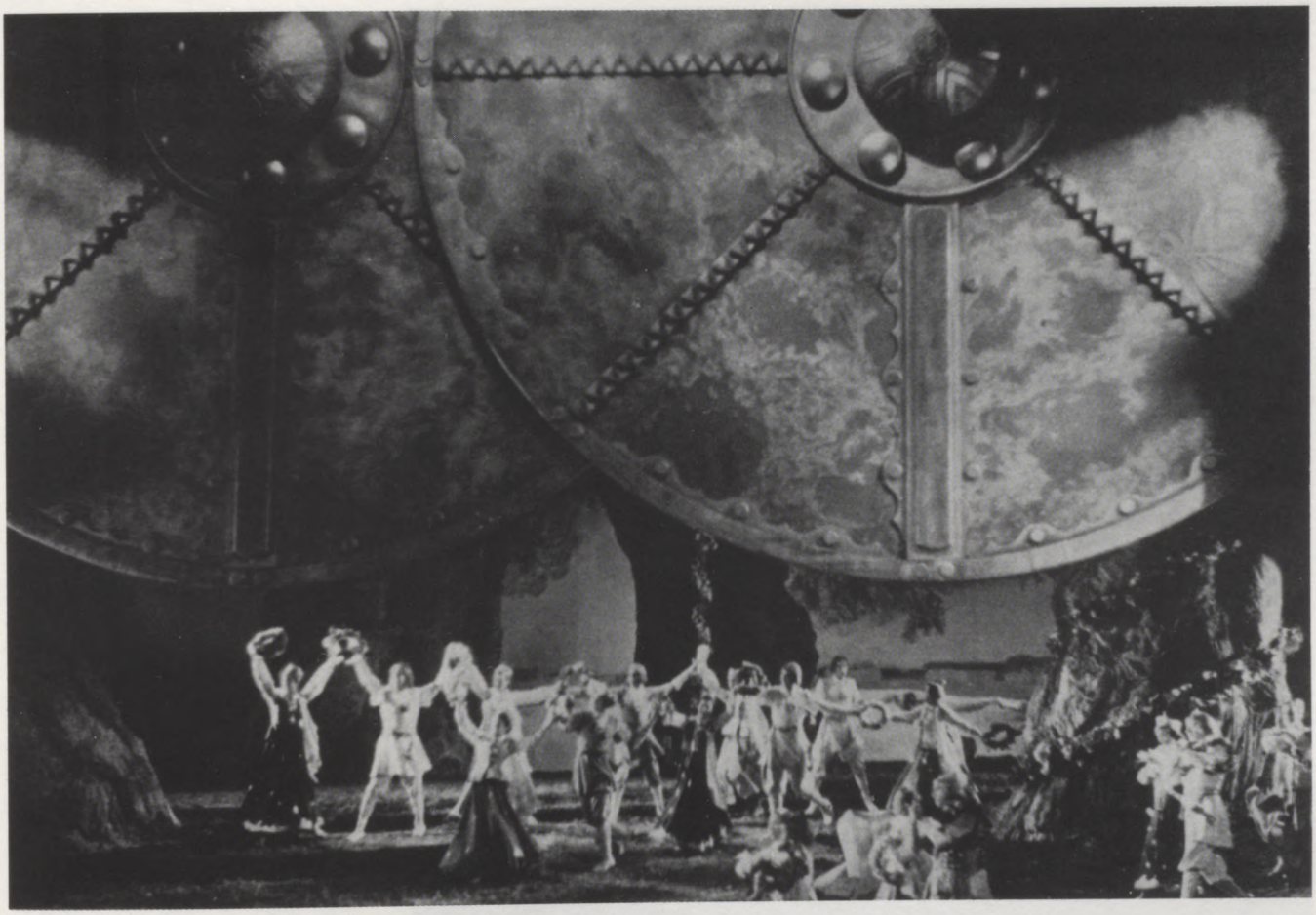
Šis architektoniskais reālisms raksturoja plašā vērienā darināto otro A. Kalniņa operas *Baņutas* inscenējumu (LPSR Operas un baleta teātrī, 1940/1941. g. sezonā, att.; uzveduma projekti, iecerēti Mākslas dekādei 1941. g. otrā pusē Maskavā, tagad bija jāsūta apstiprināšanai uz Maskavu). Tas vēstīja latviskās teiksmainās senatnes diženumu. Viss te bija trīsdimensionālā veidojumā – celtnes, ozoli; skatuves grīdu sedza ar mākslīgas zāles segu. Priekškaru izveidoja divi milzīgi vairogi ar metalla apkalumiem. Kostīmos lietoja vilnas audumus, īstas ādas; rotas un ieroči kaldināti Mākslas akadēmijas lietišķās tēlniecības darbnīcā. Tas bija bagātākais un krāšņākais, ko vien scēnografs un skatītājs varēja vēlēties.

Divi pēdējos gados Latvijā veiktajos kapitāldarbos – J. Kalniņa *Hamletā* (1943) un L. van Bēthovena *Fidelio* (1944) Rožlapa panāk telpas formu veidojumā vienkāršību un monumentālu reālitāti. Telpa un ķermeņi saliedēti māksliniecīskā īstenībā, virsmas apdare, krāsa un gaismas savos vienotajos noskaņojumos vēstī gara pasauli, atbalstot skatuvisko darbību ar mūzikālo norisi.

1943. g. jūnijā, tagad jau „Rīgas Operā", Rožlapas dekorātīvajā ietērpā parādījās J. Kalniņa *Hamlets* (att.). Atšķirībā no Līkuma inscenējuma (1938) ar abstrakto pusloku un arku sakopojumu Rožlapa viscaur lieto masīvas taisnstūŗu prizmas, kas sadala un noslēdz telpu sienu šķautnainos izvirzīju-



505. P. Rožlapa, dekorācija J. Kalniņa operai *Hamlets* Rīgas operā, 1942



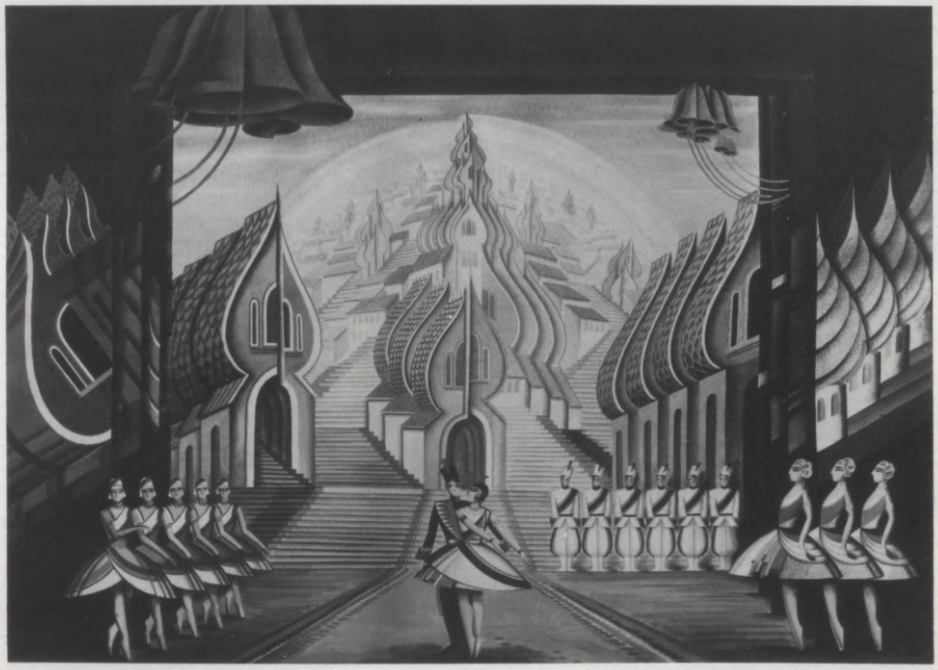
506. P. Rožlapa, dekorācija A. Kalniņa operas *Baņuta* uzvedumam Nacionālajā operā, 1940/1941. Skatuves uzņēmums, vairoga priekškaram paceļoties

mos. Laukumu virsas raupjā, rusticētā struktūra panākta ar audekla burzījumu un krokojumu. Tāds pats krokojums bija lietots kostīmos, tikai zīdā un samtā, kas deva saskanīgu uzveduma vienību. Skatuves augšdaļā metalla apkaltas masīvas sijas ar piramidāliem zobiem – ornamentāli simboliskas uzbūves noskaņojuma pastiprinātājas. Tāpat arī uz sāniem slīdošās metalla apkaltās masīvās durvis parastā priekškara vietā, sasaucoties ar augšdaļas sijotni un sānos novietoto dzeloņaino apkalto aizbīdņu formām. Tas it kā anticipē kādu tālāku attīstību scēnografijā. Par šo inscenējumu Rožlapa ieguva Kultūras fonda balvu.

Fidelio ietērpā lietoti mūsu skatuvē jau ieviesušies paņēmieni ar koncentrāciju uz vienkāršību. Rožlapa veido monumentālus stabus un arkas kā plastiskus ietvarus, kuŗos parādās mainīgās ainas: gan šaurā, nospiedošā cietuma telpa, gan cietuma pagalms ar smagajiem vārtiem, aiz kuŗiem mirdz sniegoto kalnu virsotnes – brīvības aicinājums.

Rožlapa savos meklējumos guva ierosmi gan režisora M. Čechova seminārā Aktieŗu arodbiedrības Teātŗa skolā Rīgā, gan sadarbībā ar spējīgiem režisoriem un baletmeistariem. Tas, kā arī mākslinieciskā inteliģence un pamatīgā skatuves pazīšana nodrošināja panākumus arī citos – vieglāka žanra operešu un arī baleta uzvedumos, kam nepieciešami vairāk ārišķīgi efekti – tā Č. Puņi *Esmeraldā* (1939), J. Kalniņa *Rudenī* un *Lakstīgalā un rozē* (1938). *Rudenī* bija ainava ar dažiem lapotiem kokiem, kas locījās līdzi

507. V. Vasariņš, dekorācijas mets J. Janševska romāna *Dzimtene* drāmatizējumam Daugavpils Pilsētas teātrī



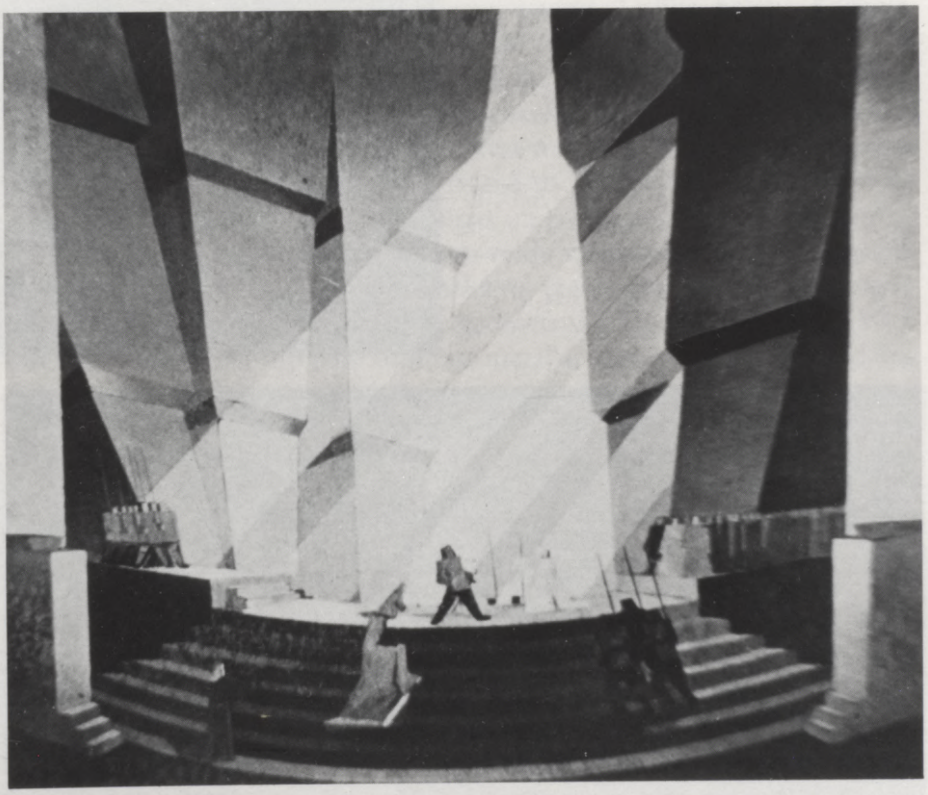
508. V. Vasariņš, dekorācijas mets P. Čaikovska baletam *Riekstkodis* (iecere)

brāzmainās mūzikas un dejas ritmiem. Te nav doma par dabas imitāciju un natūrālismu, bet gan par vienotu kustību, kas saistītu dekorācijas fonu ar mūziku un baletu.

Pēc tam kad lidmašīnas bumba sagrāva Rožlapas Pārdaugavā uzcelto darbnīcu un mītni, mākslinieks ar ģimeni devās trimdas gaitās. Bēgļu laikā Vācijā uz Vircburgas nometnes teātŗa skatuves Rožlapa, inscenējot Anšl. Egliša *Par purna tiesu*, lietoja lielus, kubiskus blokus ar audekla sienām, tos dažādi pārgrupējot un pievienojot arī priekšmetus, kas raksturo norises vietu. Pārcēlies uz ASV, strādājot maizes darbu citā arodā, Rožlapa darinā-

jis pilnīgi abstraktus skatuves ietērpa metus. 1949. g. veicis dekorācijas vairākām operu izrādēm Kanādā un 1953. g. Bostonā K. Veica teātrim.

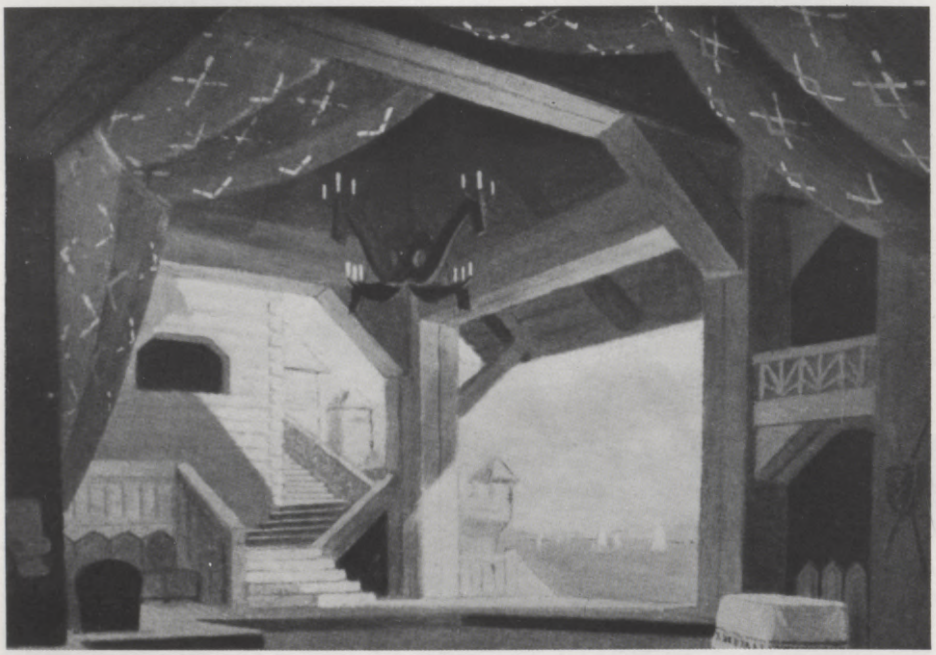
VILIS VASARIŅŠ (1906–1945), keramiķis un skatuves gleznotājs, bija Liberta tuvākajos palīgos. Dzimis 1906. g. 3. februārī Vaives pagastā, viņš 1933. g. beidza R. Pelšes vadīto keramikas darbnīcu Mākslas akadēmijā. Kad R. Pelši 1941. g. deportēja, Vasariņš līdz savai mobilizācijai vadīja aka-



509. A. Vinklers, dekorācijas makets Aspazijas *Vaidelotei* Liepājas Pilsētas drāmas un operas teātrī

510. A. Vinklers, makets V. Šekspīra *Jums pa prātam* (*Divpadsmitās nakts*) uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1943

511. J. Arnītis, dekorācijas mets J. Raiņa lugai *Spēlēju, dancoju*



512. J. Aižens, dekorācija J. Raiņa lugai *Uguns un nakts*

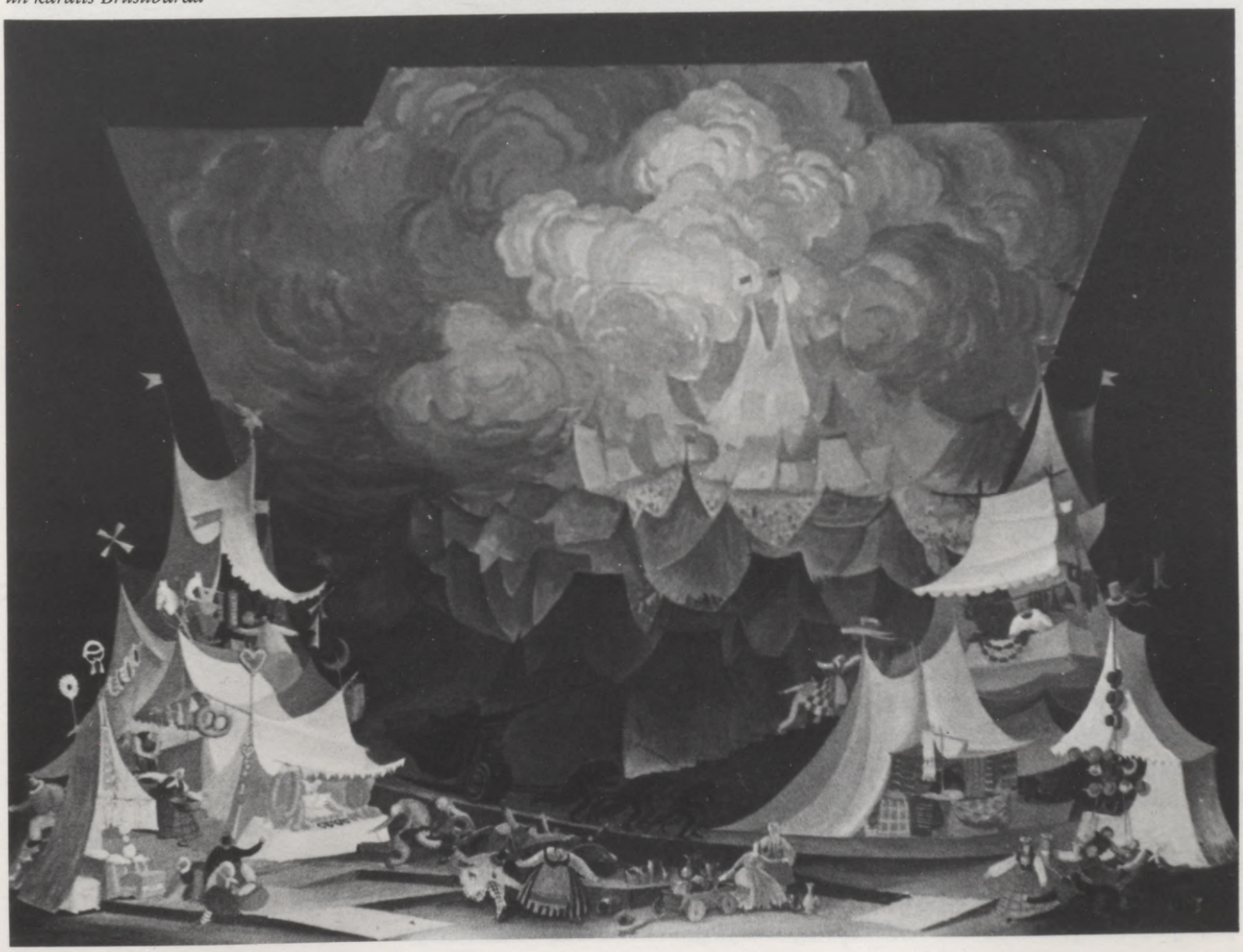
dēmijas keramikas darbnīcu. Viņš arī sarakstīja nepublicēto „Latvijas keramikas vēsturi". Darbojies arī par dekorātoru Daugavpils latviešu teātrī. Viņa darinātās dekorācijas (Blaumaņa *Indrāniem*, 1938, Janševska *Dzimtenei*, att. u. c.) turpina libertisko tradiciju. Arī Vasariņš bija Sadarba biedrs, piedalījās šīs kopas izstādēs. Liberta ietekme vērojama arī viņa stājgleznās. Viņš krita Kurzemes frontē 1945. g. 23. martā.

Starp J. Kugas dekoratīvās gleznieciības darbnīcu beigušajiem, kas darbojās teātŗa nozarē, viens no īpatākiem, ierindojams jaunu ceļu meklētājos, ir ARDIS VINKLERS. Viņš dzimis 1907. g. 16. jūlijā Valmierā. Beidzis dzimtajā pilsētā vidusskolu, iestājās Latvijas Mākslas akadēmijā un to beidza 1934. g. ar diplomdarbu – skatuves maketu A. Brigaderes *Karalienei Jānai*. Tajā

izmantota viņa darinātā skatuves iekārta tai pašai lugai Valmieras pilsētas teātrī (1928). Jau šajā darbā Vinklers tiecas uz dinamiku un noslieci uz konstruktīvu abstraktu formu uztveri. Jānis Lejiņš, aktieris un režisors, aicina viņu uz Liepājas Pilsētas drāmas un operas teātri. A. Vinklers tur sabija pastāvīgā dekorātora amatā no 1934. g. līdz 1937. g. Še viņš inscenē Ibsena *Brantu*, V. Igo (Hugo) *Andželo*, A. Grīna *Nameja gredzenu*, Aspazijas *Vaideloti* (att.), Vāgnera *Loengrīnu*, Blaumaņa *Ugunī*, P. Rozīša *Valmieras puikas*, Brigaderes *Lolitas brīnumputnu*, Delība baletu *Kopelija*, Alunāna *Sešus mazus bundzeniekus*, V. Lāča *Tālo ceļu* u. c.

Ar kāpnēm un podestiem salaužot grīdu, Vinklers risina telpas uzbūvi, kārtojot smagus blokus, ko šķautnainos lauzumos ietveŗ lieli laukumi. Ir raksturīgi, ka šīs masīvās formas, saliktas no nošķeltām piramidām savā kāpņveidīgā pacēlumā paplašinās virzienā uz augšu (*Vaidelote, Uguns un nakts*). Tiecoties panākt liela stila telpas un trīsdimensionālo masu kārtojumu skatuvē, pasvītrojot ģeometrisko veidu vienkāršību, Vinklers mazāk vērību piegriež vieliskām īpašībām nekā to, piemēram, dara Rožlapa savās konstrukcijās. Vinklers domā vairāk ģeometriski, ko rāda arī cilvēku stāvi maketos; Rožlapam rūp pats audums, metalls, akmens, koks. Ieturēdams lielos laukumus palaikam neitrālos toņos, Vinklers krāsainību koncentrē

513. E. Dajevskis, dekorācijas mets A. Brigaderes lugai *Princese Gundega un karalis Brusubārda*



kostīmos. Visai svarīga viņam ir gaisma, stari, kas slīpi ielaužas skatuviskajā ainā un ko viņš mēdz rādīt arī savos metos. Skarbi un šķautnaini kā īsts mākslinieciskā ģeometrs viņš veido smailās fjordu klintis Ibsena *Branta* inscenējumā.

No 1938–1940. g. Vinklers ir galvenais dekorātors Nacionālajā teātrī, še inscenējot lugu virkni: Ē. Ādamsona *Mālu Ansi*, B. Bjernsona *Bankrotu*, A. Grīna *Pumpuru un Lāčplēsi*, Šekspīra *Jums pa prātam* (*Divpadsmito nakti*), Raiņa *Pūt, vējiņi*, Šillera *Mīlu un viltu* u. c. Visai raksturīgs ir makets *Divpadsmitai naktij*, kur arī koki ir stilizēti plastiskos ģeometriskos veidos.

1940/1941. g. Vinkleru degradē par dekorātoru Jaunatnes teātrī, kuŗā viņš veic dažus inscenējumus, pēc tam atgriežas par Drāmas teātri pārdēvētajā Nacionālajā teātrī un darina dekorācijas Moljēra *Tartifam*, Anšl. Eglīša *Pa purna tiesu* u. c. Strādājot pie Brigaderes *Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas* sagatavošanas, darbu pārtrauc kaŗa notikumi. Mākslinieks dodas trimdā. – 1939. g. Vinklers Rakstniecības un teātŗa mūzejā sarīkoja personālo dekorāciju metu izstādi. Par viņa veikumiem trimdā būs runa citur.

No citiem Kugas darbnīcu beigušajiem scēnografiem pieminēsim kādreizējo Liberta palīgu Nacionālajā operā, cēsnieku JĀNI ROZENBERGU (1901–1966), kas darbojies par teātŗa dekorātoru Cēsīs, un TEKLU GAVARI, kas darbojās Daugavpils latviešu teātrī. Jelgavas teātrī gleznojis dekorācijas JĀNIS ARNĪTIS, dzimis 1905. g. Dauguļos, miris 1945. g. Vācijā, bijis dekorātors Ziemeļlatvijas teātrī, vēlāk Jelgavā. Vēl 1940/1941. g. veicis vairākus skatuves ietērpus, to vidū šķautnainā architektoniskā veidojumā dekorācijas A. Upīša *Zirneklim*. Lutriņu pagastā 1902. g. 20. jūlijā dzimušais KĀRLIS MIEZĪTIS darbojies Pieminekļu valdē par restaurātoru, strādājot Apriķu baznīcā, Rundāles pilī u. c. 1933/1934. g. bija dekorātors Liepājas operā, vēlāk darbojies Rīgas teātŗos: Operas un baleta teātrī (1945–1947), pēc tam līdz 1962. g. Drāmas teātrī. Miris 1985. g. ALBĪNS DZENIS, dz. 1907. g. Rīgā, strādāja par galveno dekorātoru Daugavpils latviešu teātrī 1939/1940. g. sezonā (Blaumaņa *Pazudušā dēla* dekorācijas) un 1940/1941. g. darbojās Ceļojošā teātrī. Daugavpils teātrī jāpiemin viņa ietērps Raiņa *Krauklītim* un P. Rozīša *Valmieras puikām*. No 1945–1971. g. darbojies par galveno mākslinieku Liepājas teātrī. JĀNIS AIŽENS (1899–1941) beidza prof. J. Kugas dekorātīvās glezniecības meistardarbnīcu 1934. gadā. Līdztekus studijām akadēmijā strādājis par dekorātora palīgu Nacionālajā operā. Tiklab diplomdarbā – dekorāciju metos Raiņa *Uguns un nakts* uzvedumam, kā arī sacerētos skatuves ietērpos Dž. Pučīni, R. Štrausa, Ž. Bizē operām, Raiņa *Zelta zirgam* u. c. brīva veidojuma darbos vērojama tradicionāla skatuviskās ainas izpratne un skolotāja Kugas ietekme. Padomju varai ieņemot Latviju 1940. gadā, Aiženu iecēla par agrākās Nacionālās operas galveno mākslinieku. Aižens visumā vairāk pazīstams kā grafiķis ar zīmējumiem un ilustrācijām. Skatuves glezniecības tradicijā iekļaujas arī RŪDOLFS PĪLĀDZIS (1910–1969). Dzimis strādnieka ģimenē Rīgā, mācījies K. Miesnieka un L. Liberta mākslas studijā, pēc tam ar pārtraukumiem Mākslas akadēmijā, speciālizēdamies pie J. Kugas dekorāciju glezniecībā. Strādāja par dekorātora palīgu Nacionālajā operā, Jelgavas un Liepājas teātŗos, bet patstāvīgus inscenējumus veica Rīgas Mazajā teātrī, kas apkalpoja pilsētas nomales, un 1940/1941. g. arī Jelgavas teātrī. Piecdesmitajos

514. E. Dajevskis, dekorācijas mets J. Raiņa lugai *Zelta zirgs* Liepājas Drāmas, operas un baleta teātrī. Meža skats

gados Valmieras Drāmas teātrī kā galvenais mākslinieks darināja ietērpus Raiņa un Blaumaņa lugām, P. Rozīša *Valmieras puikām* u. c. Glezniecisku vingrā izteiksmē, lietodams arī stilizācijas paņēmienus, viņš lietpratīgi kārtoja skatuves telpu uzvedumos. Gleznojis arī liriski izjustas ainavas. No viņa personālām izstādēm nozīmīgākā bija 1968. g. Rīgā, Mākslinieku namā sarīkotā.

Mazajā teātrī savu darbošanos sāka arī Ģirts Vilks (Andersons), par ko būs runa citur. Še darbojās arī Ēvalds Dajevskis. Dzimis 1914. g. 27. maijā Krievijā, vecākiem atgriežoties dzimtenē, puisēns bērnību pavada vectēva mājās Vidzemē, Valkas apkaimē. Še gūti iespaidi nevien par Gaujas līčiem ar pļavām un senozoliem, bet arī tautas celtniecību — siena šķūnīšiem, rijām, klētīm, celtnēm, kam nozīme viņa tēlojumos. Pavadījis skolas gadus Rīgā un Liepājā, Dajevskis 1929. g. iestājas Liepājas Lietišķās mākslas skolā, kur, mācīdamies dekorātīvās gleznieciības darbnīcā, pievērsās teātŗa dekorāciju nozarei. Skolu vada Hermanis Aplociņš, māca Jānis Sudmalis. Šie agrākie Štiglica skolas audzēkņi ir jauniešu tiešie skolotāji. Sevišķi J. Sudmalis ar savu dzīvo interesi par senlatviešu un tautas mākslu un ornamentālajām stilizācijām tautiskā gaumē ietekmē audzēkņa tapšanu.

515. O. Norītis, dekorācija A. Vilnera – E. Reicherta *Trejmeitiņām* Liepājas Pilsētas operas un drāmas teātrī, 1934

Tāpat arī Lejaskurzeme ar savu tautas tradiciju bagātību atklājas viņam kā krāšņa, senlaicīga pasaule. Tā Dajevskis apgūst pamatus savai mākslai, romantiskam teiksmu senatnes skatījumam, reprezentēdams īpato tradiciju, kas nāk no Lejaskurzemes māksliniekiem. Tā atbalsojas arī Annus un Mitrēvica gleznieciībā. Pārnācis uz Rīgu, Dajevskis turpinājis „mācīties pie lielā kompozicijas un latviskā stila meistara Anša Cīruļa" (autobiografija). Uz Rīgu devies turpināt studijas, viņš sastop T. Lāci, kas jaunieti aicina gatavot dekorācijas A. Ostrovska *Mežam* Tautas teātrī (dib. 1932. g., darbojies Grāmatrūpnieku arodbiedrības zālē). Tas izrādās liktenīgi, jo kopš šī laika Dajevskis nav vairs ticis ārā no teātŗa pasaules. Šai lugai seko citas, kam jāgatavo ietērpi. Tautas teātrim likvidējoties un nodibinoties Rīgas Mazajam teātrim (1934), kas vēlāk pārvēršas Dailes teātŗa Mazajā ansamblī, jaunais mākslinieks strādā skatuves gleznotāja darbu. Vistuvāka viņam ir teiksmainā pasaule. Nozīmīgākie veikumi – dekorācijas Raiņa *Pūt, vējiņi* un *Turaidas rozei*, dažām M. Zīverta lugām. No 1936–1940. g. Dajevskis strādāja par dekorātoru Ziemeļlatvijas teātrī. Tie visi ir pirmie sākumi. Padomju okupācijas gadā Dajevskis dodas uz Liepāju, kur no 1940–1944. g. strādā par skatuves gleznotāju Liepājas Drāmas, operas un baleta teātrī. Tur inscenē gan lugas (Brigaderes *Maija un Paija*, Blaumaņa *Indrāni*, Raiņa *Zelta zirgs*, att., u. c.), gan operas (Vāgnera *Skrejošais holandietis* un *Loengrīns*, Mocarta *Bēgšana no seraja* u. c.), gan baletus (Minkusa *Dons Kichots*, Glazunova *Raimonda*, Deliba *Kopēlija* u. c.). 1940/1941. g. sezonā vien viņš veicis 11 drāmatiskus uzvedumus, bez tam vēl ietērpu vairākām operām. Ar to arī noslēdzies pirmais posms jaunā

scēnografa attīstībā. Otrā pasaules kara beigās devies trimdā uz Vāciju, vēlāk izceļojis uz ASV, Dajevskis veicis skatuves ietērpus trimdas teātriem šais zemēs. Par to būs runa citā, trimdai veltītā sējumā.

Skatuves gleznieciībā darbojies arī grafiķis un gleznotājs OSKARS NORĪTIS (1909–1942). Aktieŗa un režisora J. Lejiņa aicināts, viņš devās uz Liepāju gleznot dekorācijas Liepājas teātrim un operai – Vilnera–Reicherta *Trejmeitiņu* uzvedumam (1934, att.). Viņš pagatavo ietērpus A. Kozlovska iestudētajam Čaikovska *Gulbja ezeram*, kā arī Puņi *Korsāram* un Smetanas operai *Pārdotā līgava*, bez tam kādām operetēm. *Gulbju ezera* ietērpam bijuši lielākie panākumi.[2]

---

[1] J. Siliņš, *Latviešu Ziņas*, 1948. g. 18. decembrī.

[2] A. Kozlovskis rakstu krājumā *Norītis*, Stokholmā 1952.

Literātūra un avoti

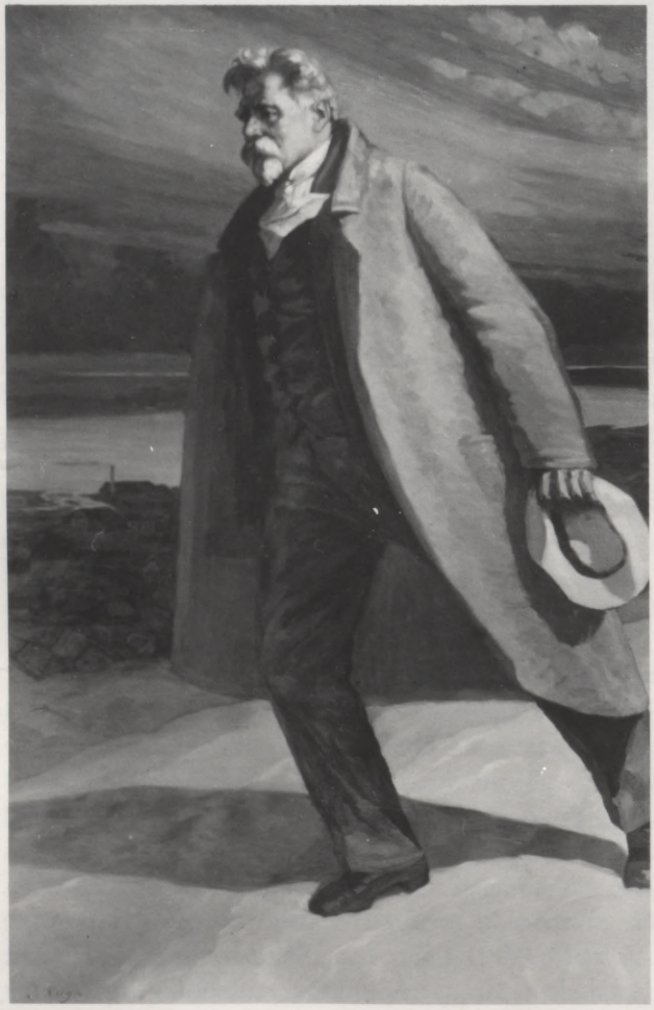
Dailes teātŗa 10 gadi, Rīgā 1930. – J. Siliņš, „Latviešu skatuves gleznieciība", *SM*, 1936/4; „Dekorāciju gleznieciība Nacionālās operas uzvedumos", *Mūzikas apskats*, 1936. – J. Bīne, „Dekorātīvā māksla", *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Norītis*, rakstu krājums, red. M. Goppers, A. Norītis un V. Ģinters, Stokholmā 1952. – D. Rožlapa, „Latviešu teātŗa dekorāciju gleznieciibas attīstība Nacionālajā un Dailes teātrī pirmspadomju periodā", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970. – M. Grēviņš, *Dailes teātris*, Rīgā 1970. – K. Kundziņš, *Latviešu teātŗa vēsture* II, Rīgā 1972; *Latviešu padomju teātŗa vēsture* I, Rīgā 1973.

Sienu rotājumi

Salīdzinot ar skatuves gleznieciību, telpu rotājuma gleznieciība ir daudz mazāk izkopta. Nevar novilkt skaidru robežlīniju starp stājgleznu un tīri dekorātīvu ainu. J. Kugas liela formāta ģīmetnes (piemēram, Dombrovska, att.) un Daugavas skati ir pēc savas dabas dekorātīvi. Tos izlieto par sienu panno, lai gan tie nav darināti noteiktas telpas rotājumam. Tālab pie šāda veida gleznojumiem, ko sastopam Anša Cīruļa, J. Kugas audzēkņu K. Miezīša, K. Sūniņa, J. Cīruļa u. c. darbu starpā, še nepakavēsimies. Minēsim vienīgi tiešos sienu rotājumus un griestaines ar tēlojuma uzdevumiem, ciktāl tie jau nav agrāk apskatīti pie attiecīgiem gleznotājiem, iekļaujoties viņu vispārējā stiliskā uztverē. Tas, piemēram, sakāms par Anša Cīruļa Jelgavā 1920-to gadu sākumā veiktajām kazeina freskām

516. J. Kuga, *Augusta Dombrovska portrets*

517. K. Sūniņš, *Sieviete ar grābekli*



518. Ansis Cīrulis, *Bērni lasa*, mets kazeina freskai Ogrē

519. Ansis Cīrulis, *Bērni darbojas dārzā*, mets kazeina freskai Ogrē

520. Ansis Cīrulis, *Lielupe*, sienas gleznojums Majoru Koncertnamā

Laucinieku viesnīcā, vēlāk barbariski iznīcinātām. Jau minētas arī kazeina freskas Ogrē (*Bērnu rotaļas*) un Rīgas pils griestaines sūtņu akreditācijas telpā. Minēsim citu darbu starpā arī sienas gleznojumu *Lielupe*, allegorisku tēlojumu (att.).

Jāliecina, ka pēc 1934. g. maija pārvērtībām sabiedrisku ēku sienu un griestaiņu rotājumos sākās dzīvāka rosība. No 1890-os gados dzimušo paaudzes gleznotājiem jāpiemin O. Skulmes cilņveidīgās joslās komponētās lauku dzīves ainas sienas gleznojumos Piena restorānā Rīgā: ganiņš, azaids (att.), govju slaucējas. Rīgas pils lielajā reprezentācijas zālē

521. O. Skulme, *Azaids*, sienas glezna Piena restorānā Rīgā

522. R. Miķelsons, sienas gleznojums Latvijas Mākslas akadēmijas vestibilā

523. E. Dālbergs, dekorātīva kompozicija *Jāņa ierašanās*

O. Skulme veicis vienu no griestaines ainām — letgaļu pāriešanu pāri Daugavai, plūsmainā formu kustībā komponētu senvēstures temu. Šai pašai griestainei J. KUGA darinājis romantisko Jāņu nakts ainu; J. CIELAVA — senos dzintara tirgotājus Baltijas jūras piekrastē; L. LIBERTS — hercogu Jēkabu Ventspils kuģu būvētavā. Dekorātīvus gleznojumus, tēlojot pļāvējus, veicis N. STRUNKE bijušajā Preses pilī Siguldā.

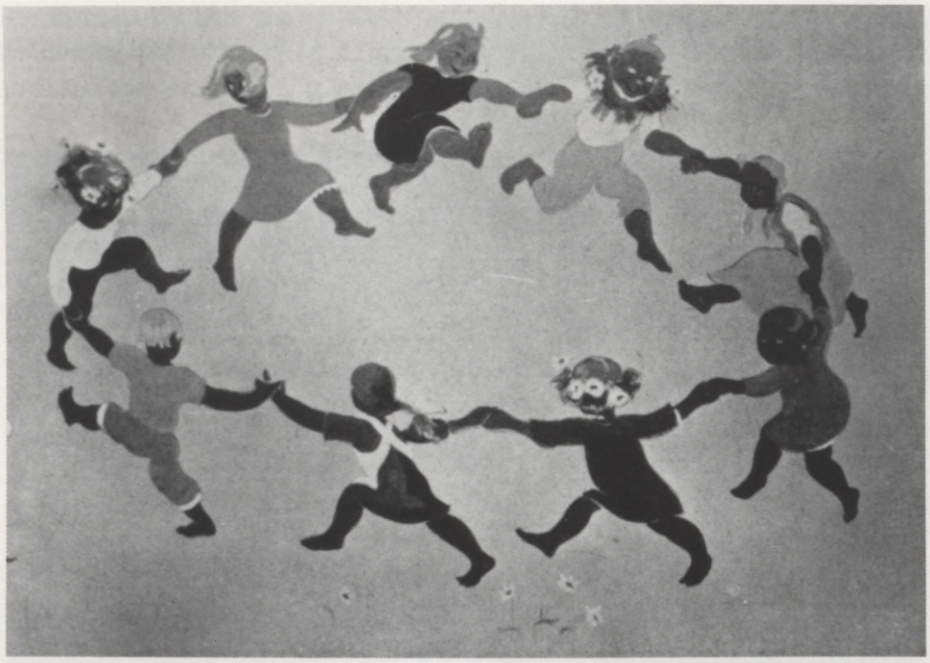
J. Kugas vadītajā dekorātīvās gleznieciības darbnīcā veidojušies jauni

spēki, kas darbojušies arī telpu rotājumos. Kā viens no spējīgākajiem jāmin RŪDOLFS MIĶELSONS. Viņa sienas gleznojums Latvijas Mākslas akadēmijas vestibilā, traktējot sarežģītu barokālu motīvu – pils zāli ar tēlniecības gru-

524. A. Gusārs, *Varoņteika*

525. A. Gusārs, *Ceļa jūtīs*

526. P. Ozoliņš, dekorātīvs panno Rakstnieku pilij



527. A. Treibergs, sienas gleznojums *Rotaļa* Iļģuciema bērnudārzā

pām, rāda kompozicijas prasmi, formu un perspektīvas pārvaldīšanu monumentālā uztverē (att.). Viņš darinājis arī sienu gleznojumus Zemkopības ministrijā ar lauku darba tēlojumiem plašā ainavā. ELERTS TREILONS (1899–1961) sakausē akadēmisko tradiciju ar romantisku jutoņu, darinādams sienas gleznas un griestaines Rīgas Latviešu biedrībai, Finanču ministrijas jaunceltnei un Tiesu pilij monumentālā ievirzē. Veicis daudzus dekorātīvus telpu izdaiļošanas darbus gan jaunceltnēs, gan rekonstruējamās celtnēs (piemēram, Jelgavas pilī). Pēckara gados veicis lielus sienas gleznojumus Rīgas lidostas vestibilā, viesnīcas Rīga vestibilā u. c. Sākuma gados

528. A. Treibergs, sienas gleznojums Iļģuciema bērnudārzā

strādājis H. Grīnberga vadībā dažu kino (Splendid Palace u. c.) iekštelpu izrotājumā. Par Grīnbergu jau agrāk bijusi runa.

Dekorātīva rakstura gleznojumus, iecerot rotājuma uzdevumus, veikuši Kārlis Miezītis (1902–1985), Elmārs Dālbergs (1902–1985, att.), darbodamies arī kā skatuves gleznotāji, Mākslas akadēmijas audzēknis Arnolds Treibergs (1906), kas darinājis 1939. g. sienas gleznojumus kazeina krāsās Iļģuciema un Torņkalna bērnu dārziem (att.), u. c. Arvīds Gusārs (1906) savos temperā gleznotajos panno vēstī senatnes varoņteikas (att.), bet Pēteris Ozoliņš (1911–1971) rotājis ar dekorātīvu panno Rakstnieku pili (1938, att.).

Stikla gleznieciība - vitrāža

Ar vitrāžu sapratīsim gan māksliniecisko stiklojumu, to nostiprinot ar metalla vai citādu ietvaru un dzīslojumu sienu atvērumos, gan arī stikla apgleznojumu.[1] Stiliskā ziņā še ir divi principiāli veidi, starp kuŗiem iespējamas pārejas un kombinējumi: viens, irreālais un „gotiskais", balstās uz krāszieda mirdzumu, ārienes gaismai plūstot cauri stikla masai un tā radot brīnumainu pasauli, kas pārveido visu iekštelpu (piemēram, viduslaiku baznīcās); otrs – klasiski lineārais vai pat tīri gleznaini reāliskais, kas cenšas stikla ainojumos panākt īstenības ilūziju. Abus šos veidus sastopam arī latviešu vitrāžistu darbos (piemēram, salīdzinot K. Brencēna, Anša Cīruļa, N. Strunkes un J. Bīnes veikumus).

Par šīs dekorātīvās mākslas attīstību Latvijā pagājušos gadsimtos mūsu zināšanas ir visai trūcīgas un fragmentāras. Kaŗi, ugunsgrēki, bilžu grautiņi un pēdējo gadu desmitu postījumi ir iznīcinājuši neskaitāmas vērtības. Ir zināms, ka Rīgā stiklinieku cunfte pastāvējusi kopš 1541. g. Par šīs mākslas saskari ar latviešu dzīvi liecina tādas pagātnes atšķilas kā, piemēram, 1664. g. darinātie kuršu ķoniņu ģerboņi Lipaiķu baznīcā.

Nozīmīgākais starp vitrāžistiem, kas darbojās šī gadsimta sākumā Rīgā, ir ERNSTS TODE (1858–1932), kas bijis lībiešu cilmes,[2] dzimis Pēterburgas apkaimē. Studējis kādu laiku Rīgas Politechnikumā architektūru, pēc tam Minchenē gleznieciību un darbojies par ģīmetņu gleznotāju Charkovā, līdz pārnācis uz Rīgu, kur 1895. g. nodibinājis savu stikla gleznieciības darbnīcu. No maza pasākuma tā drīz izvērsusies par ievērojamu stikla gleznieciības uzņēmumu.[3] Cita starpā Tode veicis logus Pēteŗa baznīcas sakristejai, Rīgas Jāņa baznīcas altāŗtelpai, kā arī Doma baznīcas šķērsjoma logu ar Kristus augšāmcelšanās tēlojumu (att.). Daudzi darbi veikti Krievijā: Pēterburgā, Kijevā, Maskavā un Odesā. Šī vācu skolas solidā sekotāja slava izplatījās pa visu Krieviju. Savā laikā pie Todes stikla gleznieciību mācījušies H. Grīnbergs un J. Šķērstēns.

Ar gadiem populāritāti ieguva no Hanoveras ieceļojušais A. KĀLERTS. Viņa darbnīca pastāvēja kopš gadsimta sākuma līdz pat baltvācu repatriācijai (1939). Tad šo darbnīcu nopirka stikla gleznieciības meistars un gleznotājs J. Šķērstēns, kas tur jau bija strādājis. Kālerta darbnīcā veidojušies daži latviešu stikla gleznotāji.

Ar jau agrāk apcerēto KĀRLI BRENCĒNU (1879–1951) sākas jauns posms Latvijas stikla gleznieciībā. Franču tradicijās augušais mākslinieks liek pamatus latviešu stikla gleznieciībai, sabūdams no 1907–1920. g. Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā par vitrāžu klases vadītāju. S. Vidbergs un Ed. Brencēns ir viņa latviešu audzēkņi.

Mācekļa gados Parīzē Kārlis Brencēns izstāda 1903. g. veikto vitrāžu *Gailis sniegā* (att.). Tas ir tīri dekorātīva rakstura darbs tāpat kā stiklā veiktā *Puķu lasītāja* tolaik modernā jugendstila gaumē. Turpretim reāliska glezno-

529. E. Tode, *Augšāmcelšanās* logs Doma baznīcā Rīgā

530. K. Brencēns, *Gailis sniegā*

531. K. Brencēns, *Kr. Valdemāra portrets* Savstarpējās kreditbiedrības namā Rīgā

juma ilūziju tiecas sniegt 1912. g. ornamentālā logatā iekļautais Kr. Valdemāra portrets (att.), kas caurumo stiklu (Savstarpējās kreditbiedrības namā Dzirnavu un Tērbatas ielas stūrī). Šī pati divatnība vērojama Benjamiņu namā Kr. Barona ielā veiktajās vitrāžās: dekorātīvā rakstura *Gaismas pilī* (att.) un tonālā uztverē darinātajā *Lāčplēsī*. Techniskos darbus paveica A. Kālerta firma. Jāpiemin arī K. Brencēna darbi Pēterburgā – Lidvala Eiropas viesnīcai un dažām baznīcām.

Latvijas patstāvības posmā trīsdesmitajos gados parādijās vitrāžu virkne, ko pēc mākslinieku metiem īstenoja Kālerta darbnīca, kā arī jaundibinātā E. Baumaņa un K. Fromholda darbnīca. Pats izcilākais šī posma veikums gan būs pēc Anša Cīruļa metiem darinātais četrdaļīgais logs Kongresu namā (Lielajā ģildē, tagad Valsts filharmonijā) ar pilnīgi noslēgtu kompoziciju ik daļā, kas allegoriskās figūrās rāda *Rūpniecību, Kuģniecību, Tirdzniecību* un *Celtniecību*. Cīrulis šos motīvus risina savdabīgi dekorātīvā reprezentācijā, lietodams tautas tipus ar kādu piemērotu atribūtu (āmuru un zibeņu saišķi, ko tur rokā debesu kalējs Pērkons, kuģi, svariem, ēku). Figūras komponētas ornamentālā atturīgā ietvarā, izmantojot tautas rakstus, stāviem parādoties gan priekšskatā, gan sāniski. Stāvu smalki atturīgais krāszieds zeltaini saulainā fonā, līniju un laukumu apsvērtais vedums atgādina klasiskās mākslas dzidrumu un skaidrību (att.). Laikmetīga etnografisku motīvu izmantošana liecina par gaumīgu un nobriedušu meistarību.[4]

Tai pašā paaudzē atzīmēsim vēl divus jau agrāk pārrunātus mākslinieku – S. Vidbergu un N. Strunki. Grafiķis Sigismunds Vidbergs (1890–1970) ir stikla glezniecības speciālists. 1915. g. beidzot Štiglica skolas vitrā-

532. K. Brencēns, *Gaismas pils*, logs agrākajā Benjamiņu namā Rīgā

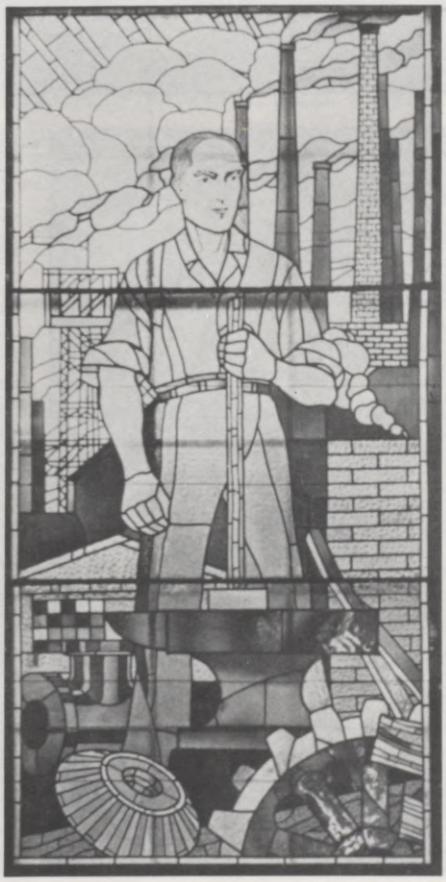
533. Ansis Cīrulis, *Kuģniecība*, logs agrākajā Kongresu namā Rīgā

534. Ansis Cīrulis, *Tirdzniecība*, logs agrākajā Kongresu namā Rīgā

535. S. Vidbergs, *Māte ar bērniem*, stikla gleznojums

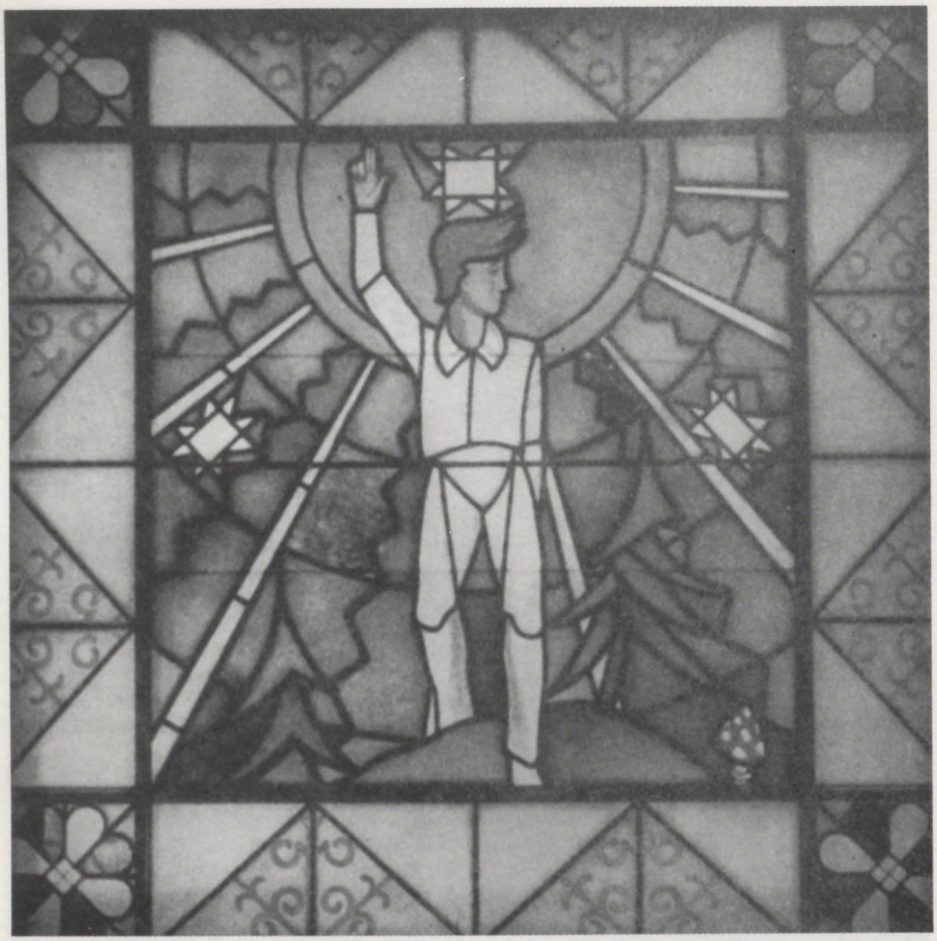
žas klasi, viņš darinājis dažas nelielu apmēru vitrāžas. Savā tālākajā attīstībā pievērsies grafikai, mākslinieks tikai kopš trīsdesmitajiem gadiem atsāka arī stikla gleznieciību. Vēlākajam Darba kameras namam viņš darina vitrāžas, kas tēlo metallstrādnieku, ostas strādnieku, tekstilstrādnieci un mūrnieku. Izsmalcinātajā grafiķa stilā līniju un tumšo – gaišo laukumu ritmiskā mija ir svarīgāka par krāszieda uzdevumiem. Līniju un laukumu dekorātīvie pretstati pasvītroti trīsdesmito gadu beigu darbos kā, piemēram, *Māte ar bērnu* (att.). Cita starpā, četrdesmito gadu sākumā Vidbergs veicis trīs altāra logu gleznojumus Straupes baznīcai. Šos logus baznīcai dāvināja K. Fromholds. Fromholda un Baumaņa firmas darbnīca šo darbu īstenoja. Minētā firma vācu okupācijas laikā rosīgi darbojās pie vitrāžu atjaunošanas pēc kara postījumiem vairākām baznīcām (Jāņa baznīcai Cēsīs, Annas baznīcai Liepājā, Jēzus baznīcai Rīgā u. c.).

Arī NIKLĀVS STRUNKE (1894–1966) darinājis metus logu gleznojumiem Rakstnieku pilij Siguldā, tēlodams četrus gada laikus (att.) ar allegoriskām tautu meitu figūrām, kā arī logu gleznojumam Armijas virsnieku klubam Rīgā, tēlojot seno tautu meitu starp diviem pagātnes kareivjiem. Mākslinieks lieto to pašu dekorātīvās stilizācijas uztveri, kāda sastopama viņa grafikās un akvareļos. Līdzīgi ir paši kompozicijas paņēmieni un figūras ar raksturīgām kustībām un žestiem. Tāpat arī zēna figūrā – logu gleznojumā 11. Rīgas pilsētas pamatskolai. Cīrulis, Strunke un Vidbergs radīja kādu jaunu strāvojumu Latvijas stikla gleznieciībā.

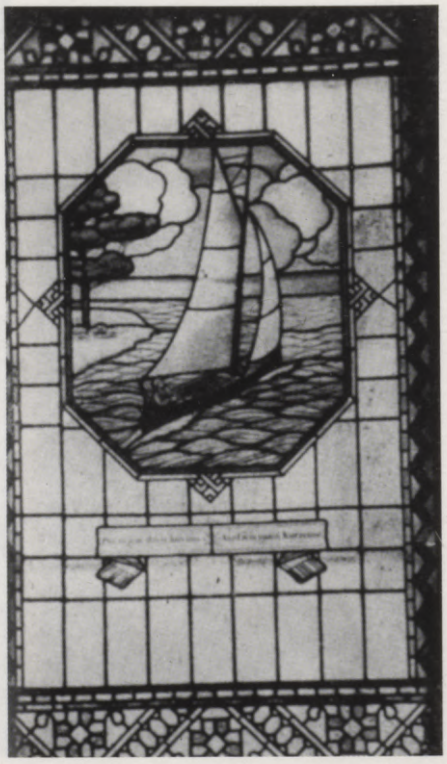


536. S. Vidbergs, *Metallists*, vitrāža kādreizējā Darba kameras namā

537. S. Vidbergs, *Tekstilniece*, vitrāža kādreizējā Darba kameras namā



538. N. Strunke, *Uz skolu*, vitrāža 11. Rīgas pilsētas pamatskolā



539. J. Šķērstēns, *Rīga*, loga gleznojums Rīgas restorānā, fragments

540. J. Šķērstēns, *Pūt, vējiņi*, loga gleznojums Rīgas restorānā

541. K. Freimanis, meti Kuldīgas baznīcas logu gleznojumiem

Jau pieminētais JĒKABS ŠĶĒRSTĒNS (1890–1940) gan strādājis darbus pēc citu metiem, gan arī veicis patstāvīgas kompozicijas. Mācījies stikla gleznieciību pie E. Todes, viņš beidza J. Tillberga vadīto figurālās gleznieciības meistardarbnīcu ar diplomdarbu *Ģērbtuvē*. Veicis logu gleznas Cēsu, Grobiņas, Tukuma u. c. baznīcās. Kādam restorānam Dzirnavu ielā Šķērstēns darinājis vairākus stikla gleznojumus, izmantodams tautas dziesmu motīvus un tautas raksta elementus logu ietvaram (att.).

JĒKABS BĪNE (1895–1955) trīsdesmitajos gados veicis stikla gleznojumus Rīgas Jāņa baznīcas sakristejai un aviācijas pulka instruktoru rotas kluba logam, izmantojot figurālista un ornamenta pazinēja prasmi sacerē. Pēc Otrā pasaules kara Bīne kādus gadus pavadīja provincē, un tikai piecdesmito gadu sākumā viņam radās iespēja atgriezties stikla gleznotāja darbā Rīgā. Uz turieni viņu aicināja kombināta Mākslas galvenais mākslinieks un stikla gleznieciības darbnīcas organizētājs un mākslinieciskais vadītājs E. Veilands. Kopš 1953. g. līdz pat savai nāvei J. Bīne darbojās par vitrāžas darbnīcas mākslinieciskō vadītāju. Gan kopā ar citiem, gan individuāli viņš veica dekorātīvas kompozicijas logu gleznojumiem. Cita starpā Bīne gleznojis reāliskā uztverē J. Raiņa un A. Upīša ģīmetnes. Vitrāžu darbnīcā bez Veilanda un Bīnes, kā arī amata meistariem – speciālistiem darbojās vairāki citi gleznotāji un dekorātori: A. Vilkins, E. Cēsnieks, Ģ. Vilks, V. Vimba, E. Treilons u. c. Viņu darbošanās apskats šai gleznieciībā vairs neietilpst pašreizējā sējuma chronoloģiskajās robežās.

Vēl pieminams KĀRLIS FREIMANIS, skatuves gleznotājs, grafiķis, vitrāžists. Dzimis 1909. g. 4. jūnijā Talsos, mācījies J. Kugas dekorātīvās gleznieciības meistardarbnīcā, ko beidzis 1935. gadā. Pirmskara laikā darbojies par dekorātoru Ventspils un Talsu teātrī, bija Ceļojošā teātŗa galvenais dekorātors 1940/1941. gadā. 1939. g. ieguva 1. godalgu Kuldīgas baznīcas logu vitrāžu sacensībā. Pēckara posmā Latvijā darbojās par ilustrētāju un vitrāžistu.

---

[1] Vēl cita iespēja ir krāsainā stikla skulptūra, veidota no masīviem skaldītiem blokiem.

[2] Sk. *LME* III, 715. lpp

[3] W. Neumann, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, 142. lpp.

[4] Šis un daudzu citu (piemēram, R. Sutas, N. Strunkes, S. Vidberga) veikumi rāda, cik vienpusīgi nepamatots ir kādas partejiskas kritiķes apgalvojums, ka patstāvības gados mūsu lietišķi dekorātīvajās mākslās tautas mākslas tradiciju studēšana novedusi „pie vienkāršas atdarināšanas" (*Latvijas PSR māksla*, Ļeņingradā 1972, 151. lpp.).

Avoti un literātūra

W. Neumann, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, Riga 1902. – J. Siliņš, „K. Brencēns", *IŽ*, 1926/3. – *Mākslas vēsture* III, red. V. Purvītis, Rīgā (1936). – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *LE*, 17. gr., Stokholmā 1952. – J. Pujāts, „Meti latviešu vitrāžas jaunākā posma vēsturē", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1958; „Vitrāža", *Latviešu padomju lietišķā māksla*, Rīgā 1960. – *LME* III, Rīgā 1970. – *Latviešu vitrāža*, sast. T. Grasis, Rīgā 1979.

Attēlu saraksts

Saīsinājumi

LVMM – Latvijas Valsts mākslas mūzejs
RPMM – Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs

Apzīmējums *eļļa* pie gleznām, ja nav citu norādījumu, nozīmē *eļļa uz audekla.*

1. Ed. Kalniņš, *Pelēkie kuģi*, eļļa, 1934, LVMM
2. Ed. Kalniņš, *Jaunās buras*, eļļa, 1945
3. Ed. Kalniņš, *Jēkaba kanāls Jelgavā*, eļļa, 1928
4. Ed. Kalniņš, *Zvejnieku osta Liepājā*, eļļa, 1928
5. Ed. Kalniņš, *Berlīne*, eļļa, 1930, RPMM
6. Ed. Kalniņš, *Daugavmala*, eļļa, 1930, LVMM
7. Ed. Kalniņš, *Daugavas krastos*, eļļa, 1935
8. Ed. Kalniņš, *Jūras augļi*, eļļa, 1937
9. Ed. Kalniņš, *Zirgi pēc lietus*, eļļa, ap 1931
10. Ed. Kalniņš, *Vērši*, eļļa, 1938
11. Ed. Kalniņš, *Māte un bērns*, eļļa, 1938
12. Ed. Kalniņš, *Latgalietis*, eļļa, 1939
13. Ed. Kalniņš, *Zvejnieku laivas*, eļļa, 1935
14. Ed. Kalniņš, *Pie jūras*, eļļa, 1963
15. Ed. Kalniņš, *Distancē*, eļļa, 1967
16. Ed. Kalniņš, *Vējains vakars uz jūras*, eļļa, 1984
17. Ā. Skride, *Ezers*, eļļa, 1928
18. Ā. Skride, *Zvejnieku laivas*, eļļa, 1929, LVMM
19. Ā. Skride, *Zaķusala*, eļļa
20. Ā. Skride, *Zvejnieku ciems*, eļļa, 1933
21. Ā. Skride, *Tīklu lāpītājas*, eļļa, 1936
22. Ā. Skride, *Kartupeļu laukā*, eļļa, 1929
23. Ā. Skride, *Tirgus Kuldīgā*, eļļa, 1926
24. Ā. Skride, *Latgales skats* (*Pie pagasta nama*), eļļa, 1935
25. Ā. Skride, *Ceļš uz Kraukļu muižu*, eļļa, 1937
26. Ā. Skride, *Agrs pavasaris*, eļļa, 1937
27. Ā. Skride, *Ķegums*, eļļa, 1938, LVMM
28. Ā. Skride, *Iela Pārdaugavā*, eļļa, 1943
29. Ā. Skride, *Ziema Vidzemē*, eļļa, 1964
30. Ā. Skride, *Zvejnieku ciems ziemā*, eļļa
31. A. Egle, *Latgales ainava*, eļļa, 1933, RPMM
32. A. Egle, *Iela Rēzeknē*, eļļa
33. A. Egle, *Osta*, eļļa, 1937/1938
34. A. Egle, *Zirgu novietne*, eļļa, 1935
35. A. Egle, *Tirgus aina*, eļļa, 1938/1939
36. A. Egle, *Podu tirgotājs*, eļļa
37. A. Egle, *Jaunceltne*, eļļa, 1935
38. A. Egle, *Rikšošanas sacīkstes uz Rēzeknes ezera*, eļļa
39. A. Egle, *Kartupeļu racējas*, eļļa
40. A. Egle, *Tiltu būvē*, eļļa
41. A. Egle, *Pašportrets*, eļļa, 1937
42. A. Egle, *Sēdošā meitene*, eļļa, 1937
43. A. Egle, *V. Purvīša ģīmetne*, eļļa
44. A. Egle, *Klusā daba*, eļļa, 1939
45. A. Egle, *Lauku ainava*, eļļa, 1976
46. V. Kalnroze, *Pļaujas laiks*, eļļa, 1928
47. V. Kalnroze, *Vējdzirnavas*, eļļa, 1931
48. V. Kalnroze, *Vecrīga*, eļļa
49. V. Kalnroze, *Jelgavas cukurfabrika*, eļļa, ap 1931
50. V. Kalnroze, *Rūpnīca*, eļļa, 1932
51. V. Kalnroze, *Pie upes*, eļļa, 1933, RPMM
52. V. Kalnroze, *Baltā baznīca*, eļļa
53. V. Kalnroze, *Rīga no Pārdaugavas puses*, eļļa, ap 1936
54. V. Kalnroze, *Klusie ūdeņi*, eļļa, 1937
55. V. Kalnroze, *Mēmeles krastā*, eļļa, 1962
56. V. Kalnroze, *Magones*, eļļa, 1964
57. V. Kalnroze, *Vakars*, eļļa, 1961
58. V. Kalnroze, *Ūdens malā*, eļļa
59. A. Artums, *Tukums sniegā*, eļļa, 1936
60. A. Artums, *Iela Tukumā*, eļļa, 1932/1933
61. A. Artums, *Tirgus laukums Tukumā*, eļļa, 1936
62. A. Artums, *Iela Tukumā*, eļļa, 1936
63. A. Artums, *Lauki*, eļļa, 1935
64. A. Artums, *Tukums ziemā*, eļļa, 1936
65. A. Artums, *Jelgavas skats*, eļļa, 1936
66. A. Artums, *Klusā daba*, eļļa, 1937
67. A. Artums, *Ziedošie jasmīni*, eļļa, 1961
68. A. Artums, *Pirmais zaļums*, eļļa
69. A. Artums, *Tukuma ainava*, eļļa
70. A. Artums, *Slampes dzirnavas*, eļļa, 1937
71. J. Gailis, *Saulriets Kursas malā*, eļļa
72. J. Gailis, *Dzimtenes krasts*, eļļa, 1938
73. J. Gailis, *Celtniecība*, eļļa, 1939
74. J. Gailis, *Zivis un laivas*, eļļa, 1940
75. J. Gailis, *Vētras lauztā priede*, eļļa, 1946
76. J. Gailis, *Zvejnieku laivas Kursā*, eļļa
77. J. Gailis, *Pie jūras*, eļļa, 1948
78. J. Gailis, *Vētra uzbrūk* (*Vētra tuvojas*), eļļa, 1968
79. J. Gailis, *Kluss vakars*, eļļa
80. J. Gailis, *Māte* (*Dzimtā mala*), eļļa
81. J. Gailis, *Nopostītā Heilbronna*, eļļa
82. J. Gailis, *Lielā kāpa*, eļļa
83. J. Gailis, *Viļņi krastmalē*, eļļa
84. J. Gailis, *Zaļā jūra*, eļļa, 1962
85. J. Gailis, *Tumši mākoņi*, eļļa, 1967
86. J. Gailis, zīmējums, tuša
87. J. Gailis, zīmējums, tuša
88. Ed. Vārdaunis, *Kokzāģētava*, eļļa, 1936
89. Ed. Vārdaunis, *Pilsētas nomale*, eļļa
90. Ed. Vārdaunis, *Preču vedējs*, eļļa
91. A. Spalviņš, *Mežinieks*, eļļa
92. J. Viļumainis, *Dārzs Torņakalnā*, eļļa, 1935
93. J. Viļumainis, *Torņakalns*, eļļa, 1935, RPMM
94. J. Viļumainis, *Rēzeknes ainava*, eļļa
95. J. Viļumainis, *Siena kaudzes*, eļļa, 1935
96. J. Viļumainis, *Koki*, eļļa
97. J. Viļumainis, *Lākturis*, eļļa
98. J. Viļumainis, *Baltā gaisma*, eļļa, 1972
99. J. Viļumainis, *Uz zveju*, eļļa
100. J. Viļumainis, *Zaļie āboli ar zaļo krūzi*, eļļa, 1970

101. J. Viļumainis, *Tīklu lauks*, eļļa
102. N. Breikšs, *Ķeišu ciems*, eļļa, 1937
103. N. Breikšs, *Rēzeknes apkaime*, eļļa
104. N. Breikšs, *Ainava ar siena kaudzēm*, eļļa
105. N. Breikšs, *Bagāta raža*, eļļa, 1957
106. N. Breikšs, *Maize*, eļļa
107. V. Kalvāns, *Pie dzirnavām*, eļļa, 1936
108. V. Kalvāns, *Rēzekne*, eļļa
109. V. Kalvāns, *Tirgus Ludzā*, eļļa, 1937
110. V. Kalvāns, *Ziedošā Latgale*, eļļa
111. O. Saldavs, *Kulšana*, eļļa, 1935
112. O. Saldavs, *Lauku žanrs*, eļļa
113. O. Saldavs, *Ziema*, eļļa, 1936
114. O. Saldavs, *Pļaujas laikā*, eļļa, 1939
115. J. Jablovskis, *Vestienas ainava*, eļļa, 1937
116. J. Jablovskis, *Zemgale ziemā*, eļļa
117. J. Jablovskis, *Zaļie āboli*, eļļa
118. O. Kalējs, *Vītoli*, eļļa, 1928
119. O. Kalējs, *Krāslavas ainava*, eļļa
120. Vilis Valdmanis, *Lauku ainava*, eļļa, 1938
121. Vilis Valdmanis, *Atkusnī*, eļļa, 1930-to gadu beigās
122. Vilis Valdmanis, *Vermlandes ainava*, eļļa
123. Z. B. Sosijevs, *Tuvojas lietus*, eļļa, 1935
124. Z. B. Sosijevs, *Siena vedēji*, eļļa
125. Z. B. Sosijevs, *Arājs*, eļļa, 1938
126. J. Pūpols, *Atkusnis*, eļļa, 1927
127. J. Pūpols, *Pagalms ar izžauto veļu*, eļļa, RPMM
128. J. Pūpols, *Atkusnis pilsētā*, eļļa
129. J. Pūpols, *Apsnigušie jumti*, eļļa
130. J. Pūpols, *Tirgus studija*, eļļa
131. J. Pūpols, *Saulaina diena*, eļļa
132. J. Pūpols, *Lielupes ainava*, eļļa
133. J. Pūpols, *Jūrmala pie Dubultiem*, eļļa
134. J. Pūpols, *Ainava ar vārnām*, eļļa
135. K. Melbārzdis, *Gaujas leja*, eļļa, 1937
136. K. Melbārzdis, *Pagalms*, eļļa, 1930
137. K. Melbārzdis, *Pirmais sniegs* (*Ziemas ainava*), eļļa, 1938
138. K. Melbārzdis, *Pelēka diena*, eļļa, 1937
139. K. Melbārzdis, *Lauku sēta* (*Apsnigušās mājas*), eļļa, 1937
140. K. Melbārzdis, *Egļu sils*, eļļa
141. K. Melbārzdis, *Jūrmalas ainava*, eļļa
142. K. Melbārzdis, *Italijas Alpi*, eļļa
143. K. Melbārzdis, *Baltie tīkli*, eļļa, 1963
144. J. Apinis, *Saulaina diena*, eļļa
145. J. Apinis, *Rudzi*, eļļa, 1938
146. J. Apinis, *Agrs pavasaris*, eļļa
147. M. Krūmiņš, *Purvciems*, eļļa, 1942
148. M. Krūmiņš, *Liellaivas Daugavā*, eļļa, 1962
149. M. Krūmiņš, *Eksportosta Rīgā*, eļļa
150. M. Krūmiņš, *Ziemas vakars*, eļļa
151. M. Krūmiņš, *Augsburgas apkaime ziemā*, eļļa
152. M. Krūmiņš, *Cirkus aizmugure*, eļļa
153. M. Krūmiņš, *Ziemeļzeme*, eļļa
154. M. Krūmiņš, *Koki ziemā* (*Sidrabaina ziemas diena*), eļļa
155. M. Krūmiņš, *Ainava ar kūdras kaudzēm*, eļļa
156. M. Krūmiņš, *Pupu statiņi ziemā*, eļļa
157. M. Krūmiņš, *Ziemas ainava ar pilēm*, eļļa, 1971
158. M. Krūmiņš, *Meža izcirtums ziemā*, eļļa
159. J. Matisons, *Pavasaris Meža parkā*, eļļa, 1942
160. J. Matisons, *Iela Feldbachā*, eļļa, 1948
161. J. Matisons, *Bavārijas ainava*, eļļa, 1960
162. J. Matisons, *Kaskādu kalni*, eļļa, 1960
163. J. Matisons, *Jūra*, eļļa, 1960
164. J. Matisons, *Ainava*, eļļa, 1970
165. J. Matisons, *Pilsēta*, eļļa, 1967
166. J. Matisons, *Saulespuķes*, eļļa, 1961
167. J. Matisons, *Rīgas ainava*, eļļa, 1960
168. Ed. Kalniņš, *Zvejnieki un sievas pie laivām*, eļļa, 1928
169. J. Matisons, *Pēc zvejas*, eļļa, 1964
170. J. Matisons, *Tirgus diena*, eļļa, 1963
171. J. Induss, *Regate*, eļļa
172. J. Induss, *Pēdējais sniegs*, eļļa
173. J. Induss, *Puķes*, eļļa
174. J. Induss, *Studija zaļā*, eļļa
175. J. Induss, *Koki*, eļļa, 1961
176. J. Jēgers, *Veļas mazgātājas*, eļļa, 1929
177. J. Jēgers, *Kartupeļu lasītājas*, eļļa, 1933/1934
178. J. Jēgers, *Pļavā*, eļļa, 1937
179. J. Jēgers, *Azaids*, eļļa, 1940-to gadu sākums
180. J. Jēgers, *Saruna pļavā*, eļļa
181. J. Jēgers, *Negaiss tuvojas*, eļļa
182. J. Jēgers, *Māte un bērns*, eļļa
183. J. Jēgers, *Lībekas ainava*, eļļa
184. J. Jēgers, *Labības laukā*, akvarelis
185. J. Jēgers, *Puķes*, eļļa
186. K. Neilis, *Uz balkona*, tempera, 1931
187. K. Neilis, *Māte un bērns*, eļļa, 1938
188. K. Neilis, *Lasītāja*, eļļa, 1936
189. K. Neilis, *Sieviete ar saulessargu*, eļļa, 1936
190. K. Neilis, *Sieviete ar puķēm*, eļļa, 1937
191. K. Neilis, *Saulaina diena*, eļļa, 1936
192. K. Neilis, *Tukuma ainava*, eļļa, 1938
193. K. Neilis, *Svētais Florians*, pastelis, 1946
194. K. Neilis, *Divas galvas*, eļļa, 1954
195. K. Neilis, *Māte ar bērnu*, eļļa, 1938
196. K. Neilis, *Māte ar bērnu*, eļļa, 1957
197. K. Neilis, *Klusā daba*, eļļa
198. K. Neilis, *Gulētāja*, eļļa
199. K. Neilis, *Trīs sievietes*, eļļa, 1954
200. Fr. Milts, *Kafejnīca*, eļļa, 1932
201. Fr. Milts, *Pārdomas pēc balles*, pastelis, 1935
202. Fr. Milts, *Ermonists*, eļļa, 1935
203. Fr. Milts, *Pie ratiņa*, eļļa, 1935, LVMM
204. Fr. Milts, *Rudens novakare*, eļļa
205. Fr. Milts, *Vecais bēglis*, tempera
206. Fr. Milts, *Vecā bēgle*, zīmējums
207. Fr. Milts, *Mākslinieka sievas portrets*, pastelis, 1941
208. Fr. Milts, *Sēdošā*, pastelis, 1948
209. Fr. Milts, *Lībekas apkārtne*, eļļa
210. Fr. Milts, *Ilze*, eļļa, 1960
211. Fr. Milts, *Sieviete pusguļus*, eļļa
212. Fr. Milts, *Pie loga*, eļļa
213. Fr. Milts, *Divas sievietes*, eļļa
214. Fr. Milts, *Gulošā*, eļļa
215. Fr. Milts, *Gulošā lasītāja*, eļļa
216. Fr. Milts, *Sieviete*, eļļa, 1957
217. Fr. Milts, *Saulenes*, eļļa
218. Fr. Milts, *Gaišie mati*, eļļa
219. Fr. Milts, *Elles ķēķa ainava*, eļļa, 1954
220. J. Zvirbulis, *Klusā daba ar krūzi*, eļļa
221. J. Zvirbulis, *Puķu pārdevēja*, eļļa
222. J. Zvirbulis, *Ainava ar vītoliem*, eļļa
223. J. Zvirbulis, *Ābolu mizotājas*, eļļa
224. J. Zvirbulis, *Trīs sievietes darbā*, eļļa
225. J. Zvirbulis, *Tīrumā*, eļļa
226. J. Zvirbulis, *Launagā*, eļļa

227. J. Zvirbulis, *Pie galda*, mets, eļļa,
228. J. Kalmīte, *Āboliņa vešana*, eļļa, 1935
229. J. Kalmīte, *Ziemas ainava*, eļļa
230. J. Kalmīte, *Pagalma stūris*, eļļa
231. J. Kalmīte, *Rija*, eļļa
232. J. Kalmīte, *Rija* (*Svirnas*), guaša
233. J. Kalmīte, *Rija* (*Svirnas*), eļļa
234. J. Kalmīte, *Žepeņi*, eļļa
235. J. Kalmīte, *Pie ūdens*, eļļa
236. J. Kalmīte, *Puķes*, eļļa
237. J. Kalmīte, *Bumbieņi*, eļļa
238. J. Kalmīte, *Azaids*, eļļa
239. J. Kalmīte, *Pliknis*, eļļa
240. J. Kalmīte, *Ziedošā ābele*, eļļa
241. J. Kalmīte, *Vecā māja*, eļļa
242. J. Kalmīte, *Ziema*, eļļa
243. A. Eglītis, *Ģīmetne*, eļļa
244. A. Eglītis, *M. J. jaunkundzes ģīmetne*, eļļa, 1936
245. A. Eglītis, *Pagalms*, eļļa
246. A. Eglītis, *Būvdarbi Ķegumā*, eļļa, 1938
247. A. Eglītis, *Pulkvedis Berķis Torņakalnā 1919. gadā*, eļļa
248. A. Jūrasteteris, *F. Čipāna ģīmetne*, ogle
249. A. Jūrasteteris, *Galva*, eļļa
250. A. Jūrasteteris, *Rucavniece*, eļļa, 1935
251. A. Jūrasteteris, *Klusā daba*, eļļa
252. O. Norītis, *Inese*, ogle uz kartona
253. O. Norītis, *Mūksalas ainava*, eļļa, 1933, LVMM
254. O. Norītis, *Jumti*, eļļa
255. O. Norītis, *Jāņu vakars*, tempera uz brezenta, 1935
256. O. Norītis, *Ravētājas*, tempera un eļļa, 1935
257. O. Norītis, *Kūts*, tempera un eļļa, 1936
258. A. Zariņa, *Ādams un Ieva*, eļļa, 1935
259. A. Zariņa, *Sieviete ar dzelteno cepuri*, eļļa, ap 1937
260. A. Zariņa, *Trīs sievietes*, eļļa, ap 1938
261. A. Zariņa, *Divas sievietes*, eļļa
262. A. Zariņa, *Puķes*, eļļa
263. A. Zariņa, *Sieviete sarkanā tērpā*, eļļa
264. A. Zariņa, *Sieviešu grupa ar māti un bērnu*, eļļa
265. V. Janelsiņa, *Uz svētkiem*, eļļa, 1938
266. V. Janelsiņa, *Māte un bērns*, eļļa, ap 1947
267. V. Janelsiņa, *Pašportrets*, eļļa
268. V. Janelsiņa, *Portrets*, eļļa, ap 1947
269. V. Janelsiņa, *Lasītāja*, eļļa
270. V. Janelsiņa, *Senlatviete*, eļļa, 1953
271. V. Janelsiņa, *Dzeltenais putns*, eļļa
272. V. Janelsiņa, *Abstrakta kompozicija*, eļļa
273. V. Janelsiņa, *Portrets*, eļļa
274. V. Janelsiņa, *Portrets*, eļļa, 1965
275. V. Janelsiņa, *Kompozicija*, eļļa, 1977
276. A. Dārziņa, *Trīs māsas*, eļļa, 1937
277. A. Dārziņa, *Senās rotas*, pastelis, 1946
278. A. Dārziņa, *Klusā daba*, eļļa
279. A. Dārziņa, *Māte un bērns*, eļļa, 1958
280. A. Dārziņa, *Divas sievietes*, eļļa, 1969
281. A. Dārziņa, *Bēgle*, eļļa, 1967
282. A. Dārziņa, *Zvejniece*, eļļa
283. A. Dārziņa, *Aiz stikla sienas*, eļļa
284. A. Dārziņa, *Puķes*, eļļa, 1969
285. A. Dārziņa, *Saulriets pie jūras*, eļļa, 1968
286. A. Dārziņa, *Klusā daba ar krūzi*, eļļa, 1960
287. A. Zvirbule, *Zvejnieka sieva ar bērnu*, eļļa
288. A. Zvirbule, *Dārzā*, eļļa, 1939
289. E. Geistaute, *Vecmāmiņa ar zāļu grozu*, eļļa
290. E. Geistaute, *Māte un bērns*, eļļa, 1930-to gadu otrā puse
291. V. Janelsiņa, *Māte ar bērnu* (*Zvejniece*), eļļa, 1930-to gadu otrā puse
292. E. Geistaute, *Māte un bērns*, pastelis
293. E. Geistaute, *Kalnu ganības*, eļļa, 1940-tie gadi
294. E. Geistaute, *Buona sera*, eļļa, 1959
295. E. Geistaute, *Zilā zivs*, eļļa, 1959
296. E. Geistaute, *Saules riets Sirakūzās*, eļļa
297. E. Geistaute, *Sicīliete*, eļļa
298. E. Geistaute, *Īres mājas madonna*, eļļa, 1958
299. E. Geistaute, *Kongo dāmas*, eļļa, 1967
300. A. Nulītis, *Ziema*, eļļa, 1933
301. A. Nulītis, *Inese*, eļļa, 1936
302. A. Nulītis, *Pārdomas*, eļļa, 1934
303. A. Nulītis, *Bārteniece*, eļļa, 1938
304. A. Nulītis, *Gūstekņu nometne*, zīmējums
305. A. Nulītis, *Siltuma meklētājs naktī*, melnais krīts, ap 1950
306. A. Nulītis, *Svešā pilsētā*, akvarelis, 1948
307. A. Nulītis, *Atgriešanās*, eļļa
308. A. Nulītis, *Iet laiviņa mirdzēdama*, eļļa
309. A. Nulītis, *Baltās atmiņas*, eļļa
310. A. Nulītis, *Izskaņa*, eļļa, pirms 1956
311. A. Nulītis, *Saules dārzos*, eļļa, 1966
312. A. Nulītis, *Kurzemes cīņu atblāzma*, eļļa, 1964
313. A. Spertāls, *Sniķes krogs*, eļļa, 1928
314. A. Spertāls, *Jēkaba kanāls Jelgavā*, eļļa, 1923
315. A. Spertāls, *Mātes ģīmetne*, eļļa, 1935
316. V. Vasariņš, *Sienu vāc*, eļļa, 1937
317. V. Vasariņš, *Ainava ar figūrām*, eļļa, 1938
318. V. Vasariņš, *Jātnieks un zirgi*, eļļa
319. V. Vasariņš, *Laivas Lielupē*, eļļa
320. P. Rožlapa, *Jaunās Rīgas tapšana*, eļļa
321. A. Mazītis, *Čellists* (*Atis Teichmanis*), eļļa
322. A. Mazītis, *Meitene ar bereti*, eļļa, 1950
323. A. Mazītis, *Klusā daba ar melno trauku*, eļļa
324. A. Mazītis, *Sievietes galva*, eļļa
325. A. Mazītis, *Portrets*, eļļa
326. A. Mazītis, *Alsundzniece*, eļļa
327. B. Mednītis, *Jumti*, 1935
328. A. Silzemnieks, *Purvmalieši*, eļļa
329. V. Āboliņš, *Zvejnieki pie laivām*, eļļa
330. M. Mitrēvics, *Māte*, eļļa, LVMM
331. M. Mitrēvics, *Anatomijas stunda*, eļļa, 1932
332. M. Mitrēvics, *Svētdiena*, eļļa
333. M. Mitrēvics, *Heidelbergas ainava*, eļļa
334. M. Mitrēvics, *Pīļu dīķis Vimpfenē*, eļļa
335. M. Mitrēvics, *Rīts*, eļļa
336. M. Mitrēvics, *Miss Pixie Meek*, eļļa, 1949
337. M. Mitrēvics, *Jaunieša ģīmetne*, eļļa
338. M. Mitrēvics, *Atvadas*, eļļa
339. M. Mitrēvics, *Veļu laiva*, eļļa
340. M. Mitrēvics, *Pļaujas laikā*, eļļa
341. J. Rikmanis, *1919. gads*, eļļa, 1935
342. J. Rikmanis, *Tālivaldis pirtī*, eļļa
343. J. Rikmanis, *Mātes ģīmetne*, eļļa
344. J. Rikmanis, *Zēns jērnīcā*, eļļa
345. J. Rikmanis, *Agrs rīts* (*Vecais avīžnieks*), eļļa, 1937
346. J. Rikmanis, *Pļavā*, eļļa, 1934
347. J. Rikmanis, *Mākslinieka sieva kažociņā*, eļļa, 1947
348. J. Rikmanis, *Ābolu novākšana*, eļļa, 1960
349. J. Rikmanis, *Zvejnieku osta novakarē*, eļļa, 1962
350. J. Rikmanis, *Martas Ansbergas portrets*, eļļa
351. J. Strazdiņš, *Ganos*, eļļa, 1933

352. J. Strazdiņš, *Cirtējs*, eļļa, 1937
353. J. Strazdiņš, *Celtnieki*, eļļa, 1935
354. J. Strazdiņš, *Azaids*, eļļa
355. J. Strazdiņš, *Tīrumā*, eļļa, 1934
356. J. Strazdiņš, *Diendusa*, eļļa, 1933
357. J. Strazdiņš, *Vīrs ar kapli*, ogles zīmējums
358. J. Strazdiņš, *Olnīca*, eļļa
359. J. Strazdiņš, *Pagalmā*, ogles zīmējums, 1934
360. J. Strazdiņš, *Strādnieki*, ogles zīmējums
361. J. Strazdiņš, *Sieviete ar suni*, ogles zīmējums
362. K. Eglītis, *Bēres*, eļļa, 1933
363. K. Eglītis, *Ainava ar govju ganu*, eļļa
364. K. Eglītis, *Kāzu gājiens baznīcā*, eļļa
365. K. Padegs, *Pašportrets*, eļļa
366. K. Padegs, *Ostā*, eļļa
367. Fr. Zandbergs, *Smagie ormaņi* (*Sētā*), eļļa
368. Ā. Melnārs, *Siena plāvēji atpūtā*, eļļa, 1938
369. Ā. Melnārs, *Pļauja*, eļļa, 1939/1940
370. Ā. Melnārs, *Biešu griezējas*, eļļa
371. Ā. Melnārs, *Rudzu pļauja*, eļļa
372. Ā. Melnārs, *Zvejnieks ar lasi*, eļļa, 1963
373. R. Auniņš, *Uzbrukumā*, eļļa
374. R. Auniņš, *Cīņas Latgalē*, eļļa
375. R. Auniņš, *Latviešu strēlnieki atpūtā*, eļļa
376. R. Auniņš, *Ganos*, eļļa, 1939
377. R. Auniņš, *Pļaujas laikā*, eļļa, 1939
378. J. Spriņģis, *Ravētājas*, eļļa, 1937
379. V. Vimba, *Bēgļu laiki*, eļļa, 1936
380. V. Vimba, *Tautās aizejot*, eļļa
381. V. Vimba, *Pelavu nesējas*, eļļa, 1937
382. V. Vimba, *Saules kauja*, eļļa, 1937
383. Ž. Sūniņš, *Idille*, eļļa
384. Ž. Sūniņš, *Agra raksta*, eļļa
385. Ž. Sūniņš, *Jāņu nakts Leišu kalniņā pie Talsiem*, eļļa, 1937
386. P. Štelmachers, *Čigānu nometnē*, eļļa
387. P. Štelmachers, *Rudens vijole*, eļļa
388. P. Štelmachers, *Bads*, eļļa
389. J. Lauva, *Arājs atpūtā*, eļļa
390. J. Lauva, *Mājup*, eļļa
391. J. Lauva, *Ziemas ainava ar smēdi*, eļļa
392. J. Lauva, *Bermonta izdzīšana no Pārdaugavas*, eļļa, 1936
393. A. Niedra, *Ganāmpulks*, eļļa, 1933
394. O. Grunde, *Rudzu vešana*, eļļa, 1936
395. O. Grunde, *Māmuļa adot*, eļļa
396. O. Grunde, *Klusā daba ar zivīm*, eļļa
397. K. Šaumanis, *Svētku mielasts*, eļļa
398. K. Šaumanis, *Nīceniece*, eļļa
399. K. Šaumanis, *Māte un meita*, eļļa
400. K. Šaumanis, *Sērstības*, eļļa, 1936
401. V. Caune, *1919. gads*, eļļa, 1928
402. V. Caune, *Akmeņkaļi*, eļļa, LVMM
403. V. Caune, *Svētdiena*, eļļa, 1939
404. V. Caune, *Azaida laikā*, eļļa, 1939
405. J. Audriņš, *Pie labiem ļaudīm*, eļļa, 1939
406. J. Audriņš, *Latgales frontē*, eļļa, 1964
407. J. Audriņš, *Mātes ģīmetne*, eļļa, 1949
408. J. Audriņš, *Māra*, pastelis
409. J. Audriņš, *Teika*, eļļa
410. J. Zuntaks, *Ziemas ainava*, eļļa
411. J. Zuntaks, *Atkusnis*, eļļa
412. V. Irbe, *Tirgū*, pastelis
413. R. Pinnis, *Ozoli* (no *Pededzes cikla*), eļļa
414. R. Pinnis, *Vecrīga*, eļļa, 1968
415. R. Pinnis, *Maijs Abavas ielejā*, eļļa, 1963
416. N. Bogdanovs-Beļskis, *Arājs*, eļļa, 1938
417. V. Visotckis, *Lāča medības*, eļļa, 1929
418. E. Kļimovs, *Skats Latgales priekšpilsētā*, eļļa
419. A. Naišloss, *Rēzeknes ainava ziemā*, eļļa, 1940
420. L. Michelsons, *Mātes ģīmetne*, eļļa
421. L. Michelsons, *Portrets*, eļļa, 1937
422. R. Kalniņš, *Saulaina diena*, eļļa, 1927
423. R. Kalniņš, *Sievietes ģīmetne*, eļļa
424. I. Kerkoviusa, *Pašportrets*, eļļa
425. R. Liepiņš, *Akta studija*, eļļa, 1923
426. A. Drēviņš, *Ainava ar māju*, eļļa
427. A. Drēviņš, *Bēgle*, eļļa
428. A. Drēviņš, *Bēgles*, eļļa, 1915, LVMM
429. A. Drēviņš, *Suprēmatiska konstrukcija*, eļļa, 1918
430. A. Drēviņš, *Pašportrets*, eļļa, 1923
431. A. Drēviņš, *Pašportrets*, eļļa, 1926
432. A. Drēviņš, *Kalns Starucha*, eļļa, 1928, Tretjakova galerijā
433. A. Drēviņš, *Meitene ar dvieli*, eļļa, 1937
434. G. Klucis, *Skaļruņa konstrukcija*, zīmējums afišai, 1922
435. G. Klucis, *Konstrukcija*, zīmējums, 1923
436. G. Klucis, fotomontāža pastkartei, 1928
437. G. Klucis, fotomontāža pastkartei, 1928
438. G. Klucis, fotomontāža pastkartei, 1928
439. G. Klucis, *Stachanovieša ģīmetne*, eļļa
440. J. Muncis, dekorācija J. Raiņa lugas *Uguns un nakts* uzvedumam Dailes teātrī, 1921. I cēliena aina
441. J. Kugas dekorācijas mets A. Kalniņa operai *Baņuta*, 1920. Jāņu nakts aina
442. J. Kuga, dekorācijas mets kāzu istabai J. Raiņa lugas *Spēlēju, dancoju* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1921
443. J. Kuga, dekorācijas mets pazemes ainai A. Brigaderes lugā *Maija un Paija*, 1922
444. J. Kuga, kostīmu zīmējums A. Brigaderes lugai *Maija un Paija*
445. E. Vītols, dekorācijas mets D. Obēra operas *Fra Diavolo* I cēlienam, 1924
446. E. Vītols, dekorācijas mets A. Glazunova baletam *Raimonda*, 1926
447. E. Vītols, dekorācijas mets P. Čaikovska baletam *Gulbju ezers*, 1924
448. A. Cimmermanis, dekorācijas mets senlatviešu pilij
449. O. Skulme, dekorācijas mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, 1923. I cēliens
450. O. Skulme, Spīdolas telts, dekorācijas mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, 1923
451. O. Skulme, kostīmu zīmējums J. Mediņa operai *Uguns un nakts*
452. O. Skulme, dekorācijas mets J. Akuratera lugas *Viesturs* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1919
453. O. Skulme, dekorācijas mets H. Ibsena lugai *Troņa tīkotāji* Nacionālajā teātrī, 1921
454. J. Muncis, dekorācijas mets K. Ābeles lugai *Ligatūra* Dailes teātrī, 1926
455. L. Liberts, dekorācijas mets Ž. Bizē operai *Karmena* Nacionālajā operā, 1924/1925. I cēliena aina
456. L. Liberts, dekorācijas mets Ž. Bizē operas *Karmena* uzvedumam Liepājas operā, 1936. I cēliena aina
457. L. Liberts, dekorācijas mets A. Kalniņa operas *Salinieki* uzvedumam Nacionālajā operā, 1926. III cēliena aina
458. L. Liberts, dekorācijas mets V. Mocarta operas *Bēgšana no seraja* II cēlienam, 1924
459. L. Liberts, Vēja mātes pils, dekorācijas mets J. Kalniņa

operai *Sprīdītis*, 1926
460. L. Liberts, kostīma zīmējums P. Čaikovska baletam *Riekstkodis*, 1928
461. L. Liberts, kostīma zīmējums – galma meita J. Kalniņa operai *Sprīdītis*, 1926
462. L. Liberts, dekorācijas mets Aspazijas lugai *Boass un Rute* Nacionālajā teātrī, 1926
463. L. Liberts, kostīma zīmējums J. Kalniņa operai *Sprīdītis* – Ķēniņš, Jeu-de-Paume mūzejā, Parīzē
464. J. Kuga, Vēja mātes pils, dekorācijas mets A. Brigaderes lugai *Sprīdītis* Nacionālajā teātrī, 1929
465. L. Liberts, dekorācijas mets P. Čaikovska baleta *Riekstkodis* II cēlienam, 1928
466. O. Skulme, dekorācijas mets R. Vāgnera operas *Valkīre* I cēlienam, 1928
467. O. Skulme, mets *Valkīres* III cēlienam
468. L. Liberts, dekorācijas mets Fr. Hebela traģēdijai *Judīte* Nacionālajā teātrī, 1925
469. J. Kuga, Eroda pils, dekorācijas mets R. Štrausa operai *Salome*, 1924, LVMM
470. J. Kuga, Ķēniņa pils, dekorācijas mets A. Brigaderes lugai *Sprīdītis*, 1929
471. J. Kuga, dekorācijas mets N. Rimska-Korsakova operai *Teika par neredzamo pilsētu Kitežu*, 1926
472. J. Kuga, dekorācijas mets Ž. Ofenbacha operetei *Orfejs pazemē*, 1932
473. J. Kuga, mets Jāņu dienas dekorācijai R. Blaumaņa lugas *Skroderdienas Silmačos* uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1935
474. J. Kuga, dekorācijas mets M. Musorgska operai *Boriss Godunovs*, 1924. Aina Borisa mājā
475. L. Liberts, dekorācijas mets Dž. Verdi operas *Ernani* II cēlienam, 1931
476. L. Liberts, dekorācijas mets R. Vāgnera operai *Parsifals*, 1933. Grāla templis
477. L. Liberts, dekorācijas mets A. Chačaturjana baletam *Sarkanā magone*, 1933. Ķiniešu paradīzes skats
478. L. Liberts, Lielvārdes pils. Neīstenotas dekorācijas mets J. Mediņa operai *Uguns un nakts*, 1930
479. L. Liberts, dekorācijas mets A. Borodina operai *Kņazs Igors*, 1936. IV cēliena aina
480. O. Skulme, dekorācijas mets Ž. Ofenbacha operetes *Skaistā Helēna* uzvedumam Dailes teātrī, 1929
481. O. Skulme, skatuves kārtojums A. Alunāna lugas *Džons Neilands* uzvedumam Dailes teātrī, 1926
482. O. Skulme, dekorācijas mets F. Molnāra lugai *Sarkanās dzirnavas* Dailes teātrī, 1927
483. J. Muncis, mets brīvdabas uzvedumam *Tev mūžam dzīvot, Latvija*, 1936
484. N. Strunke, kostīmu zīmējums I. Stravinska baletam *Petruška*, 1933
485. N. Strunke, dekorācija E. Eislera operas *Zelta meistariene* I cēlienam, 1933
486. N. Strunke, dekorācijas mets A. Saulieša lugai *Ķēniņš Zauls* Nacionālajā teātrī, 1930
487. N. Strunke, dekorācijas mets E. Volfa-Ferrari operas *Gudrā skaistule* II cēlienam, 1935
488. N. Strunke, skatuvisks īstenojums operas *Gudrā skaistule* II cēlienam
489. N. Strunke, dekorācijas makets J. Vītoliņa baletam *Ilga*, 1937
490. R. Suta, dekorācijas mets I. Stravinska baletam *Pulčinella*, 1933
491. R. Suta, dekorācija Dž. Pučīni operai *Manona Lesko*, 1938
492. S. Vidbergs, dekorācijas mets L. Minkusa baletam *Dons Kichots*, 1932. III cēliena aina
493. A. Spertāls, skatuves ietērps H. Ibsena *Ziemeļu varoņiem* Jelgavas teātrī, 1924
494. A. Spertāls, dekorācija J. Raiņa *Uguns un nakts* II cēlienam Jelgavas teātrī, 1928
495. A. Spertāls, skatuves iekārta K. Goldoni *Divu kungu kalpam* Jelgavas teātrī, 1926
496. A. Spertāls, skatuves ietērps V. Šekspīra *Divpadsmitās nakts* uzvedumam Jelgavas teātrī, 1926
497. A. Annus, dekorācijas mets Aspazijas lugai *Madlienas baznīcas torņa cēlējs* Liepājas teātrī, 1927
498. H. Līkums, dekorācija J. Kalniņa operai *Hamlets* Nacionālajā operā, 1935
499. Vold. Valdmanis, dekorācijas mets P. Rozīša romāna *Valmieras puikas* drāmatizējumam Nacionālajā teātrī, 1937
500. P. Rožlapa, dekorācijas mets S. Romberga operetei *Tuksneša dziesma* Nacionālajā operā, 1935
501. P. Rožlapa, II cēliena dekorācija Dž. Verdi operas *Aida* uzvedumam Nacionālajā operā, 1938
502. P. Rožlapa, modelis Dž. Verdi operai *Aida*
503. P. Rožlapa, dekorācija Dž. Verdi operai *Aida*. Dievu tēli – skatuves uzņēmums
504. P. Rožlapa, dekorācija Dž. Verdi operai *Masku balle*, 1939
505. P. Rožlapa, dekorācija J. Kalniņa operai *Hamlets* Rīgas operā, 1942. I cēliens
506. P. Rožlapa, dekorācija A. Kalniņa operas *Baņuta* uzvedumam Nacionālajā operā, 1940/1941. Skatuves uzņēmums vairoga priekškaram paceļoties
507. V. Vasariņš, dekorācijas mets J. Janševska romāna *Dzimtene* drāmatizējumam Daugavpils Pilsētas teātrī
508. V. Vasariņš, dekorācijas mets P. Čaikovska baletam *Riekstkodis* (iecere)
509. A. Vinklers, dekorācijas makets Aspazijas *Vaidelotei* Liepājas Pilsētas drāmas un operas teātrī, 1943
510. A. Vinklers, makets V. Šekspīra *Jums pa prātam* (*Divpadsmitā nakts*) uzvedumam Nacionālajā teātrī, 1943
511. J. Arnītis, dekorācijas mets J. Raiņa lugai *Spēlēju, dancoju*
512. J. Aižens, dekorācijas mets J. Raiņa lugai *Uguns un nakts*
513. E. Dajevskis, dekorācija A. Brigaderes lugai *Princese Gundega un karalis Brusubārda*. Tirgus skats
514. E. Dajevskis, dekorācijas mets J. Raiņa lugai *Zelta zirgs* Liepājas Drāmas, operas un baleta teātrī. Meža skats.
515. O. Norītis, dekorācija A. Vilnera – E. Reichtera *Trejmeitiņām* Liepājas Pilsētas operas un drāmas teātrī
516. J. Kuga, *Augusta Dombrovska portrets*, eļļa, LVMM
517. K. Sūniņš, *Sieviete ar grābekli*, tempera
518. Ansis Cīrulis, *Bērni lasa*, mets kazeina freskai Ogrē, tempera
519. Ansis Cīrulis, *Bērni darbojas dārzā*, mets kazeina freskai Ogrē, tempera
520. Ansis Cīrulis, *Lielupe*, sienas gleznojums Majoru koncertnamā
521. O. Skulme, *Azaids*, sienas gleznojums Piena restorānā Rīgā
522. R. Miķelsons, sienas gleznojums Mākslas akadēmijas vestibilā
523. E. Dālbergs, dekorātīva kompozicija *Jāņa ierašanās*
524. A. Gusārs, *Varoņteika*, tempera
525. A. Gusārs, *Ceļa jūtīs*, tempera
526. P. Ozoliņš, dekorātīvs panno Rakstnieku pilij, 1938
527. A. Treibergs, sienas gleznojums *Rotaļa* Iļģuciema bērnudārzā
528. A. Treibergs, sienas gleznojums Iļģuciema bērnudārzā
529. E. Tode, *Augšāmcelšanās* logs Doma baznīcā

530. E. Brencēns, *Gailis sniegā*, 1903
531. E. Brencēns, *Kr. Valdemāra portrets* Savstarpējās kreditbiedrības namā Rīgā, 1912
532. E. Brencēns, *Gaismas pils*, logs agrākajā Benjamiņu namā Rīgā
533. Ansis Cīrulis, *Kuģniecība*, logs agrākajā Kongresu namā Rīgā
534. Ansis Cīrulis, *Tirdzniecība*, logs agrākajā Kongresu namā Rīgā
535. S.Vidbergs, *Māte ar bērniem*, stikla gleznojums
536. S.Vidbergs, *Metallists*, vitrāža kādreizējā Darba kameras namā
537. S.Vidbergs, *Tekstilniece*, vitrāža kādreizējā Darba kameras namā
538. N. Strunke, *Uz skolu*, vitrāža 11. Rīgas pilsētas pamatskolā
539. J. Šķērstēns, *Rīga*, loga gleznojums Rīgas restorānā, fragments
540. J. Šķērstēns, *Pūt, vējiņi*, loga gleznojums Rīgas restorānā
541. K. Freimanis, meti Kuldīgas baznīcas logu gleznojumiem, 1939

Krāsainie attēli

I. Ed. Kalniņš, *Plostnieki*, eļļa, 1935
II. Ed. Kalniņš, *Rukši*, eļļa
III. Ā. Skride, *Atkusnis*, eļļa, 1935
IV. Ā. Skride, *Mazpilsēta*, eļļa
V. A. Egle, *Rīgas ainava*, eļļa
VI. A. Egle, *Puķes*, eļļa, 1953
VII. V. Kalnroze, *Daugava pelēkā dienā*, eļļa, 1962
VIII. A. Artums, *Rudens ziedi*, eļļa, 1985
IX. J. Gailis, *Mākoņi, akmeņi, ūdens*, eļļa
X. J. Viļumainis, *Klusā daba*, eļļa
XI. N. Breikšs, *Meža darbos*, eļļa
XII. J. Jablovskis, *Pavasaris*, eļļa
XIII. Vilis Valdmanis, *Vermlandē*, eļļa
XIV. M. Krūmiņš, *Smagās rudens ēnas*, eļļa
XV. M. Krūmiņš, *Agrā rītā pēc zvejas*, eļļa
XVI. J. Matisons, *Jūras ainava*, eļļa, 1968
XVII. J. Jēgers, *Ezēnu saimnieka ģīmetne* (*Divfigūru skats*), eļļa, 30-to gadu beigas
XVIII. J. Jēgers, *Uz lauka*, eļļa, 1949
XIX. K. Neilis, *Klusā daba*, eļļa, 1968
XX. K. Neilis, *Klusā daba ar auduma atšķilām*, eļļa, 1968
XXI. Fr. Milts, *Sievietes ģīmetne*, eļļa
XXII. J. Zvirbulis, *Rudzu pļauja*, eļļa, 1939
XXIII. J. Kalmīte, *Rija: mana pasaule*, eļļa
XXIV. J. Kalmīte, *Arkls*, eļļa
XXV. V. Janelsiņa, *Divas galvas*, eļļa
XXVI. V. Janelsiņa, *Uzbūve telpā*, eļļa, ap 1960
XXVII. A. Dārziņa, *Kompozicija*, eļļa, 1964
XXVIII. E. Geistaute, *Meitene ar baložiem*, eļļa, 1956
XXIX. A. Nulītis, *Kontrasti*, eļļa
XXX. M. Mitrēvics, *Rucavniece Nīcā*, eļļa
XXXI. J. Strazdiņš, *Pie Daugavas*, eļļa
XXXII. J. Strazdiņš, *Grantsbedrē*, eļļa, 1937
XXXIII. K. Padegs, *Noņemšana no krusta*, eļļa
XXXIV. A. Melnārs, *Klusā daba ar zaļo krūzi*, eļļa
XXXV. R. Auniņš, *Triecienā*, eļļa
XXXVI. R. Pinnis, *Draudzība, miers, mīlestība*, eļļa, 1986
XXXVII. Fr. Fībigs, *Pie galda*, eļļa
XXXVIII. A. Drēviņš, *Sieviete ar skrejlapām*, eļļa, 1933
XXXIX. J. Kuga, dekorācijas mets R. Vāgnera operas *Nirnbergas meistardziedoņi* I cēlienam
XL. L. Liberts, kostīmu zīmējumi (akvareļi) P. Čaikovska baletam *Apburtā Princese* un Dž. Pučīni operai *Turandota*

Attēlu sarakstā, cik bija iespējams zināt, paturēti agrākie Rīgas mūzeju nosaukumi. Rīgas mūzeju nosaukumos un to krājumos kaŗa un pēckaŗa gados notikušas pārmaiņas. Vācu okupācijas laikā daudzi darbi zuduši. Padomju varas laikā bijušo Rīgas Pilsētas mākslas mūzeju, tam pievienojot latviešu un krievu mākslinieku darbus no bijušā Latvijas Valsts mākslas mūzeja, nosauca par Valsts latviešu un krievu mākslas mūzeju, pēc tam pārdēvēja par LPSR Valsts mākslas mūzeju. Tā kā katalogu šiem pārdēvētajiem mūzejiem nav, to īsto sastāvu grūti konstatēt.

Attēlu norādes

Alto Photo Studio Bruklinā: 82
Autora archīvs: 2–7, 9–12, 14–18, 24–26, 28, 29, 31, 33–38, 41–46, 51, 53, 54, 58–70, 72–75, 77–79, 81, 83–85, 88, 90–96, 102–104, 107–109, 111–115, 120, 122–125, 127–129, 131, 132, 134–142, 145, 147, 148, 150–175, 177–183, 185, 187–197, 199–206, 208–215, 217, 218, 220–230, 232–243, 245–260, 263–265, 270, 273–276, 279–282, 284, 285, 287, 288, 294–297, 299–304, 307–312, 315, 316, 318, 319, 321–330, 337–345, 352–355, 357–361, 363, 364, 367–370, 373–380, 382–384, 386, 387, 389–392, 394, 395, 397–404, 406–411, 414–424, 428–431, 433–439, 442–457, 459, 460, 462–467, 469, 471–473, 475–477, 479–493, 497–515, 517–519, 521, 524, 526–530, 533, 534, II, VI, IX, XI, XIII–XXI, XXIII–XXXIII, XXXVII
Foto N. Baltgalvis Rīgā: 52
Izd. R. Balmanis Rīgā: 351, 356, 525
Foto K. Bauls Rīgā: 130
Ceļa Zīmes, 1953/13: 267; 1953/16: 278
Foto R. Dick Ulmā: 305, 306
Exposition. Ausstellung. V. Janelsiņa-Eglītis, H. Ebersteins. J. Kalmīte. Baden-Badenē 1947: 266, 268
Foto Fennar Studio of Greenwich, Grīničā: 332–336
Janis Gailis, ein lettischer Landschaftsmaler, 1948: 76, 80, 86, 87
Ernas Geistautes izstādes katalogs, Rīgā 1933: 289
Foto René Gevers Antverpenē: 262
Foto J. Gluzds Rīgā: 348, 349
Foto J. Gobiņš Jelgavā: 47–49
Foto T. Grosbachs Jelgavā: 39
Ilustrēts Žurnāls, 1921/4: 440
Jānis Induss, izstādes katalogs: 172, 173
Voldemārs Irbe, Rīgā 1979: 412
Jānis Jablovskis, gleznu attēli, Nirnbergā 1947: 116, XII
Jūlijs Jēgers un latviešu māksla, Stokholmā 1966: 184
Foto I. Kalcenavs Jelgavā: 313, 314, 494–496
Valda Kalnrozes gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1964: 55–57
Foto J. Karlovskis Rīgā: 425
Jānis Kuga. Bühnenmalerei, Z. Ligera teksts, Rīgā 1944: 441, 474
Foto Klio Rīgā: 346
Laika mākslas kalendārs, 1953: 293; 1960: 292; 1977: 298
Laiks, latvju mēnešraksts, 1947/2: 231; 1947/16: 277; 1947/17: 269
Latgales izstādes katalogs, 1956: 110
Latvian Art on Display, Ņujorkā 1967: 117

Latviešu gleznieciba, albums, Rīgā 1963: 13, 40, 101, 146
Latviešu gleznieciba, krāsainu reprodukciju sakopojums. Klusā daba, Rīgā 1942: 47
Latviešu gleznieciba, krāsainu reprodukciju sakopojums, II – Rīgā 1940: XXII
Latviešu mākslas veicinātāji, *1971. gada darbības pārskats*, Upsalā 1972: 174
Latviešu tēlotāja māksla, Rīgā 1957: 535, 538–540
Latviešu tēlotāja māksla, Rīgā 1971: 99
Latvijas Architektūra, 1938/2: 536, 537; 1939/4–5: 527, 528, 541
Latvijas PSR Akadēmijas 20 gadi, Rīgā 1940: 126
Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, Rīgā 1939: 119, 121, 144, 149, 171, 261, 290, 291 331, 366, 405, 520, XXXV
Latvijas Valstspapīru spiestuves archīvs: 207
Izd. Liesma, Rīgā: 531
LKV III: XXXIX
Māksla, 1959/1: 413; 1960/2: 105; 1962/4: 106; 1976/3: 350; 1982/2: 426, 427
Foto Ed. Melbārzdis: 27, I, III–V, VII, VIII, X, XXXIV, XXXVI, XXXVIII
Kārlis Melbārzdis, albums, Rīgā 1963: 143
Ādolfs Melnārs. Dzīve un darbs. I. Konstantes apcere, Rīgā 1984: 371, 372
Foto Fr. Nicše Rīgā: 1, 8, 19–23, 32, 89, 198, 244, 320, 381, 385, 458, 461, 468, 470, 516, 532
Foto J. Ozols Rīgā: 317
C. Padega un V. Rozenberga gleznu un grafiku izstāde. Katalogs. Rīgā 1933: 365
Foto K. Rake Rīgā: 388
Foto Rieksts Rīgā: 133
Gleznotāja Jāņa Rikmaņa darbu izstādes katalogs, Rīgā 1964: 347
Foto Br. Rozītis Ņujorkā: 71, 219, 396
Sotheby's Ballet and Theatre Material, 1985. g. 28. maijā: XL
Sovetskij Chudožnik, Maskavā: 50
Ārijs Skride, attēlu sakopojums, Rīgā 1967: 30
Foto L. Å. Thuresson Stokholmā: 216
Foto Vanadziņš Rīgā: 186
Jūlija Viļumaiņa darbu izstādes katalogs, Rīgā 1973: 98, 100
Zintis, 1962/3: 271, 272, 283
Foto V. Zirnis Takomā: 286
Foto P. Zonvalds Rīgā: 118, 176, 478
Foto K. Ždanovskij: 432
Izd. K. Žurevics Rīgā: 393

Art of Latvia 1915–1940

Volume II

Summary

Third Section

Painting in the 1930's

Political Changes; Further Differentiation of Art Life; Artists Groups; the Latvian Academy of Arts

During the last decade of its independent existence Latvia experienced political instability and tension triggering an authoritarian *coup d'etat* in 1934. Even though the Ulmanis' dictatorship took much milder forms than did those of Hitler and Stalin, it was hardly tolerant of criticism. Despite all its shortcomings, however, the regime served to foster national consolidation, enhance national self-confidence and bring about new cultural development.

The fine arts during the 1930's saw a greater variety of expression that resulted from a new generation moving into the Latvian art scene, as well as from the emergence of new artists' groups and associations and the appearance of new art centers in the province. The Society of Artists and Writers *Zaļā Vārna* continued its activities publishing a magazine under the same title (1929–1931) and organizing numerous exhibitions for its members. A number of graduates of the Latvian Academy of Art united to form the Association of Latvian Artists arguing for "Art of a Latvian content in Latvian form". While the above group belonged to the school of popular Traditionalists, a group of younger-generation artists formed an association known as *Radigars* (Spirit, create!). The members of *Radigars* focused their energies on treating expressive national subjects and promoting social criticism (J. Strazdiņš, K. Padegs). The first public exhibition of their work (1933) was an outdoor event with paintings displayed on a park fence, and represented a radical break with tradition.

Another group of young artists, admirers of Tone, established the Mūksala Artists Society. They proceeded to follow in the footsteps of such established artists of the older generation as A. Alksnis, T. Ūders, V. Matvejs, J. Grosvalds, J. Kazaks, V. Tone, K. Ubāns, and T. Zaļkalns. Their work could be described as progressive or neotraditionalist.

Attempts were made to bring all the different artists together in a common exhibition and in a professional union. For this purpose a large exhibition commemorating the 10th anniversary of the Latvian republic was organized in 1928, and the Latvian Artists Union was founded in 1929. Neither of the ventures was a success. Only during the Ulmanis regime were the general art exhibitions organized by the Cultural Foundation a success, and the Latvian Society of Arts was established in 1938, comprising all the artists societies then in existence.

A very important factor in the growth and differentiation of art was the Latvian Academy of Art. The Academy owed its very existence and further growth to the efforts of V. Purvītis who argued with its detractors that the purpose of the Academy was to further development of and provide education in Latvian art. In spite of all the difficulties and animosities that plagued the Academy it managed to turn out a number of fine artists and helped to develop what could be termed the "Riga School" of painting.

During the first 20 years of its existence, the total enrollment at the Academy reached 860. By 1940, 229 artists had graduated from the various Masterclasses and there were close to 400 artists active in Latvia, whereas before World War I only about 50 to 60 had been reported.

Alongside the Academy there existed a number of private art studios.

Art Life in the Province; Exhibitions of the Cultural Foundation

As a part of its vigorous cultural program, the young nation revitalized some of its older centers of artistic activity, such as Jelgava and Liepāja, and established new ones in Rēzekne, Daugavpils and elsewhere.

In Liepāja existed a core group of artists. I. Sudmalis was one of the founders and the first head (1924–1958) of the Liepāja Museum of History and Art. Another institution of importance was the School of Applied Arts initiated and directed by H. Aplociņš. Later the school was expanded to become the Liepāja State Secondary School of Applied Arts.

Besides the individual artists, there were also artists' associations active in places like Talsi, Cēsis, Daugavpils and Rēzekne. In Jelgava thrived the local chapter of the Society of Artists *Zaļā Vārna*, counting among its members its *spiritus rector* K. Baltgailis and local artists K. Celmiņš, V. Kalnroze, A. Strekāvins, stage designers A. Spertāls and J. Arnītis, and costume designer M. Spertāle.

Valmiera was home to A. Petrovs and watercolorist A. Draule, M. Brutāne, A. Dronis, etc., and E. Ābele successfully worked in Cēsis. Due in large part to the efforts of L. Āriņš, Tukums saw the opening of the City Art Gallery in 1936. Among the artists who worked in Tukums and its vicinity were A. Artums, K. Neilis and others.

In the 1930's, the artists working in Latgale were more active than their colleagues in Northern Vidzeme. Due to the influx of new forces, the Daugavpils Group of Latvian Artists was established: its leader J. Kalniņš collaborated with O. Kalējs, T. Gavare, J. Induss, M. Induse-Muceniece, Alb. Dzenis and others. A studio of applied arts and an art gallery were established, art exhibitions organized. Rēzekne was the second most important art center in Latgale. The upturn began with the arrival of a group of young artists, all of them recent graduates of the Latvian Academy of Art, who joined the artists already residing there such as A. Filka and Fr. Varslavāns: A. Egle, J. Gailis, V. Kalvāns, A. Švedrēvics and others.

In spite of some drawbacks of the Ulmanis regime, it must be given credit for the efforts it lavished on popularization and

development of Latvian art. The Cultural Foundation regularly organized large art exhibitions in the years 1935–1939. Larger and more effective than before (i.e., in 1932), the travelling art exhibitions organized by The Chamber of Literature and Art visited all parts of Latvia. Since 1935, Latvian art was being popularized abroad as well. Some of Latvia's closest and more distant neighbors reciprocated by showing their art to the Latvian public. An important addition to the treasures at the Latvian State Museum was a major collection of Belgian art, a gift from the Belgian government. The young nation benefited immensely from such international art exchanges which provided Latvian art with a larger forum and introduced the Latvian public to art from abroad.

The demonstrations of Latvian art abroad were of essential value to the small, little-know nation as a propaganda tool. The Latvian art exhibitions abroad fall into two categories: those arranged by individuals or by artists groups and those sponsored by the government. Ludolfs Liberts held his one-man shows in Paris (1927, Galérie Charpentier), Brussels (1929, Art Palace) and Berlin (1930/1931, Galerie Gurlit). The Riga Artists Group had exhibitions in Tallinn (1924), Sweden (1930, Karlstad museum); United Independent Artists in Cannes, 1927; the Society of Artists *Sadarbs* in Brussels (1930, Galerie Giroux); the Mūksala Artists in Kaunas, 1933; the Riga Graphic Society in Prague, 1931. The government sponsored the following exhibitions: in Stockholm, 1927; in Oslo, 1933; in Moscow and Leningrad, 1939; in Helsinki, 1936; in Tallinn, 1936; in Warszaw and Krakow, 1936; in Tartu, 1937; in Budapest, Vienna and Prague, 1937; in Copenhagen, 1938; in Paris and London, 1939.

In charge of these exhibitions (except the ones in Moscow and Leningrad) were Prof. V. Purvītis and his assistant E. Šveics. The following painters were represented at all of the above mentioned exhibitions: A. Annus, J. Bīne, J. Cielava (except in 1927); Ģ. Eliass, J. Kuga, L. Liberts (except in 1927); J. Liepiņš (except in 1927); K. Miesnieks, V. Purvītis, O. Skulme, U. Skulme, L. Svemps, E. Šveics (except in 1927), V. Tone and K. Ubāns. Works by these painters formed the core of any major art show. With the exception of Purvītis and Kuga, they all belonged to the generation born around 1890, which held the leadership positions in the contemporary art scene, and, except for Purvītis and Bīne, they were usually members of *Sadarbs* and Riga Artists Group. The list was soon expanded to include some younger artists who, with the exception of V. Varslavāns, were all graduates of the Latvian Academy of Art and had usually started their artistic careers around 1930 and, with the exception of K. Neilis and the non-academic Varslavāns, mostly were students of Prof. V. Purvītis. Such artists as Ed. Kalniņš and A. Skride (1934); A. Artums, A. Egle, V. Kalnroze, K. Neilis, Edg. Vārdaunis (1936); A. Spalviņš (1937) and N. Breikšs (1938) witnessed to the emergence of a "Riga School".

The critical assessment of these shows varied—not surprising for art coming from a small, little-known country. Latvian folk art won the greatest acclaim, admired for its subtle and unusual beauty.

Praising the vitality and youthfulness of Latvian art, some Austrian and French (W. George) art critics noted the influence of Russian and Finnish art on the older-generation Latvian painters and that of the Paris School on their younger contemporaries. M. Bedel, an Academy Goncourt laureate, notes the ability of Latvian artists to express the *âme nationale* of their country. All in all the exhibitions revealed the creative potential within the culture of a young nation.

After German and Russian occupations and the loss of national independence, foreign interest in Latvian art has been on the wane.

The Rising Generation of the 1930's: Traditionalists and Neotraditionalists

In the 1930's the scope of Latvian artistic activities expanded and acquired new qualities due to the appearance of a new wave. Coming onto the scene were artists born around 1905 and educated in their own country by native Latvian masters. The newcomers added new vigor to the different traditions of Realism popular in Latvia at the time. There existed a generally perceived need for an art that would explore and portray the native land and its people. Such tendencies were present since the generation of National Romanticists as discussed in *Latvijas māksla 1800–1914*, vol. II. Since a small nation has to struggle to find and preserve its identity, such an attitude is quite understandable and sound. Like their forerunners, the younger generation tended to be classified as popular Traditionalists or experimenting Neotraditionalists having avantguardistic tendencies.

Among the rising generation there was no shortage of productive Neotraditionalists who constituted an important minority. Even though the political atmosphere created by the authoritarian regime was conducive to popular and superficially descriptive forms of Realism, the artistic quest and a free treatment of realistic subjects allowed for expressivity, constructiveness and lyrical intimacy in the best works of the period. Despite some negative aspects, the Ulmanis regime cared for art. The regular exhibitions organized by the Cultural Foundation, the allotment of stipends and purchasing of art objects, as well as the significance it attributed to art and artists are all instances of this attitude.

A number of the younger-generation artists reached their maturity during the years of national independence. Among them were A. Artums, A. Egle, J. Jēgers, Ed. Kalniņš, K. Melbārzdis, J. Pūpols, A. Skride, K. Neilis, J. Strazdiņš, J. Zvirbulis and others. Some changed their style and imagery during the Russian occupation and subsequently in exile (K. Neilis, A. Dārziņa, Fr. Milts, A. Nulītis and others). Some reached their artistic maturity in exile (J. Gailis, K. Neilis, J. Induss, J. Kalmīte, A. Dārziņa and others).

Alongside those who were happy to follow the established ways there appeared some who were driven to use their art as a vehicle for social protest, notably, K. Padegs.

Those searching for their own individual paths took as their paradigms the French, Belgian and Italian masters. It was a period of self-evaluation and yearning for new qualities of expression.

Landscape Painters

The Disciples of Purvītis

The Purvītis Masterclass at the Latvian Academy of Art provided excellent training for young artists. Purvītis was very discriminating in the choice of his students, valuing hard work and a sensitive treatment of colors above everything else. He required his students to study nature by making outdoor sketches and, on the basis of this experience, to produce a finished paint-

ing based on linear and planimetric structure of space and within it developed chromatic and tonal values preserving the mood of a particular landscape. Purvītis encouraged his students to develop their own artistic style and made liberal allowances for their freedom of expression even when it meant a radical departure from his own methods. With Purvītis permission, the extravagant expressionist K. Padegs was able to graduate from the Masterclass in just a year's time. Some of his students were adepts of Impressionism, others inclined towards Realism or stylization. Still others took to Purvītis own Expressionistic tendencies. There was also a group of elite students who could produce a happy blend of their own vision and the elements they borrowed from Purvītis or a trend of the Belgian or the Paris Schools of painting. Among those were Ed. Kalniņš, Ā. Skride, A. Egle, A. Artums, V. Kalnroze, J. Viļumainis and a few others who were to participate in the Latvian exhibitions abroad. It is interesting to note that Purvītis himself was not above learning from his more talented students. Purvītis Masterclass produced a group of artists whose work shows a common trend in Realism sometimes identified as the Riga School.

In this chapter are discussed those landscape (also genre and portrait) painters who reached their artistic maturity during the last decade of Latvian independence and who were chosen to represent Latvian art in exhibitions abroad.

Eduards Kalniņš

Eduards Kalniņš (1904–1988) was a fine colorist, particularly excelling in his variations of the gray tones and his mastery of chromatic values. A Neotraditionalist, sure of his virtuosity, he was able to produce a highly individual blend of the influences he received from his teacher and those of the contemporary Belgian and Italian Schools. Under the Soviet rule, he was more successful than were some of his colleagues in adjusting to the crude dogma of Socialist Realism in vogue in the 1950's by striking a sort of a compromise between his artistic vision and the official demand for art as a vehicle for the Party spirit. It is small wonder that his best artistic endeavors date back to the years of independence.

Ed. Kalniņš was born in Riga on October 25, 1904, son of a worker. He received his basic education during the first World War in Tomsk (Siberia) where his family had fled during World War I and attended a local art studio run by painter Y. Moshkevich. Upon his return to Latvia, in 1920, he enrolled as a student in the Purvītis Masterclass of Landscape painting at the Latvian Academy of Art. The exhibition of Belgian art held in Riga in 1928 inspired him to visit that country. His diploma work *After the Rain* (1931) with its massive figures of workhorses resounds with Belgian influences. In 1929 he began participating in art exhibitions and became a member of *Sadarbs*. Kalniņš' painting *The Raftsmen* (1935) was awarded the Rome Prize in a contest at the Academy of Art. After a study trip in Italy (1937) his work started showing the influence of Italian Realism. Always quick to adapt to changing circumstances, Ed. Kalniņš had a very successful career. He became a Professor at the Department of Painting and Composition at the Academy, was awarded a number of prizes and titles by the Soviets and took part in important exhibitions at home and abroad. A great number of the younger generation Soviet Latvian artists received their education from Kalniņš. Kalniņš also occupied the post of President of the Union of Latvian Artists (1960–1965).

Kalniņš technique evolved in several distinguishable stages. The early period (1929–1931) was characterized by brushwork in the thick impasto, popular at the time. The young painter established his preferred thematic range early; the fishing haven in Liepāja, fishing boats, fishermen at work, fishing villages, the cityscapes of Riga and its suburbs, the seaside resort town of Jūrmala, the old market stalls in Jelgava etc. In depicting foliage and grass it was typically Kalniņš to avoid the green hues. During the next few years (1931–1935) Kalniņš style underwent an appreciable change. Due to the influence of Opsomer and other Belgian contemporaries, Kalniņš begins using broad planes of color in the treatment of both human figures and landscapes. Typical for Kalniņš are the scenes of the Daugava Quay in Riga, the Riga harbor with ships on the Daugava, the embankment with anglers and the reflections of houses on the opposite bank of the river. Kalniņš' treatment of motifs tangibly influenced his friend and fellow student, Kalnroze. The sojourn in Italy, stimulated Kalniņš to freer and lighter coloring and treatment of form both in his depiction of the Italian motifs, even more so, in his vivid still lifes with their *fruits-de-mer*, lemons, wine bottles and similar objects.

Kalniņš portraits are done in a manner influenced by his landscapes (e.g., *Man from Latgale*). Around 1940 his paintings were light, free, colorful still lifes and landscapes.

At the beginning of Soviet occupation in the 1940's, the previously mentioned changes stemming from the pressures of the Stalinist dogma of Socialist Realism, first applied to Kalniņš subject matter (*New Sails*, 1946) but in the 1950's there were changes in style as well. Kalniņš turns to an ostentatiously descriptive rendering of detail, at the sacrifice of quality (*Latvian Fishermen in the Atlantic*, 1964), in the 1960's experimenting with a sharply detailed drawing (*Distance*, 1967).

Subsequent changes in the interpretation of Socialist Realism allowed Kalniņš to turn to a freer and broader composition and rendering of objectivity in his seascapes and landscapes, enlivened by human figures as a rule. The works he produced in the 1980's, while showing Kalniņš considerable skill and bearing the imprint of long artistic experience, have lost some of the freshness and quality which characterized his acme years.

Ārijs Skride

Ārijs Skride (1906–1987) reached his artistic maturity more slowly than Kalniņš. A favorite student of Purvītis, Skride searched for more than mere virtuosity of brushwork in his paintings. Most important to him was an inner growth effected through a contact with nature. Skride emulated his teacher's serious attitude and hard work, as well as his love of nature and attempted to combine the essential elements of painting (color, line and structure) in such a way as to achieve a composition that would convey the inwardness of a particular mood. The talented student never imitated his master and Purvītis encouraged him in his search for an individual style.

Skride finds his original approach to texture early and favors grayish green harmonies in coloring. In spite of subsequent changes and fluctuations, Skride's art, evolving slowly, preserves its individual features established early in his career.

Ārijs Skride was born in 1906 in a farmer's family. Since his father had taken active part in the Revolution of 1905, the family had to move to Russia, returning home in 1919. The young Skride enrolled in the Latvian Academy of Art in 1921, graduating from Purvītis Masterclass of Landscape Painting in 1932. For landscape studies, Skride travelled extensively around the Latvian countryside. The daily life and work of the rural people, water scenes, fishermen and their boats, cityscapes of small towns and a whole variety of landscapes were the painter's usual motifs.

On sunny and overcast days he observed a whole range of gray and greenish hues. During his early period (1928–1930), a tendency to pleinair Realism with Impressionistic elements dominated. Around the midthirties, Skride had reached considerable maturity, his acme period was then in full swing. To the variety of motifs corresponds a varied treatment of form and color. His broadly executed brushwork with its vibrating round brad and crescent-shaped strokes combine with the linear elements to produce a dynamic texture. In his landscapes and seascapes, Skride expands the spatial dimensions of scenes emphasizing the distance with a highly-placed horizon. Though never lacking in sunlight, his painting tends to reverberate with an elegiac inner melody. His treatment of open-air scenery with its human figures is reminiscent of Max Liebermann. A number of Skride's paintings show an Impressionistic sparkle with an occasional decorative touch. By the mid-forties, due to the pressure of Soviet ideology, Skride's introvert art is torn between two conflicting tendencies: an attempt to remain true to his feeling and a pressure to comply with the demands of the Party. In the 1960's he produces paintings which are somewhat illustrative and serve propaganda purposes (*Kolkhoz Market*, *The Fishermen of Dole* etc.). However, this is also the time when Skride experiments with bright decorative coloring and stylized forms, cheerful and expressive (*Riga*, 1966). That period proved to be but a brief interlude and subsequently the artist returned to his style of the 1930's. Skride died in 1987 in Riga.

Arvīds Egle

Arvīds Egle (1905–1977) was one of the Pleiad of talented students who received their training at Purvītis Masterclass. During the thirties Egle demonstrated his remarkable gift in landscapes, cityscapes, market scenes and, also, thoughtful portraits. His images of Rēzekne and the small towns of Latgale belong to the best of their kind. Egle's study trip to Paris (1937) was of consequence to his lyrical Neotraditionalist style of painting. At his best, Egle found a way of subordinating a restless dynamic play of light and shadow to color harmony.

Born on April 3, 1905 in Lielsesava, son of a farmhand who later moved to Rēzekne, Arvīds learned the basics of drawing under A. Filka and Fr. Varslavāns. He entered the Academy of Art in 1926 and graduated with a diploma painting entitled *Small town in Latgale* (1932). The same year Egle exhibited his works with a group of young art students. Already in his diploma work, Egle demonstrated that he had taken a different path from the one his teacher followed. The same was true of the paintings which appeared at the exhibits held by the Mūksala Society of Artists and by the Cultural Foundation, as well as at the state-sponsored art exhibitions abroad. Upon graduating Egle took up teaching in Rēzekne and became a member of the local artists society. In Soviet Latvia he continued his career in teaching and in 1966 was made Professor at the Latvian Academy of Art.

The early period of Egle's painting (1932–1937) is marked by excitement, a fantastic vision, romantic dynamics of tonal contrasts and a whirl of broken brushstrokes turning the dirt streets of a provincial town in Latgale into a play of light through dark and ominous masses of clouds, illuminating the shadowed parts of houses and the earth; the resulting moody landscape reverberates with sharp contrasts and a troubled vitality.

A study trip to Paris brought a change to his modes of expression. The same subjects, often cityscapes of Rēzekne, were now treated in a calm, harmonious manner, with an even flow of dispersed light and an exquisite play of silvery grays, ochres and greens fortified by chromatic accents of blues and reds. Egle's figures of pot vendors, people and horses managed to depict everyday life in a provincial town without becoming obtrusively descriptive. His cultivated technique in drawing and vivid characterization is manifest in his portraits (*Self-Portrait, Girl, Professor Purvītis*).

During the Stalin era of the late forties and fifties, Egle made an attempt to adjust to the pressure of state ideology. His paintings of this period glorified the new achievements in construction and were characterized by a greater use of descriptive elements (*Construction of a Bridge*, 1949). His one-man show in 1964 was testimony to his loss of artistic vigor.

Valdis Kalnroze

Valdis Kalnroze (Rozenbergs, 1894), a late-comer, developed under the influence of Ed. Kalniņš and Belgian art. After a hard and lengthy period of experimentation he finds his individual artistic vocabulary of broad decorative planes and variations of white and gray tones, depicting landscapes with an ever present body of water.

Kalnroze was born in Kuldīga on January 17, 1894 in the family of a small shopkeeper. His parents moved to Liepāja where Valdis spent his childhood and received an unfinished education at the local elementary school. The parents divorced and the boy had to learn very early to stand on his own two feet. It was only in 1926, after a period of doing odd jobs and factory work, that Kalnroze began to take lessons in portrait drawing from A. Stunda, then a student at the Academy. The following year the 36-year-old Kalnroze entered the Academy of Art and subsequently became a student in Purvītis Masterclass of Landscape Painting.

Kalnroze's early landscapes (1928–1930) were a beginner's effort, characterized by naive and descriptive Realism. Nevertheless, his portrayal of the fields of Zemgale and the vicinity of Jelgava showed a genuine striving toward a truthful rendition of *Naturerlebnis*. Owing to hard work on the artist's part, his brushwork gained in flexibility and certainty, though a certain hardness of form remained. A motorcycle trip in the company of Ed. Kalniņš to Belgium (1930) and the exhibition of Belgian painting in Riga precipitated a change in his style. Around 1931 Kalnroze was preoccupied with industrial motifs, his paintings showed massive blocks of factories defined by crystaline hard planes, sharp edges, geometric in appearance (*Sugar Refinery in Jelgava, Factories at Milgrāvis* etc.). The compact surface is relieved somewhat by the pointillistic brushstrokes. By 1933 Kalnrozes style, reflecting the influences of I. Opsomer, Ed. Kalniņš and, to a lesser extent, of M. de Vlaminck, has reached its maturity featuring the typical elements of Realism with a decorative touch. His chosen motifs were the broad surfaces of streams and rivers (often the river Daugava) with vibrating reflections of the white-walled buildings of a city, and dramatic seascapes. Such picturesque representations established the artists' renown. In 1933, Kalnroze joined K. Padegs in a two-man show and participated in an exhibition held by *Zaļā Vārna*. In 1936 his landscapes began to be featured at the exhibitions of Latvian art abroad. In 1942, during the Nazi occupation, Kalnroze held an one-man show featuring lyrical landscapes with their broadly conceived composition and decorative patterns.

Under the Soviets, Kalnroze participated in the collective exhibitions of 1945 and 1947. Then, categorized as a "formalist", he was expelled from the Artists Union. A decade had to pass before his works began reappearing at exhibitions held in Riga,

as well as in Moscow and Tashkent. In 1964 he had another one-man show reestablishing him in official favor. Since the early sixties the artist has been working to enlarge his repertory, to diversify and enliven the texture and the color scheme of his paintings—with unequal success. His still-lifes feature intense and lucid coloring and simplified shapes.

Ansis Artums

Having been an active painter for more than five decades, Ansis Artums (born 1908) in all the changes and disturbances during his lifetime has attempted to remain true to his artistic principles. Having lived most of his life in Tukums, Artums became a visual interpreter of the provincial town and its surroundings. His father died when Artums was still a boy. Having lived through the hardships caused by war and revolutions as refugees in Russia, the Artums family returned to Tukums. In 1924 Tukums was visited by the travelling exhibition of Latvian art owned by the Society for the Advancement of Latvian Art. This exhibition provided a stimulus for the boy to try his hand at painting. In the fall of 1927 Artums entered the Latvian Academy of Art. In the preparatory classes his teachers were well known artists: L. Liberts, K. Miesnieks, K. Ubāns, V. Tone, Ģ. Eliass and others. Already in his second year at the Academy Artums was admitted to Purvītis Masterclass of Landscape Painting. In 1933 Artums graduated from the Masterclass with a diploma work *View of Tukums*. Since 1932 he successfully participated in the exhibitions both in Latvia and abroad (since 1936). Under the Soviet occupation, Artums works appeared at art exhibitions in Riga, Tukums and Moscow (1945—50). A period of involuntary silence ensued after which, starting 1957, his paintings reappeared in art shows. In 1957 and 1969 he held one-man shows in Riga (together with A. Junkers), Tukums, Jelgava, Bauska and Liepāja. Both in independent and occupied Latvia Artums has been working as a pottery decorator.

In the early 1930's, Artums preferred motifs were cityscapes of Tukums and its vicinity. The red of the tile roofs and freight cars, contrasted with the greens of the earth and blue of the sky were mediated by neutral whites and blacks. In order to improve his brushwork, though never aspiring to showy virtuosity, the artist experimented with a variety of strokes. By 1932/1933 his handling of color and texture showed considerable mastery. His cityscapes characteristically featured compact masses of paint, streets lined with provincial houses, the earth and the sky vibrating with browns, reds and grays. This robust pictorial vocabulary seems to be resounding with the voice of the earth. Around 1936 this manner of expression had passed its peak in Artum's career; the works of this period begin to reflect a feeling of solitude and melancholy (*Tukums in Winter*).

A visit to Paris in 1937 precipitated notable changes in Artums' art. His manner of painting as well as the articulation of outlines became lighter and more playful. New violet-reddish hues appear, the previous muddy effect has all but vanished. The structure of Artums' landscapes fluctuated between planarity and illusion of depth. Around 1935 Artums produced still lifes which appeared to be a transition from a Cézanne-style conception to a flatter one with enhanced coloring.

After the return of the Soviets, trying to adjust to the dogma of Socialist Realism, Artums returned to the traditions of tonal Realism showing ideological tendencies in such works as *Lumbering* (1948).

When his paintings reappear for public viewing after 1954, the artist has turned to descriptive Realism in details but introduced some elements of Impressionism as well. In some of his works from the sixties he tried to combine enhanced chromatic coloring with a realistic form (*Dahlias*, 1960). His recent paintings feature expressive coloring and dynamic brushwork.

Janis Gailis

Landscapist Janis Gailis (1903—1975) was a member of the Rēzekne Artists Group. He was among those of Purvītis' disciples who strived for his own artistic vision and an independent way of execution of that vision. Like some of his peers, Gailis reached his artistic maturity in exile. During the late forties and fifties his seascapes and cityscapes were his best works in the tradition of expressive Realism which for him often included elements of fantasy, a mixture typical of Gailis' later years when he experimented with fantastic images and wild and dynamic brushwork.

The realistic motifs in his paintings were the seashore of his native Kurzeme, the German towns around Neckar, the scenery of Bad Wimpfen and also a number of still-lifes. The fantastic elements were the bizarre and dynamic shapes, contrasting colors and different mannerism in brushwork which all combined to reveal an agitated world.

Janis Gailis was born in October 19, 1903 in Pērkone. His father was a farmer and a fisherman. During World War I, the family moved to Petrograd. In 1918 the Gailis' family returned to Latvia only to find their homestead in ruin and having to start again from scratch. At the secondary school in Liepāja, Janis developed an interest in drawing taught there by Augusts Annus. Subsequently Gailis entered the Latvian Academy of Art and was admitted to Purvītis Masterclass. Purvītis noticed his student's remarkable ability at marine painting and encouraged him to concentrate his efforts on that genre. In 1932 Gailis graduated from the Masterclass with a diploma painting *At Sea*. Upon graduation he took up teaching in Rēzekne where he joined the local artists' group. His paintings appeared at the art exhibitions held by that group and also, since 1935, at the exhibitions organized by the Cultural Foundation. His turbulent and expressive paintings won him acclaim. As a refugee of World War II Gailis left Latvia settling in Bad Wimpfen on the Neckar river in Germany. Having organized 9 one-man shows in Germany, he emigrated to the United States and settled in New York where he worked as a carpenter and participated in the art exhibitions of emigré Latvian painters, had four one-man shows in New York and Paris (Galérie Raymond Duncan) and also took part in the shows organized by Group 4.

Gailis' early works, dating to around 1930, reveal a temperamental manner of painting based on strong contrasts of dark blues and brownish grays in his seascapes. This period of pleinair Realism already shows an intrusion of strange arabesques into an otherwise realistic representation. Later Gailis develops a preference for a freer and lighter way of handling texture and the strong contrasts of tonal values.

In spite of the hardships of refugee life, the five years (1945—1950) Gailis spent in Germany proved productive and allowed the artist to develop his style. Without losing any of the impetus, his technique grows finer, richer, more varied. The series of cityscapes set along the Neckar, the scenes of wartime destruction (e.g. *Heilbronn*) instead of imitating reality, express his artistic vision through alternating moods and masterful technique. Gailis produces a fanciful combination of naturally occurring and imaginary forms, typical of his mature art.

The late forties and the fifties found him in the U.S. where his paintings acquired an increasingly gloomy and dramatically tense emotional quality through their aimlessly drifting dark and gray clusters of imaginary shapes and glaring chromatic accents. He creates an expanse filled with supernatural forms, often in a violent but rhythmic motion. In the sixties and the early seventies, the artist experimented with mixed media on masonite plates. The dripping and floating substances that characterize his artistic vocabulary of the time, were not unlike those found in the works of Abstract Expressionists. It is interesting to note that during that same period Gailis also produced landscapes of serene lyricism and harmony.

The impulsive art of Gailis, born out of unresolved inner tensions is an expression of the paranoia and madness of the modern world and an awareness of modern man's tragic circumstances.

The artist tried to reconcile two opposites: the norms and traditions of Realism and wildly Expresionistic fantasies. Even the mannerisms of his art resound with the voice of a threatened and restless existence.

Some Other Artists Trained at Purvītis Masterclass

There is a great number of young artists whose mastery benefited from the tutelage of Purvītis. Their common heritage was the understanding of how to compose a landscape by using the components of coloring and linear structure and how to handle the variations of texture. The crucial element in the training process was learning to see nature by painting outdoor studies.

Ed. Vārdaunis, N. Breikšs, A. Spalviņš also belonged to the group of artists who took part in government-sponsored art exhibitions outside Latvia. There were talented young painters intent on finding their own path, among them J. Viļumainis, J. Induss, J. Matisons, M. Krūmiņš, P. Puzinas. Closer to the master's tradition stood J. Pūpols, K. Melbārzdis, Vilis Valdmanis, M. Celmiņa, to mention just a few. Some gained popularity after emigrating from Latvia (P. Puzinas, M. Krūmiņš, J. Matisons, J. Induss).

EDGARS VĀRDAUNIS (born 1910) belongs to a group of Purvītis' pupils who were influenced by the Belgian School (Ed. Kalniņš, V. Kalnroze, J. Viļumainis). He was born in Ērgļi, son of a teacher, and graduated from Purvītis Masterclass in 1936, with a diploma work *Sawmill*. He participated in exhibitions in Latvia and abroad until 1939 when his name suddenly disappears from the catalogues of art exhibitions. In the 1950's Vārdaunis emerges as a set designer at the Opera House in Riga, now under Soviet occupation. He was successful in his new profession winning awards and honorable titles.

Vārdaunis' easel painting was brief and fragmentary. He is a prominent representative of the dark tonality in the Latvian painting of the thirties and was an influence on some of his contemporaries. His genre painting, land- and cityscapes feature robust and forceful treatment of tonal values and subject alike: cityscapes are enlivened by figures of working men, horses and coachmen etc., and the approach varies from emphasis on dense and heavy, dark masses of paint, to emphasis on the fluency and suppleness of form-color unities in the pictorial space. Lyricism and strength coexist in Vārdaunis' painting. His achievements in stage design will be discussed elswhere.

A transient phenomenon in the group was ARNOLDS SPALVIŅŠ (1911–1948). He graduated from Purvītis Masterclass in 1936, and his diploma work *The Fisherman* already displays the artist's adeptness at genre painting. Portraying the lumberjacks, the drivers of lumber wagons, the fishermen, he suffuses the figures and their surroundings with a soft silvery light, revealing a delicate quality in his vision.

Two among that group, Jūlijs Viļumainis and Nikolajs Breikšs, have concentrated mainly on the branch of still life. This genre in particular allowed for experiments with dark tonality and a search for solutions to purely artistic problems.

JŪLIJS VIĻUMAINIS (1909–1981) style in the 1930's and 1940's was marked by emotional expressiveness which he achieved by using thick daubs of paint in his landscapes and still lifes. His manner is different from the vigor of Vārdaunis and refinement of Breikšs. Offspring of a worker's family, born April 25, 1909, in Riga, he graduated from Purvītis Masterclass in 1935 with a diploma work *Torņakalns*. Since 1933 Viļumainis participated in exhibitions held by the Mūksala Group and those organized by the Cultural Foundation. The artists' journey for studies abroad during which he visited Germany, France, Belgium and Switzerland left its mark. He was particularly impressed by the Dutch and the Flemish, also the Spanish masters of the 17th century, as witnessed by the treatment of background and shadows in his still lifes. Portraying the loaves of bread, apples and vegetables, the earthen jugs and dishes, the artist places them in a living context by introducing a distant country landscape into the background. A move to Rēzekne, to teach drawing, brought some changes to Viļumainis' landscapes. In a certain affinity to his friend A. Egle, the coloring softened, the tones melted. Viļumainis also introduced moving figures of people into his landscapes and cityscapes transforming them into a genre scenes.

Under the Soviets, Viļumainis collaborated with A. Melnārs and A. Megnis to produce the theatrical canvas *The Shooting of Workers on January 13, 1905*. During the fifties, responding to thematic requirements, Viļumainis produced genre scenes of rural life and fishermen on their way to work.

Having lost the artistic verve of his earlier years, Viļumainis tried to regain it in his plein air landscapes of the 1970's. His still lifes of the period are executed with a minimum of artistic means yet convey a depth of feeling.

NIKOLAJS BREIKŠS (1911–1972) is a master of still life painting. Born in Mogilev, Russia, he spent his childhood in Latgale and is rooted in the artistic traditions of that region. He studied art in Purvītis Masterclass in Landscape Painting, graduating in 1937 with a diploma work *The Village Ķeiši*. He taught drawing in Rēzekne and belonged to the local artists' group. Breikšs was often invited to contribute his painting to the exhibitions of Latvian art abroad.

At the beginning of his artistic development, N. Breikšs produced temperamental and dramatic landscapes based on strong tonal contrasts and a texture of vibrating brush strokes. The panoramic view, the high horizons and massive gravity of the ground combine to elicit an emotional response to his landscapes and cityscapes of the thirties. The still lifes dating from the same period are different: the flowers, fruit, plates, vases and pots with their delicacy of coloring and texture are reminiscent of his friend Egle's still lifes.

Using similar motifs in the sixties, Breikšs chose strong contrasts in coloring and demonstrated mastery in handling his materials and conveying his artistic vision.

Among those of Purvītis' disciples who participated in the art scene in Rēzekne was also VITĀLIJS KALVĀNS (1909–1965). He was the impulse behind the establishing of the local artists' group and was also active in art exhibitions. He was born September 19, 1909 in Latgale (township Andrupene), the son of a farmer.

In 1929 he entered the Latvian Academy of Art, studied landscape painting under Prof. V. Purvītis and in 1936 graduated from the Academy with a diploma work *At the Mill.* After a few years as a teacher of drawing in Rēzekne, he moved to Riga in 1949 where he died in 1965.

Kalvāns painted in the manner of traditional Realism, producing a number of landscapes of his native Latgale, genre scenes and cityscapes. Some of his works show an influence by Egle. In his treatment of light and texture as well as in his care for detail he is somewhat reminiscent of the lesser Dutch masters of the 17th century. The simplicity and warmth in some of his genre paintings, as in the *Market in Ludza*, 1937, is also appealing. Kalvāns' works of the fifties portraying the blossoming apple trees, the fields and scenery of Latgale show an increased mastery of brushwork, color harmony and emotional sonority. Works like *Threshing at a Kolkhoze* and *At the Mill*, in traditional Realistic manner, have some individual qualities. There were also paintings of flowers. He also produced a number of fine and fluent watercolor paintings.

The Cluster of Academic Realists

A number of young painters, who adhered to a more or less ordinary Realism, received their training at Purvītis Masterclass: O. Saldavs, J. Jablovskis, P. Puzinas, O. Kalējs, V. Valdmanis, V. Linga, etc.

OĻĢERTS SALDAVS was born 1907 in Smolensk, Russia, where his father was banished for taking part in the Revolution of 1905. Having returned from exile, Saldavs' father settled down at his farmstead in Koknese. Obtaining his education at a secondary school in Riga, Oļģerts took interest in drawing and art. After studies at the Art Studios of U. Skulme, L. Liberts and K. Miesnieks, he enrolled in the Academy of Art, 1927, graduating from Purvītis Masterclass in 1935 with a diploma work *Threshing.* During summer vacations at Koknese, Saldavs painted landscape studies together with K. Ubāns. Under the Soviet occupation he continued his activities as a painter and art critic, publishing a monograph on V. Purvītis (1958), working as an art teacher. He passed away on April 1, 1950, in Riga.

Painting motifs of the countryside of Koknese and Vidzeme in greenish-gray or brownish-golden coloring, Saldavs enlivened the landscape with human figures. In genre scenes of rural tasks and skating in winter he placed the diminutive figures in a broad panoramic view like the lesser Dutch masters did. In later studies of Koknese, Saldavs turned to more decorative effects by using tiny patches of color, a kind of pointillism.

JĀNIS JABLOVSKIS (1901–1965), a landscape painter, achieved an atmosphere of intimacy and unpretentiousness in a minor key using a palette that ranged to grayish coloring.

J. Jablovskis was born in Riga, but his childhood and the early school years were spent in the country near Jelgava. During World War I the family emigrated to Nizhni Novgorod, Russia, where the father died. After returning to his native country, struggling whith poverty, the adolescent turned to art studies, first at the Art Studio of K. Miesnieks and L. Liberts, then, 1929, at the Latvian Academy of Art, attending V. Purvītis Masterclass in Landscape Painting. He graduated with a diploma work *Landscape of Vestiena*, 1937. His pictures appeared in art exhibitions from 1935. The first one-man show took place in Riga, 1942.

After the refugee years in Germany, Jablovskis sailed to the USA and settled in Louisville, working as an art teacher there and participating in Latvian and American art exhibitions. The unpretentious art of Jablovskis was undeservedly little known. His artistic legacy includes landscapes, landscape studies and still lifes. The approach is Realistic, mostly concerned with simple motifs, for instance an empty field in summer, autumn or in snowy winter with an occasional tree, some shrubs, some shadows displayed in middleground. The orchestration of delicate grays evokes a mood of weariness, an earth in silent sorrow. The whole scene is permeated by a poetic mood, the very substance of Jablovskis' painting. A sensitive color harmonization characterizes Jablovskis' still lifes with apples and flowers. According to Prof. Justus Bier, an art historian, Jablovskis' painting with images of fields extending into the infinity of the horizon is an extension of the great Romantic tradition of the French Barbizon School. Another art critic finds in Jablovskis' landscapes a proximity to the Hudson River School.

OSKARS KALĒJS was born in April 24, 1902, in Bērzgale, Latgale, as the son of a clerk. He painted the scenery of Latgale in calm, grayish-green and brownish tones. He also produced still lifes but the artistic development of Kalējs came to an abrupt end: he disappeared in 1944 during World War II.

Kalējs graduated from Purvītis masterclass 1930, with the diploma work *Landscape of Latgale.* He was very active in the fields of archeology and ethnology: was Director of the Daugavpils Historical Museum and one of those initiating the establishment of such an institution. Kalējs gathered the largest collection of Latgalian ceramics, about 2300 objects. He took part in a number of local art exhibitions and together with J. Jēgers and J. Zvirbulis organized a three-man show in Riga, 1934.

PAULS PUZINAS (1907–1967), born in Riga, graduated from Prof. Purvītis Masterclass in 1932 and worked for many years as an art teacher in Lithuania. After the German occupation in 1941, he returned to Latvia. His artistic activities will be discussed in a later volume.

VILIS VALDMANIS (1906–1980), a farmers' son from the district of Cēsis, has calmly moved on the path of Academic Realism. His first teachers of art were L. Liberts and K. Ubāns at the Peoples' University in Riga. Studies at the Latvian Academy of Art followed with graduation from Purvītis Masterclass, 1938 (diploma work *Landscape*). As a member of the Mūksala Group, Valdmanis participated in its exhibitions and also in the exhibitions of the Cultural Foundation. A refugee from the occupied homeland, Valdmanis found asylum in Sweden, in 1946.

At the end of the 1930's Valdmanis was a Realist, following his masters School. By dividing the landscape in contrasting zones of heavy, dark earth and a light sky, he achieved a simultaneous expression of expanding spatiousness and poignant solitude (e.g. *Rural Landscape*). He also knew how to elicit the inner melody of a landscape (*The Thaw*, 1939), by means of simple pastose brush strokes and by the articulation of horizontal and vertical forms of the water, earth and trees. For all the differences between the two countries, in the scenery of Vermland the artist felt some relationship to his own country. Typical of many of his Swedish landscapes is the mild softness of gray harmonies and sometimes an impression of langour. In contrast, the Spanish scenery in his landscapes appears stronger and more colorful. In 1971 Valdmanis had established contact with French art dealers (François de Vollombreuse) and exhibited his paintings in Biarritz and Paris. He was appreciated by art critic Robert Vrinat. Valdmanis organized several one-man shows in Sweden (1952, 1955, 1959 and later).

VILIS LINGA (1899–1962), a landscape painter, graduated from Purvītis Masterclass 1931 (diploma work *Landscape*). He was

a member of the Mūksala Group, took part in those and other local exhibitions. V. Lingas scenes of Zemgale, are suffused with an idyllic calm and an air of weariness. During the Soviet occupation, his name did not appear in the catalogues of exhibitions and the registers of artists. He passed away in 1962.

OSKARS JAUNARĀJS, born in 1907, graduated from Purvītis Masterclass 1936 (diploma work *View of Lazdu Mountain*). Participated in art exhibitions before and after the Soviet occupation, worked as assistant at the Latvian Academy of Art (1944–1950).

After the first Soviet occupation of Latvia (1940/1941), ZAURBECK ALEXANDER SOSIYEV (1901–?) disappeared. He was born in the Caucasus, graduated from Purvītis Masterclass, 1931, with the diploma work *A Gypsy Camp*. Sosiyev was a member of the Latvian Artists Society. Since 1928 his realistic scenes of the Daugava, country labor etc., appeared in art exhibitions.

ANDREJS ŠULCS graduated from Purvītis Masterclass in 1938 (diploma work *Riga*). He worked as a teacher at Reņģe and in March 1944 produced a one-man show. After that his name disappears. His landscape paintings had a kind of pointillistic texture.

JĒKABS JURĶELIS (1910–1978) graduated from Purvītis Masterclass in 1938 (diploma work *Jelgava*). He turned later to watercolor painting.

ARNOLDS GRIĶIS (1908–1980) born in Riga, son of a worker, graduated from Purvītis Masterclass 1936 (diploma work *Bieriņi*). His smoky realistic landscapes of suburban Riga, some genre scenes and still lifes appeared in the exhibitions of the Cultural Foundation and others since 1935. He taught at the J. Rozentāls High School of Art 1946–1978.

Impressionistic Realism and Decorative Impressionism

A number of Purvītis' students continued to follow the traditions of their master, preferring those of his early period: either the Impressionistic Realism, or the Decorative Impressionism. Some of these epigones of Purvītis are: J. Pūpols, K. Melbārzdis, J. Apinis, M. Celmiņa etc.

JĀNIS PŪPOLS (1886–1956) began his artistic career as a promising student of Purvītis. Unfortunately, it didn't turn out quite this way. During his most productive years (1925–1935), Pūpols was considered to be one of the best followers of the Masters School.

He grew up in the family of a manor laborer. Already in his childhood, the boy suffered from melancholy and tended to be withdrawn. After the Revolution of 1905 and the war years spent in Kharkov, Ukraine, Pūpols returned home in 1919. Working at a lithography workshop, he nurtured a desire to become an artist. In 1921, the 35 years old Pūpols entered the newly established Academy of Art as one of the first students and, after a short time, became Purvītis' pupil in the Masterclass of Landscape Painting. The master greatly supported his talented student, and fostered his artistic development. The Academy acquired 11 works of Pūpols, while he was still a student. The 41 year old painter graduated from the Masterclass in 1927 with a diploma work *Thaw*. Pūpols' paintings appeared in art exhibitions in Riga and Stockholm (1927). His first one-man exhibition was organized in 1933. The years of war and the occupation of the Baltic countries increased his tendency to depression and withdrawal. In 1945, the Soviet ideologists didn't consider his landscape painting as measuring up to the requirements of Social Realism and not a single painting was exhibited. Ignored and rejected he died on December 24, 1956, in Riga.

From the middle of the 1920's Pūpols emerged as a significant follower of Purvītis. Though Pūpols does well with the richness of vibrating hues in his summer and fall studies, he is at his best, like his master, in the treatment of snow. There are numerous landscapes with snow, thaw, snowy roofs, piles of logs and similar motifs, the light ranging from sunny to overcast. As an Impressionist Pūpols is concerned with the changes and variations of outdoor light. The variety in brush work and texture, everything tends to the expression of lyricism in his painting. There are also difficult motifs with variegated coloring—the market scenes, as well as the stumbling block of painters—the blossoming meadow. He also painted seascapes with and without fishing boats. In the thirties, Pūpols palette increased in sonority and contrasts. On the other hand, the signs of weariness became evident. Complications with his eye sight troubled him. Critics were divided in the evaluation of Pūpols art, and most important was the disenchantment of Purvītis in his follower. Nevertheless, amongst the adherents of that School, Pūpols was and is of importance.

KĀRLIS MELBĀRZDIS (1902–1970) is another important epigon of Purvītis. Within the amplitude of Impressionistic Realism, he vacillated between following established patterns and a freer approach to tradition. At the age of sixty a retrospective survey of his thirty years as an artist, revealed a production that numbered over 2500 works. Many of these were large format compositions, winter scenes and panoramic views of the Gauja River Valley. The quality varies from a rather dry craftsmanship to greater artistry consisting of a good color sensibility and tonal relationships rich in nuance. His artistic legacy is an epic documentation of the beauty of his native land.

Born in Jelgava, 1902, the son of a public notary, he graduated from the Latvian Academy of Art 1931 (diploma work *Winter*). His first one-man show took place in 1934. In the thirties his best achievements were those works which expressed a sensible and direct experience of nature (e.g. *Farmstead*). A journey to France and Italy in the late thirties gave the artist new impulses and ideas. This development of a more free, independent form-color treatment was cut short by war and occupation of Latvia. During the late forties, under the heavy pressure of Social Realism, his work decreased in artistic quality. Only about 1960 came a renewal and rise to a refinement of coloring (*The White Nets*). It was a clarifying of the relation between traditionalism and novelty. The artists' situation improved. One of his paintings was acquired by the Tretyakov Gallery in Moscow. Melbārzdis was in the midst of preparation for his one-man show, when he died suddenly on February 27, 1970.

Another member of the Latvian Artists Association, JĒKABS APINIS (1899–1945), also a veteran of the Latvian War of Independence, died in tragic circumstances. He graduated the Masterclass of Prof. Purvītis 1932 (diploma work *Late Afternoon*). While refugees in Germany, he and his wife were killed by the French Riff.

As an artist Apinis belongs among those of Purvītis' students who consider detailed drawing important. His coloring tended to be bright, even gaudy, at times. A favorite motif was the beach of Riga with its dunes and pine groves.

MARGRIETA CELMIŅA (born 1897) graduated from Purvītis Masterclass in 1931. Her paintings of pine forests in sparkling lucid colors were very popular. In Soviet occupied Latvia her painting appeared in art exhibitions until 1957.

The Neotraditionalists and the Reaching Out Which Matured in Exile

Some of the most talented students of Purvītis began their artistic activity in the years of Latvian independence, but matured in exile, for instance, J. Gailis, M. Krūmiņš, J. Matisons and J. Induss.

The Neotraditionalist MĀRTIŅŠ KRŪMIŅŠ, born 1900 in Riga, grew up in the seashore city Majori. The Baltic sea, the fishermen,—everything in nature attracted the boy's attention and a wish to express these experiences led him to study art. The events of World War I brought the boy to Siberia. After many adventures, Mārtiņš returned to his native country during the struggle for independence. From studies of architecture he turned to painting. His first teacher was the Russian painter S. Vinogradov, then, after 1935, he studied under V. Purvītis at the Latvian Academy of Art, graduating in 1942 (diploma work *Purva Hamlet*). His landscapes appeared in exhibitions during the late thirties.

Although stemming from the Purvītis tradition, Krūmiņš has evolved an independent vision and approach to painting nature. In the late thirties while still a student, Krūmiņš' Impressionistic cityscapes and landscapes, harbors with ships, fisher huts, seascapes etc., commanded respect observing already in his depiction of nature certain principles of structuring and coloring.

During the late forties, dwelling in a refugee camp in Augsburg, W. Germany, Krūmiņš came in contact with German artists and modern German art. He organized one-man shows in Augsburg and Munich, his works appeared in exhibitions of Exiled Artists in Amsterdam and Paris, organized by IRO. There were some signs of changes and new tendencies in Krūmiņš' art during those years. It was a movement away from an Impressionistic Realism with a rather melancholy feeling, to a more expressive and colorful Realism. Such an expressive tendency appears in *Backyard of a Circus.*

From 1951 to the present day M. Krūmiņš lives and works in New Jersey. He is a very active member of the New York Latvian Artists Group, the "Group 4", has organized several one-man shows. Continually evolving, Krūmiņš has achieved mastery of texture, coloring and composition of forms in space, efficiency in brushwork, and intrinsic emotional and expressive qualities of painting. A manifestation of Northern feeling is evident throughout his whole *opus.* Nature in his vision has a touch of enigma and melancholy, even in the sunny imagery.

The artist has found typical series of motifs, as the best of the contemporary Latvian artists in treatment of snow and snowy landscape, of swamp landscape and early spring water, of logging and firewood stacks in winter etc. Krūmiņš is aware that there is always a danger of bogging down in established formulas. To avoid it, the artist always has to use his intuition and make a lively approach at each task. Krūmiņš belongs to the noted representatives of the Riga School.

JŪLIJS MATISONS (1898—1978) belongs to those of Purvītis' students who developed without being directly influenced by their master. As a refugee, in exile, he gradually moved away from Realism to a more modern conception, closer to abstraction, though he never discarded relation to nature. In his style Matisons achieved a kind of compromise between the flat style of Matisse and the Cézannistic interpretation of color. Much more he gained from de Staël's informal painting, but from Purvītis' workshop the understanding of composition. That understanding was helpful to Matisons' free coloring.

Jūlijs Matisons was born in 1898 in Talsi. His father was a seaman and a Baptist preacher. Later the family moved to Liepāja where Jūlijs attended the *Realschule.* During World War I, in 1915, the youngster and his elder brother arrived as refugees in Petrograd. There began his interest in art. After returning to his native country, Matisons enrolled in the Academy of Art in 1923 and graduated from Purvītis Masterclass with a diploma work *Suburb Market*, 1933. He was a teacher in Riga, had his Art Studio and took part in the general exhibitions. With some friends he made a study trip to Germany, Belgium and Paris. In 1944, Matisons was a refugee in Germany, the following year he had a one-man show. He taught at the Latvian Refugee Art School in Esslingen, and some of his pupils became noted painters. He participated in the exhibition of Art in Exile—in Amsterdam, Hague and Paris, 1949. In 1950, Matisons emigrated to the USA, sailing for Seattle. There was a group of young Latvian painters in California, so that exhibitions of Latvian art were possible. Matisons organized a one-man travelling exhibition and during four years visited all larger Latvian colonies in the USA. Because of poor health, he moved to the vicinity of San Diego and died there in 1978.

Matisons' early landscapes of Riga's subsurbs and different parts of his native country, seascapes, etc. are done in a Realistic way with broad brush strokes. His stay in Germany influenced his coloring, especially the Southern nature of Bavaria and Schwaben: the images became softer, as if veiled, delicately nuanced. By the sixties, Matisons had found his way of expression due to studies of modern French art, especially of de Staël's "informal painting". In his cityscapes, seascapes, still lifes, and interiors appear square patches and dots of contrasting strong chromatic colors ordered in a mosaic-like fashion in parallel stripes. In some paintings the realistic intentions were noticeable, in others abstract tendencies prevailed, though the title indicated some objectivity.

A detached introvert is JĀNIS INDUSS, born in 1907, in Lugaži. He graduated from Purvītis Masterclass in 1933 (diploma work *Yachts*). After a study trip to Paris and Italy, he settled down as a teacher in Daugavpils, where there was an active group of artists. In 1944, he fled with his family to Sweden and settled down in Uppsala. Together with other Latvian artists, he organized art exhibitions in Sweden. Induss and his wife, a graphic artist, showed their works in 1954 in Paris at the Galérie Raimond Duncan. They were succesful. In 1960/1961 the art by both Induss was in a travelling exhibition visiting about 26 places in the USA and Canada.

The withdrawn Induss is a rather meditative artist. While still a student, he established his theory of how a painting should be. Each centimeter of a painting has to have a different nuance in color, no area should repeat itself. Induss tried to follow such a theory, proceeding from Impressionism (especially portraying yachts and waterscapes) to an Expressive rendering of reality in still lifes with fruit, vegetables, fish, especially in flower painting, in landscapes and cityscapes. Nature is only a pretext for color melodies. Such a Realism is emotional and expressive. Induss preferred soft coloring, he was especially interested in variations of green tones. Seeking harmony, he does not develop it from contrast but from a neutral gray step by step enhancing the dominant accent of color. He belongs to the line of harmonizing painting like J. Valters, K. Ubāns etc. In his latest works, there is a tendency toward a monolithic simplicity of color scheme in still lifes and landscapes.

Portrait, Genre and Figure Painting

The representatives of the young generation who stepped forward in the 1930's tended towards established tradition as ordinary followers or as Neatraditionalists. A smaller group only, influenced by Belgian, French and German art, turned to Expressive Realism or even Expressionist forms, some as manifestation of a social protest. Alongside the Neotraditionalists were a greater number of popular, illustrative Traditionalists.

Jūlijs Jēgers

Among the Neotraditionalists searching for new possibilities within an established tradition, the oldest was Jūlijs Jēgers (1900–1954). The promising beginning of his art career was interrupted by war and poor health. Jēgers was born in a farmer's family in Vecpiebalga. As a student of a secondary school, the youngster saw a Purvītis' landscape and became infected with the germs of art. World War I and the struggle for Latvia's independence interrupted his education. It was only in 1920 that Jēgers could finish his general education. The next step was the Academy of Art. His teachers were L. Liberts, V. Tone and Prof. J. Tillbergs in the Masterclass for Figural Painting. Jēgers graduated in 1929 with a diploma work *The Washer Women*. Then he worked as a teacher and genre painter. In 1934 with his friends, O. Kalējs and J. Zvirbulis, he took part in a three-man show. Thereafter he participated in collective exhibitions, had success with his genre pictures, tried his hand at stained glass painting and made some altar paintings. There were study trips abroad: 1929 to Paris, Munich, Berlin, Dresden; 1930 to Italy (Venice, Florence, Rome). In 1944 as a refugee he fled to Germany, where he lost some of his basic paintings. He settled in Lübeck, and since 1947 produced genre paintings. Jēgers paintings appeared in the IRO organized exhibition of Art in Exile in Paris, Amsterdam and Hague (1949). In 1950 he emigrated to the USA and settled down in Minneapolis. There he organized a one-man show in 1953. The following year he was subdued by illness and died suddenly.

Jēgers painting belongs to the serene, lyrical line in Latvian art. Genre painting, the representation of country people at daily work was the artist's true vocation. His concept of a picture composition is influenced by the idealism of Classical art. The daily work and the country people in the field at raking, haymaking, at potato gathering, at repose and afternoon meal, returning home, his slender young women have a touch of simple monumentality and loftiness in their postures and movements. A typical motif is the kneeling young woman with a dish and jug in her hands. The late thirties were the acme period of the artist. Another recurring motif is the mother and child. Resumption of those themes later in the USA brought changes in style. The previous calmness in genre paintings of the country people and their activities is now replaced by stronger contrasts and an atmosphere of inner tension. It is the anxiety of contemporary man replacing the soft melancholy of the previous period. This unrest is also noticeable in rendering of mother and child subject and in the treatment of color-form relations.

Kārlis Neilis

is admidst his contemporaries of Latvian art one of those with an inventive mind. Of all the figural painters who graduated from the Latvian Academy of Art, he and A. Annus are the only ones invited to participate in the exhibitions of Latvian art abroad. Active also as a journalist, he has written on art questions and published his recollections on art life.

Kārlis Neilis was born in 1906, in Lutriņi in the family of a blacksmith. The youngster began his school years in Tukums, living with his mother's parents. He entered the Latvian Academy of Art and became a student of Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting. Because of a conflict with his teacher, he studied at the Masterclass of Decorative Painting, lead by Prof. J. Kuga, and graduated from the Masterclass of Figural Painting under the leadership of Prof. Ģ. Eliass in 1932. Afterwards, Neilis settled down in Tukums and married. In this provincial town, there was a small colony of artists: K. Neilis, A. Artums, L. Āriņš. They established an art gallery in Tukums. As a member of the Artists Group Mūksala, he participated in their exhibitions. Stimulated by Tone but not imitating him, Neilis, as portraitist and figural painter, matured in the thirties moving into the vanguard of his generation. His style in the early thirties (diploma work *The Annunciation*, 1932) combines flat decorative forms and linearity coexisting with a tendency to perspective depth. There is something reminiscent of Maurice Denis. Then, due to some impulses from Tone, a transition to tonality and free lighting, even jubilant coloring, appeared in nudes, figural compositions, genre motifs, still lifes, transforming prosaic reality into the visionary in paintings during 1936–1939.

Then an inner crises takes place in the forties. The fifties, when Neilis is a refugee in Austria, mark the beginning of a new development which already could be discerned in the drawings and pastels of the forties, a medium Neilis used then due to difficulty in obtaining oil paints in the refugee camps. Influenced by frescoes at Knossos, Egyptian painting, the modern manifestations at the Biennale in Venice etc., he develops a pictorial work of his own, a mixture of flatness and unillusionist depth, forms pointing to some sort of reality and free ornamental expression, thus creating a playful world of fantasy. The artist doesn't tell something from nature or human life, doesn't propagate moral ideas, but simply intends to surprise and entertain the spectators. He doesn't recognize pure abstraction. He agrees with Picasso, being his admirer. Out of fragments of real and unreal components, Neilis creats his strange compositions. He is well aware of the absurdities, tensions and anxieties of modern life, reflected by contemporary art.

Frīdrichs Milts

in his striving after a free expression and experimenting with different tendencies of modern art, is different from his contemporary Neilis' sophisticated and playful aestheticism. However, both have in common rejection of purely abstract and nonobjective art. Differing in many ways, both have an appetite for adventure and experimentation.

Fr. Milts, born 1906 in a suburb of Riga, of proletarian extraction, first came in touch with art at a private studio under the guidance of K. Miesnieks, L. Liberts, U. Skulme. His next step toward art education was at the Art Academy, graduating from Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting (1932 Tillbergs resigned and Ģ. Eliass became the professor) with a diploma work *At the Café* typifying the nervous atmosphere of city life. On the other hand, Milts' genre scenes, portraits and landscape studies during the thirties reflect ordinary Realism with motifs of country and city working life (*Accordion Player*, 1935; *Old Country Woman at Spinning Wheel*, 1937, etc.). His rendering of every day events is soft, tonal and has a touch of lyrical, warm sympathy in observing and characterizing common

people. The golden coloring of some of these are being reminiscent of A. Annus and V. Tone.

Milts' pastels, the nudes and portraits, gained the greatest popularity in the 1940's. The abrupt and intermittently supple movement of hand created elegant and playful lines and brilliancy of light, grayish tones with strong chromatic accents in those nudes, fusing sensualism with an undercurrent of melancholy.

The break and transition from illusionistic and sensual forms to more flattened, expressive ones came in the last part of the 1940's during his life as a displaced person in the refugee camps in Lübeck. There was a small group of Latvian artists: Fr. Milts, A. Grunde, J. Jēgers and J. Soikans. They organized art exhibitions, participated at the IRO arranged exhibit Art in Exile, 1944, in Paris, Hague and Amsterdam. The transition from tonal to expressive art with flat angular shapes was already evident in his figures of old refugees, showing a noticeable influence of J. Grosvalds and J. Kazaks.

Since 1951 Milts lived and worked in Manhattan's "Hell's Kitchen". Influenced by Matisse and the Paris School, he painted monumental nudes. His experimentation drew inspiration from Modigliani and the robust contemporary Mexican painting. The Postcubistic Braque has also influenced Milts' experimenting and changing art. Nevertheless, there is always an artistic territory of his own. There are grotesque nudes with a cat, some strange and fantastic subjects (*A Sunday of Pigs*), motifs of Manhattan's architecture, many still lifes and flowers. Those thematic and stylistic variations have revealed the artist's Romantic Expressionism, sometimes delicate and calm, sometimes dynamic and agitated. Particularly typical is the refined gray coloring. A good number of self-portraits may illustrate changes in the artist's expression of form and emotion. Milts has influenced the development of young Latvian artists: V. Avens, D. Igāle, K. Černoks, to mention only a few. Representing a moderate trend in contemporary art, he is of importance in the development of Latvian painting.

Jānis Zvirbulis

The previously mentioned Mūksala Group of young artists had taken Neatraditionalism as its banner. Most of the artists of that group had chosen V. Tone as their paradigm. Jānis Zvirbulis (1905–1964) had chosen K. Ubāns and was influenced by Cézanne. Born in Northern Vidzeme, Zvirbulis often painted the people and the nature of that region. He graduated in 1931 from the Masterclass of Figural Painting of Prof. J. Tillbergs (diploma work *After the Meal*). His artistic growth was bound to the native country but open to influences. The transition was from the linear Academic style to a painterly one based on color problems. The young painter found his way of expression in the late thirties in genre compositions of working country people, still lifes and landscapes. He strove for a monumentality of style (*Three Women Working*), but never lost his artistic integrity. His fresh approach to coloring was noted by German art critics while he was a refugee in Augsburg. The talented artist broke down in the middle of his life's road. Moving to the USA, he never quite adjusted to the new surroundings. His *post mortem* one-man show was organized in 1979, in Minneapolis, MN.

Jānis Kalmīte

Friend and companion of Zvirbulis, also a member of the Mūksala Group, Jānis Kalmīte (born in Kauguri, Northern Vidzeme, 1907) moved from Neotraditionalism to plain Expressionism, while in exile. Contrary to the mild, blond line as represented by his friend's painting, Kalmīte typifies the dark, contrasting way of expression, stimulated by his teacher Prof. Ģ. Eliass, the French-Belgian de Vlaminck and Rouault.

The youngster received the first skills in painting from painter A. Petrovs, at the Valmiera City School. At the Academy of Art, he became a pupil of Prof. J. Tillbergs (later Prof. Ģ Eliass) in the Masterclass of Figural Painting. He graduated in 1935 with a diploma work *Carting Clover*. Since 1946, he has been taking part in collective art exhibitions.

In 1940, at the show of the Mūksala Group, appear the motifs decisive for later years: *Kilnhouse* (*Rija*) and *Cloverstack*. The characteristic motifs of Kalmīte's later painting already appear in the late thirties: simple subjects of country surroundings and life, a corner of a yard with barn, a man with horse pulling a log, cattle grazing on the bank of a stream although figures are a rarity in his work; dark coloring, straight, abrupt shapes, an unembelished realistic approach. The development of his expressive style accelerates during the years of exile, especially from the fifties, while he was living and working in Minneapolis, MN. Like an obsession, the dominating motif in hundreds of variations is the ancient Latvian *Rija*, rendered in increasingly strong contrasts of red, blue, black and white tones, not as a simple architectural motif, but as a monumental symbol of the nation's past. In a similar fashion, motifs of a plow in the middle of a field, a clover stack, become symbols, gaining the significance of an inner vision. Such an archaic and concentrated expressiveness transforms the ordinary into a legendary event, the simplified shapes are drawing close to abstraction. For an adept of the old Latvian religion—as the artist is—those symbols even have some religious meaning. It certainly is a romantic and poetic praise of the past as a kind of resistance to the modern technological era.

Three Artists of the Mūksala Group: A. Eglītis, A. Jūrasteteris and O. Norītis

Two artists of the Mūksala Group, both have also written on art, later disappeared from the arena of Latvian painting: A. Jūrasteteris, deported by the communist regime, and A. Eglītis, who sacrified painting to literature as a profession. Tragically brief was the life of O. Norītis, a third member of the group.

ANŠLAVS EGLĪTIS, author and painter, born in Riga in 1906, son of the writer Viktors Eglītis, graduated from Ģ. Eliass Masterclass of Figural Painting 1936 (diploma work *Seance in the Open Air*). An admirer of V. Tone, on whom he wrote a monograph, Eglītis, as portrait painter, didn't subdue Tone's influence. He cared for clarity of drawing and rounding of form and efficient characterization of a person. In the 1930's Eglītis showed some inclination toward "the New Objectivity", as represented by the French masters (e.g. R. Chapelain-Midy etc.). That may explain the choice of architectural motifs (*Construction at Ķegums*, cityscapes). As a refugee, he made landscapes of the Schwaben region, but he dropped painting after emigrating to the USA. About his graphic work at another place.

The founder of the Mūksala Group, ARTŪRS JŪRASTETERIS (Jēgers), developed in Tone's orbit. A wily polemicist in art criticism and writings, Jūrasteteris was also socially active in the life of the students at the Latvian Academy of Art. He studied art at Tone's Studio and from 1925–1930 at the Academy. He was born in 1905, in Riga, deported by the Soviets in 1941. His work was fragmentary, cruelly interrupted. There are some

paintings of young girls in national costume (*Rucavniece*, *Nīceniece*, 1935), still lifes, landscapes and cityscapes of Cēsis and suburbs of Riga.

The life of OSKARS NORĪTIS (1909–1942) was untimely cut short. Born in Riga, a shoemaker's son, he was a talented, rapidly maturing graphic artist and painter. In 1926, he entered the Latvian Academy of Art, but after four years he dropped out because to the temperamental bohemian the educational procedure seemed to be tedious. A very prolific artist, he worked a short while as a lithograph at the Government Printing-House, then as a free-lance graphic artist and painter. The most productive period in Noritis' painting are the years between 1933–1938. He made portraits, landscapes and still lifes, also some genre paintings and decorative compositions. Such a composition with tempera underpaint and oil finish was the genre scene, *Midsummer Festival*. Then the burden of graphic work squeezed the painting out. In 1942, typhoid fever ended the young, productive life.

Five Women Painters on the Way to Free Expression or Abstraction: A. Zariņa, V. Janelsiņa, A. Dārziņa, A. Zvirbule, E. Geistaute

Five women artists, all born in the first decade of our century, who studied at the Latvian Academy of Art and all, exept one, were graduates of the Masterclass of Figural Painting, began their activities in the later part of 1930's. They began as modest Neotraditionalists, taking advice from Tone, Annus or Opsomer (Zariņa) and working out their own approach.

ANNA ZARIŅA (1907–1984), having gained success in her native country, moved to Antwerpen, studied and worked there, estranged from her compatriots. The first skills in art she obtained at the Liberts and Miesnieks Art Studio in Riga. In 1929, she entered the Latvian Academy of Art and graduated from Prof. Eliass Masterclass of Figural Painting, 1935 (diploma work *Adam and Eve*). The following year, she went to Amsterdam for additional studies under Prof. I. Opsomer at the Highest Institute of Beaux Arts. (This Institute and Belgian Art were very popular in Latvia in those days.) Enjoying Opsomer's patronage, she made progress and, in 1938, had her one-woman exhibition in Brussels. She came home, but returned to Antverpen in 1939, during the war. From 1948 until her retirement, she was Professor at the Highest Art Institute in Antwerpen.

During the studies with I. Opsomer, Zariņa developed a broad, energetic sweep of the brush, large areas of color, virile energy in texture by the same token shaping a form relief in space. Zariņa is able to reconcile robust vitality with refined coloring. In comparison with Opsomer, her teacher, Zariņa's figural painting, the nudes and expressive portraits, are more robust and monumental in their simplification, the bravura in execution bordering at times on brutality, in some paintings closer to Mannerism.

Different from Zariņa's broad images with their sensuality and vitality, the painting of Veronika Janelsiņa and Anna Dārziņa is femininely intimate and, in further development, comparatively more avantgardist than that of Zariņa. Although both began their development under Tone's influence, they hardly could be counted as his direct followers. There are some contact points in the later development of the two artists, when in the USA. Janelsiņa is in such cases the guide to innovation. In her later development, the still lifes and landscapes of Dārziņa show some impulses gained from artists like J. Matisons and R. Staprāns. However, in later years each one has established her own path.

VERONIKA JANELSIŅA (born 1910, married Eglīte) has been more articulate in her painting, also in reflections on art and its trends. Born in Russia, obtaining secondary school education in Cēsis, Latvia, she entered the Academy of Art, 1931. In 1938, Janelsiņa graduated from Ģ. Eliass Materclass of Figural Painting, although V. Tone and A. Annus were artistically closer to her as masters. The diploma work *Going to the Song Festival*, shows two girls dressed in national costumes. This motif kept Janelsiņa busy for many years, the title remaining the same, the vocabulary and expression of forms changing from the realistic ethnologically authentic exterior characterization into a lyrical inner vision, mysterious and majestic, worked out in a golden harmonius color-form-light complex. A similar transition from a material to inspired image occurs with the theme of mother and child. Overflowing with mild light and benevolence the *Mother and Child*, 1948, was awarded the first prize at the 8th Madonna Festival in Los Angeles. After emigration to the USA, influenced by trends in Modern art, Janelsiņa moved step by step away from illusionistic representation to a simple, flat image independent of perspective depth, realistic light-shadow relations, modelling of forms, etc. Striving for pure painting, Janelsiņa degraded the significance of the theme and subject matter, though, not completely rejecting objective elements. This approach she has in common with K. Neilis, and it is most evident in the sixties when she creates the almost monochromatic flat icon-like young women, weightless lonely figures suspended in a strange dream world. These and other experiments, probably, didn't quite satisfy the artist who suddenly changed to another course, that of writing novels about fantastic and ironic aspects of life.

ANNA DĀRZIŅA (born Ozoliņa, 1911), attended secondary school in Riga, enrolled as a student in the Latvian Academy of Art and graduated from the Ģ. Eliass Masterclass of Figural Painting 1937 (diploma work *Three Sisters*). Dārziņa later recounted that the most productive time in her education was that spent as a portrait model for V. Tone. She had learned more through conversations with the professor and observing him at work, than during all the years spent at the Academy. As noted, Dārziņa's artistic development was similar to that of her close friend Janelsiņa, turning from Traditional Realism to a freer kind of a decorative expressivity, mingled with abstract tendencies. Be as it may, she does not radically cut off the umbilical cord of objectivity. As a good many Latvian painter, she stops somewhere mid-way between Traditional Realism and non-objective art.

Little can be said about the young painter's activities during the last years in the native country. As a refugee in Esslingen, Germany, Dārziņa produced drawings in pastel of girls in folk-dress which were popular because they had such sentimental value for the refugees. In 1950 Dārziņa emigrated to Seattle, USA, where there was a little colony of Latvian artists. By the end of the 1950's, the transformation from Realistic traditions of the Riga School to a modern informal Expressive art took place. Contact with V. Janelsiņa, J. Matisons and R. Staprāns of the young generation was helpful for the transition. Dārziņa, however, never experimented with pure abstraction. Thematically, the central motif of Dārziņa's paintings is the image of a young woman (head, shoulder, half figure) appearing on a background of an interior, a landscape, very often of abstract planes. She repeats similar patterns on such a background, playfully improvising the human effigy with elegant lines. The design and the light coloring, produced with a light feminine touch, have a musical rhythmical quality. The materiality of the human figures disappears. There are some landscapes with a different approach,

where heavy forms, dark coloring components and naturalistic elements appear. Besides the decorative playfulness of pleasant arabesques and lines there are repetitous patterns and a dose of something superficial in some of her painting. Dārziņa has also made a number of still lifes with a tendency toward the ornamental and abstract. All in all, Dārziņa's lucid feminine art with its musical grace—light, playful, elegant, has established its rightful place in modern Latvian art.

ALISE ZVIRBULE (born Blumberga, 1906) belongs to the Neotraditionalists with a lyrical orientation. She graduated from Prof. Ģ. Eliass Masterclass of Figural Painting. Influenced by V. Tone, she pursues a path of poetical portrait and genre painting with a touch of portraiture. In the years of vulgar superficial Realism of the Soviets she maintained her artistic integrity. During this period she also worked in watercolor.

Temperamental and fluctuating in endeavors is ERNA GEISTAUTE (mar. Kovaļevska, 1911—1975), born in Daugavgrīva, died in Copenhagen. During the first decades of her artistic career, Geistaute resembled her colleagues thematically and partially stylistically: the mother and child, the Madonna, the girls in traditional dress, as popular with the public then as they are today. Her artistic talents branch into many areas.

Her versatility as an artist—portraits, landscapes, genre scenes, still lifes, decorative works, book illustrations—working in these different fields plus unfavourable conditions, hindered her at times to realize and bring her intentions to completion. Prolific and active, she moved between the traditionally sanctioned and the romantic expressive adventure, reality and the fantastic, made attempts to express literary and humanitarian ideas on human existence, experimented with coloration techniques.

Geistaute obtained formal training at the Academy of Art (1926—1930). In 1929, her paintings appeared in an exhibition arranged by *Zaļā Vārna*. The self-confident, prolific young artist arranged her first one-woman show in 1933. As a real *fa presto*, she had produced the whole content of the show in a time of two and half months. One of the best genre paintings was the *Grandma with a Grass Basket*. Talented but uneven, she was immature in several portraits. In such themes as mother and child she was at her best. Influenced by the Classical art of the Renaissance, she turned to composition of two figures—mother and child, Madonna and child. During the fourties, living in exile in Germany, besides the mother and child compositions, she also produced the popular folk-girls and landscapes. There were two trends of activities: the popular one for the public and the other work for herself. A journey with her husband to Sicily gave new impulses. She felt deeply involved in the nature and the destiny of the Sicilian people. There are new effects of bright, flaming coloring, colors like honey and wine, like copper and gold in the ancient ornamentation and jewelry. There are scenes of daily life, expressive romantic images, underscoring the psychological aspects of life. From a simplified Realistic approach Geistaute turns to grotesque and Surrealistic images. Reality is penetrated by strange dream-like visions, changing to a mysterious wonderland, where present and past seem to be interchangeable. Anyhow, Geistaute's art reveals a restless striving after a poetic vision of the world in her depiction ordinary and unusual phenomena as well.

Some Lyrical, also Detached Realists of the 1930's and Their Transformations

These artists, for classificatory purposes considered as a group, were alumni of the Latvian Academy of Art. Adhering to Neotraditionalism during the 1930's, they were in a formative period and matured later. Some proceeded in a direction staked out by V. Tone: A. Nulītis, A. Spertāls, A. Mazītis etc. Some others, like J. Rikmanis, M. Mitrēvics, chose a different way and were productive, though their creativity had to be improved at a later stage.

ARNOLDS NULĪTIS (1896—1988) is born in a farmer's family in Zemgale. Two World Wars damaged his *curriculum vitae*. World War I drew the youth, almost from the school bench, into the army. He faught as a Latvian Rifleman in the famous Christmas and January battles, later as an officer in the Latvian Army, in the battles for independence. Art is his true vocation. He entered the recently opened Latvian Academy of Art, graduating in 1929 from Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting with a diploma work *Artist's Studio*, done in his teacher's cultivated Academic style. Dissatisfied with it, Nulītis and some of his friends decided to cultivate a style featured by Tone, although Nulītis followed it a short time only. Stimulated by French and Belgian Expressive Realism, he turned to an elegiac calmness in his portraits and landscapes, a dreamlike weariness, avoiding the Popular Realism. War interrupted Nulītis' work once again. He was mobilized in 1944, became a prisoner of war, then an inmate of displaced persons camps. In Ulm, Germany, began, in spite of the lack of materials, rehabilitation of the artistic activities. Along with popular pictures of flowers and country women clad in national costumes, Nulītis portrayed expressively the tragic theme of soldiers returning from war (*Returning Home*), as well as produced decorative and symbolic treatment of folk song motifs. His paintings appeared in the Latvian and the international exhibitions in Germany, Paris, the Hague and Amsterdam.

After moving to Canada (1956) Nulītis made a radical turn to Abstract Expressionism, preserving however a symbolic relation to nature and human experience. It was a lyric expression of an inward vision in terms of abstract forms and colors, influenced by Jackson Pollack, R. Pērle, touching somewhat with Lyonel Finenger, J. P. Riopelle etc. In 1970, the artist was awarded a prize in Canada. The artist's way has always been a movement from the real to the abstract, from objectivity to the problems of pure color-form relations, but always within a spectrum of some emotional and spiritual meaning.

ARVĪDS SPERTĀLS (1897—1961), mostly known as stage designer, was also active as a painter, particularly of portraits which were influenced by Tone. By the end of the twenties he had tried his hand at landscapes as well, these works showing the influence of Ubāns. His contribution as a stage designer will be discussed in another section. Spertāls was born in the township of Vircava. He studied at the Latvian Academy of Art 1921—1924, then moved to Jelgava.

Spertāls' painting reflects the serenity of the fields in Zemgale, conveying a peaceful and meditative evening mood (*Portrait of Mother*, 1935; *A Girl*, 1937, etc.).

To the Mūksala Group also belongs ARNOLDS MAZĪTIS (born 1913). He proceeds by modifying the approach gained in studies with Tone. While moving along a path resembling that of his master, Mazītis, in his portraits, landscapes, figural paintings and still lifes has also searched for a way of his own. Fascinated by the handling of light in Rembrandt's paintings, he, not unlike his teacher Tone, was carried away by the marvels of Rembrandt. However, instead of a magic light appearing out of darkened depth, Mazītis often shows a tendency to light, blond coloring. At times there is also a touch of academic linearity and idealization of form. An adherent of Neotraditionalism, Mazītis rejected the temptation of different modern trends. A mark of his success,

was the acceptance of his *Girl with a Beret* at the 1950 Summer Exhibition of the Brittish Royal Academy.

Arnolds Mazītis was born in 1913, in Cēsis. He studied intermittently at the Latvian Academy of Art, 1932–1941; became a graduate of the Masterclass of Figural Painting and was a member of Mūksala Artists Group. His decisive development takes place during the years of exile. In Germany, but, even more so after settling in London, Mazītis is in close contact with his teacher Tone. Since 1968, he has organized several one-man shows in Canada and in the USA. In 1978 he was awarded a prize by the Latvian Cultural Foundation in Exile.

BERNHARDS MEDNĪTIS, born 1903 in Kraukļi, was the son of a farmer. He studied under Prof. J. Tillbergs, graduating under Prof. Ģ. Eliass at the Masterclass of Figural Painting, 1933 (diploma work *An Artist's Studio*). He was an active participant at the art exhibitions of the Cultural Foundation and of the Mūksala Artists Group. He disappeared after 1943.

Another member of the Mūksala Group is ALBERTS SILZEMNIEKS (Krūmiņš), born 1895 in Northern Vidzeme, son of a farmer. He was deported by the Soviets in 1941. After abandoning a small industrial enterprise, he turned to art becoming a pupil of Tone. Essentially, he was an autodidact. His work displays the style of naive descriptive Realism in landscapes and still lifes, a kind of "epic landscape", enlived by figures.

Two Neotraditionalists–Figural Painters: M. Mitrēvics and J. Rikmanis

Neotraditional Realism was the primary manner of painting that influenced M. Mitrēvics and J. Rikmanis. During the late thirties they became known as genre and portrait painters, but a change took place about the second half of the nineteen forties.

MAKSIMILIANS MITRĒVICS (1901–1989), developing slowly, gradually, in the 1950's showed himself as a talented and peculiar gloryfier of by-gone rural life and folk legends. In his large genre paintings he blended reality with the poetry of a legendary past. He also produced still lifes and landscapes, aware of a vibrating gray scale and delicate chromatic colors. Born in Liepāja, in a landlord's family, he spent his childhood in the growing city. After the birth of the Latvian state, the young Mitrēvics entered the Academy of Art, first studying graphic arts, then transferring to the Masterclass of Figural Painting under Prof. J. Tillbergs. Mitrēvics graduated 1932 (diploma work *The Anatomy Lesson*). Himself a freedom fighter, he produced a patriotic genre painting *Mother* (1935), based on contrasts of outdoor and indoor lighting. The artist worked as a teacher from 1937, then in 1941 he became the director of the School of Applied Arts in Liepāja. During the shelling of the city (1941), the artist lost all of his possesions. As a refugee in Heidelberg, Germany, Mitrēvics was able to renew his artistic activities by the end of the 1940's. His paintings appeared at the Latvian and at the international (organized by IRO) art exhibitions. His realistic treatment of color and form had grown richer, the smooth, even texture more differentiated and vibrant as demonstrated in his landscapes of Heidelberg, Bad Wimpfen, as well as his portraits and nudes. After settling in the USA, besides his bread-earning work, Mitrēvics was active and successful as an artist. At the exhibition of the National Academy of Design in 1950 he was awarded a prize for his work *Sunday*. He organized one-man shows in Greenwich Village and Stamford (1949) and was a participant in the collective exhibitions of American and Latvian artists as well. His progress was evident in Realistic genre scenes of Latvian country life and legends at the one-man exhibition in New York, 1973. Noteworthy are Mitrēvics still lifes, landscapes and several portraits. Thematically and artistically Mitrēvics deserves a position among the leading Neorealists of the period.

JĀNIS RIKMANIS (1901–1968), a timid and introvert painter, communicates a mood of silence and duskiness in his portraits, landscapes and images of daily life. Avoiding bravura and ostentation, Rikmanis tried with great sensitivity to go to the core of the painter's craft. His art speaks to an understanding spectator in a friendly and intimate manner without paying homage to popularity.

Jānis Rikmanis was born 1901 in Riga, son of a worker. From 1922–1931 he studied at the Academy of Art, graduating from Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting. His diploma work *The Boys at the River* and other early works, revealed a tension between two opposite tendencies: the rounded forms in a three-dimensional space and the simplification of forms and emphasis on planarity. The illusion of tangible, round shapes has been demonstrated in the portrait of the artist's mother. Emphasis on planarity and simplification of construction was evident in such genre paintings as, e.g., *In the Meadow* (1934). There is still some naivety, a touch of awkwardness, to be overcome in the later years (*Midday*, 1956). Typical for Rikmanis is the intimately lyrical portrait in subtle, harmonious coloring and aptness of psychological characterization (*Boy in a Sheepskin Cap*; *Artist's Wife*); emotional intonation and rythmical qualities in the treatment of form-color elements (*Portrait of a Woman*, 1961). A similar development from representational to free image is to be found in some genre paintings, when comparing for instance, *Early Morning with the Newspaper Man* (1937) with the *Apple Gathering* (1960). Lyricism, evoked by an intonation of tenderness and melancholy is an essential feature of Rikmanis landscapes (*Moody Landscape*, etc.). Rikmanis was a member of the demonstrative artists' group *Radigars*. He has organized one-man shows in Riga, 1942 and 1964. From 1944 to 1950 he was an assistant at the Catheder of Drawing at the Latvian Academy of Art.

The Messengers of Unrest and the Harshness of Life in the Growing Generation

Not all among the new generation of artists were calm followers of tradition or tried to reconcile it with Neotraditionalism. There were those who were dissatisfied with the conditions of artists and artistic life in Latvia, disagreeing with the policies of the Academy of Art and the policies of art museums, etc. According to the dissenters, all of the above institutions, were too much in the hands of the older generation. In part it was a question of bread and butter, in part–a conflict of principles; in some cases a social protest, that art should mirror the harshness of life and the suffering of the people. Some of the dissent was clearly politically oriented and used for the purposes of communist propaganda. Those who engaged in such activities were often dilettantes serving party ideology (K. Bušs, A. Pupa etc.). As notable artists whose work resounded with social protest, bitterness and irony we should mention J. Strazdiņš, K. Padegs, K. Eglītis *et al.*

JĒKABS STRAZDIŅŠ (1905–1958) was born in a farmer's family in Jaunpiebalga. From his childhood, the boy learned to know the conditions of rural life. Later that became the theme of his art. Unbeknownst to the parents, who wanted their son to become a physician, the youth entered the Academy of Art. Initially the young student was impressed by K. Miesnieks who taught drawing and adhered to the principle that a serious artist should

portray his country and his people. That slogan became the young student's motto for good. Strazdiņš entered Prof. Tillbergs Masterclass of Figural Painting. After a time however, he and some other students had to leave the Masterclass, as not suiting professor's requirements. Later Strazdiņš returned to the same Masterclass under Prof. Ģ. Eliass and graduated in 1933 (diploma work *At Pasture*).

From 1935 to 1940 Strazdiņš participated at the exhibitions held by *Zaļā Vārna* and *Radigars*. As an art critic and artist he was for an independent young Latvian art and against Belgian and French imports. From 1944 to 1949 he taught art history at the University of Latvia and the same subject and drawing at the Academy of Art. He established the Museum of Piebalga. Strazdiņš was deported (1949–1954) during the last cruel years of Stalinism. After returning home, the ailing artist died on March 21, 1958, in Riga.

Strazdiņš expressed himself best in charcoal drawing. His robust art is centered around the hard life and work of country people, his basic subject both in painting and in drawing. No perfumed aesthetics, but a yearning to give a true and adequate representation of the struggle and suffering and sweat labor. Like Meunier and van Gogh he created his own type of country laborer. His peasants are a dynamic type, like those of T. Ūders, but without any heroization and quite different from the sweet, mild country folk of Ā. Alksnis and J. Rozentāls. With Strazdiņš and Ūders one can discern and attitude of protest.

Strazdiņš painted monumental genre scenes. However, his figures of workers are simply a number of rythmically moving individuals and the spectator is often left wondering as to what task they are really performing. Their activity generally depicted as movement, is not quite clarified in its concrete content (*The Constructors*, 1936; *Gravel Pit*, 1937). Strazdiņš has also written essays on art and critiques. Unfavorable conditions brought to a standstill the work of the talented artist.

KĀRLIS EGLĪTIS (1906–1950), Strazdiņš' classmate, graduated at the same time from Prof. Ģ. Eliass Masterclass. Blending characteristics of Realism and Romanticism in paintings and drawings, the artist commented on country life with a tinge of irony and grotesqueness, as in *The Burial*, for example. K. Eglītis, as well as J. Strazdiņš, could be called an Expressive Romantic Realist.

After his graduation Eglītis worked as a draftsman and teacher of drawing, taking part in the exhibitions held by *Zaļā Vārna* and other groups.

KĀRLIS PADEGS (1911–1940), was a talented painter, yet his main field was drawing and graphic art. Due to the generosity of Prof. Purvītis, he graduated in record time from the Masterclass of Landscape Painting. Padegs was an Expressionist, his works are ironical statements with their form distortion, free treatment of form and an enhanced, decoratively contrasting color. His diploma work was a harbor scene with black and red masses of ships. Expressive distortion typifies his religious composition *Taking down from the Cross* and his selfportrait. Padegs held one-man shows in 1934 (together with Kalnroze) and in 1936. His art will be discussed in the chapter on Graphic Art.

Continuing the Tradition: Dark Tonality and Rough Forms

Throughout the thirties there were critical voices that Latvian painting was immersed in the blackness of dark tones. The rough and dynamic way of painting had stimulated a number of the Academy students' landscapes, genre scenes and still lifes. Some were enthusiastic about the "shadowy depth" of the old masters. They came from the Masterclasses of Prof. V. Purvītis and Prof. Ģ. Eliass, as did A. Melnārs, Fr. Zandbergs, M. Eliase-Kalniņa *et al.* We should note also Ed. Vārdaunis' and J. Viļumainis' landscapes and scenes of everyday life.

Noteworthy in this group is FRICIS ZANDBERGS, born 1910 in Kandava. He had produced genre scenes with carters at work in strong tonal contrasts. Zandbergs' expressive, concentrated painting vanished during the years of occupation.

ĀDOLFS MELNĀRS (Maslovskis, 1908–1963) gained popularity with his images of country life and work. His tendency toward harshness and simplification of form recalls the art of J. Liepiņš. Melnārs coloring in the fifties, in comparison with the early works, flourished to a major scale. Melnārs was born in Liepāja, a laborer's son. He participated in many collective art exhibitions in Riga and Moscow, and had a one-man show in 1960.

MARTA ELIASE-KALNIŅA (1911–1958) reached maturity by the middle of the 1940's. She graduated in 1939 from the Masterclass of Figural Painting (Prof. Ģ. Eliass) and was influenced by the rough style of her husband, Eliass. Her art is an expression of an inner excitement. Due to illness, the development of the artist proceeded with interruption.

RAIMONDS AUNIŅŠ (1907–1960) passed away during his productive years. A participant at collective art exhibitions since 1935, Auniņš became popular with his portraits of the Latvian Riflemen and scenes from the Struggle for Liberty. His treatment of this subject differed from that of J. Grosvalds and K. Baltgailis, leaning towards a realistic representation of soldiers' life. He also painted genre scenes of country life, revealing a concern veracity and monumentalization of themes. He came close to Melnārs and to Finnish masters, such as P. Hallonen, E. Järnefeldt, J. Rissanen who were concerned with the essential features of the life and work of ordinary people.

Under the pressure of Soviet occupation, Auniņš tried to adjust to the current ideological requirements. The official Soviet critics praised his portraits of the outstanding fishermen and sportsmen. He taught drawing at Riga schools and at the Academy of Art.

Along the path of expressive Realism proceeded JĒKABS SPRIŅĢIS, born 1907 in Kurzeme, a graduate of Ģ. Eliass Masterclass of Figural Painting, 1936. Spriņģis worked as a teacher of drawing at a secondary school at Talsi. After an interruption in his work, he changed from oil to watercolor painting (1970).

Some Original Tendencies within Popular Art

There are four popular artists whose work is centered around a certain kind of anecdotal depiction. For some of them it serves as a link to a stylistic problem. If such a relation is missing, it is nothing but ordinary Realism. To the first category belong V. Vimba and N. Kūlainis.

VOLDEMĀRS VIMBA (1904–1985) with his original mind stood out among the more ordinary bohemians. A born Romanticist, Vimba in his art was mostly illustrative and decorative, skillfully developing both the historical and everyday genres. Having worked out his pictorial vocabulary, Vimba stuck to it, even when subdued by the requirements of Socialist Realism. He tells us about the events of city and country life, shows the types and the situations. In trying to meet the demands of popular taste, he is deliberately anecdotal and amusing. It seems to be a continuation of the genre type, established by K. Lielausis and supported by Ed. Brencēns, I. Zeberiņš, Fr. Roždārzs etc. His stylized forms tend to be pleasant and superficial (*Flee Market*, *Merry Company*, *In the Meadow*, *Carrying the Bride*, etc.) in

brownish golds, grays and greens. Vimba reveals his temperament in large compositions of historical subjects (*Battle at Saule*, 1938; *The Cours Siege Riga*, 1955). Such genre pictures as, e.g., *Chaff cariers* have a deeper human meaning.

V. Vimba, born in St. Petersburg, Russia, was among the students excluded by Prof. J. Tillbergs from his Masterclass and one of the enthusiasts who established *Radigars*. Vimba was now admitted, now excluded from Soviet governmental exhibitions. He died in Riga.

ŽANIS SŪNIŅŠ, born 1904 in Ventspils, graduated from the Masterclass of Figural Painting (Prof. Ģ. Eliass) the same year as Vimba (1935). His diploma work *Idyll* revealed Tillbergs' School. During the late 1930's the artist tried to achieve a softer treatment of painting (*Agra is Writing*). Typical for his figural compositions is the idyllic, pastoral mood. The landscapes of the scenery around Talsi along with some portraits are among the artist's accomplishments.

PĀVILS ŠTELMACHERS (1896–1935) in his short lifespan did not step outside the Realism of his Academy years. In his genre paintings Štelmachers preferred night scenes with artificial light (*Gypsy Encampment*; *The Repair Workers*). In some of his pictures Štelmachers touches upon social problems of poverty and famine, though the artist is at his best in his small size pictures with warm golden coloring. A pupil of Prof. Tillbergs, Štelmachers graduated from the Masterclass of Figural Painting in 1931 (diploma work *New Year's Eve*).

NIKOLAJS KŪLAINIS (1901–1975) became popular in the 1930's with the motifs of Riga and its nocturnal lights. Under the Soviets Kūlainis' nocturnal cityscapes are mentioned in catalogs 1945–1947, and 1958. Kūlainis studied for several years at the Academy of Art, then dropped out because of a conflict with the administration.

A Few More of J. Tillbergs' Students—Popular Portrayers of Past and Present Folk Life

Some of the Traditionalists became popular in the thirties due to their development of folk themes. They used the language of Academic Realism and Impressionistic Realism, seasoning it with a dash of Romanticism and sentimentality. In addition to those previously mentioned, we must mention here J. Lauva, A. Niedra, A. Grunde, K. Šaumanis, V. Caune and A. Audriņš. They were educated by Prof. Tillbergs and worked with patriotic themes, popular at the time. Practicing the ideal of a "native art" they expressed ideas and emotions dear to the majority of the public. Of course, it wasn't the kind of art to be represented abroad.

JĀNIS LAUVA is among the talents in this group. Educated in Tillbergs' School he is a good representative of Traditionalism. He observed and portrayed the country life of Latvia well, being especially skilled in the rendering of horses. The figures, both of men and animals, are well balanced with the natural scenery. Lauva has also depicted some episodes of Latvia's recent past, as the struggles with the invaders under Bermont (1936). Under the Soviets, he produced episodes of Communist Party's history.

Lauva was born in Skrunda, 1906. He graduated in 1934, and participated in many exhibitions both in independent and Soviet Latvia.

Similar to J. Lauva is ARTURS NIEDRA (born 1906 in Riga, died around 1970 in New York). Peculiar as a person, he didn't much participate in art exhibitions. He portrays country scenery with horses and carts, emphasising the landscape. His landscape studies have a melancholic tinge.

Similar traditions formed the background of OTO GRUNDE's (1907–1982) art. Anecdotal story prevailed in his treatment of daily events, conventional prettiness took its tribute in portraits. Concern for artistic problems of tonal coloring are more evident in the making of still lifes, sometimes also landscapes. Grunde's genre scenes of country life (*Harvest*, *Herd*, etc.) and his treatment of historical subjects (*Struggle for Liberation*) provide accuracy of detail. His best achievements are characterized by a quality of comeliness.

Oto (Atis) Grunde was born 1907 in Baldone, Latvia, in a farmer's family. After the refugee years in Germany, he emigrated to the USA and worked as a stage designer (at the Metropolitan, Broadway theatres etc.), was a member of the New York Latvian Artists Group.

A special place in this group of Traditionalists belongs to KĀRLIS ŠAUMANIS (1905–1971). Son of an office worker, born in Liepāja, he graduated from Prof. J. Tillbergs' Masterclass in 1931. He was partial to the special theme of folk festivities: celebrations, festivals, feasts, friendly visits, etc., also the dancing and merrymaking on Midsummer's Eve. The folk types, allegorical figures, representing a bygone happy era provide a certain emotional and national impetus as an expression of joy and well being. After the refugee years in Germany, Šaumanis emigrated to the USA, worked in New York state as decorator, participated in exhibits, arranged one-man shows and died in Plymouth.

VOLDEMĀRS CAUNE (1901–1975), despite his talent for genre painting, and variety of themes, did not reach a range one could have expected. Caune was born in Riga, and graduated from Prof. Tillbergs Masterclass in 1928. Already in his diploma work *The Fishermen* typical features are present: hard, naturalistic form, dark and sombre coloring, illustrative, descriptive style. His ability to grasp the events and human types has been documented in historical and genre pictures of daily life (*The Riflemen in the Christmas Battle, 1916*; *The Battle on Lübeck Bridge, 1919*, etc.). His fishermen and stone cutters, portraying the hard working people, depicting the hardships of life, have social meaning. Later on, in some genre scenes, his style becomes more painterly, softer. In Soviet Latvia, Caune's name appears in the exhibition catalogues only in 1950.

JĀNIS AUDRIŅŠ (b. 1898) produced a combination of Traditional Realism and decorative tendencies in his oils, temperas and pastels. Like A. Brastiņš, J. Bīne, H. Vīka and A. Kopmanis (in sculpture), Audriņš is an adherent of the *Dievturi* movement (renewal of old Latvian religious ideas). This is also reflected in his mythological pictures (*Myth*; *God Entering the Chamber*, etc.). Romantic and idyllic is his diploma work *The Feast*. The ancient Latvian life appears idealized, calm and joyful. Audriņš has carefully worked out his genre scenes, portraits and still lifes. A tendency to over-articulate of forms is not favourable to his mythical and fantasy composition. The artist's deep attachment to ancient themes is evident in such works as *Building a Castle*, the *A Kuronian Castle*, *After the Battle*.

J. Audriņš was born 1898 in Viesīte. In 1932 he graduated from Prof. J. Tillbergs Masterclass, was a teacher of drawing, participated in many art exhibitions in Latvia and in exile. He has written about artists, is a member of the New York Latvian Artists Society.

Between Mediocre Traditionalism and Searching

Some painters were more inclined to follow tradition. Others searched for new possibilities, but these were fewer in number. The tragic death of FĒLIKSS ČIPĀNS (1908–1931) cut short his

studies at the Academy of Art. The talented painter of landscapes and cityscapes gradually overcame Academic Realism, turning to a more painterly approach under the influence of K. Ubāns.

JĀNIS ZUNTAKS (1906–1985) was trained under Prof. Tillbergs in figural painting, graduating in 1933 from Ģ. Eliass Masterclass. Having emigrated to Canada, he later turned to landscape painting. Zuntaks combined the traditional realistic forms with upgraded chromatic tones in paintings of winter scenes and sunsets, thus mixing the ordinary with the expressive.

MATĪSS ZAVICKIS, born 1911 in Saldus, graduated from Prof. Ģ. Eliass Masterclass of Figural Painting, in 1937 (diploma work the *Football Player*), developed a linear and decorative style, portraying moving figures. Under the Soviet regime he returned to conventional Realism, producing portraits of "Heroes of Socialist Labor".

A unique phenomenon in Latvian art was VOLDEMĀRS IRBE, popularly known as IRBĪTIS (1893–1944), something between a professional and a true folk artist. Everybody knew the artist–roaming the streets, painting and selling his pastels drawn on sandpaper. He studied at J. Madernieks Art Studio and the Riga School of Painters about 1910. His miniatures were colored effectively. The attempts to turn the barefoot cape-clad artist into a more normal member of society were unsuccessful. The strange appearance was Irbītis' trade mark. Irbe was a colorist of great sensibility, somewhat reminiscent of R. Pērle and P. Krastiņš.

A Soviet favorite, ARTŪRS LAPIŅŠ (1911–1983) participated with portraits, nudes, mother and child motifs at the exhibitions of *Zaļā Vārna* and the Cultural Foundation. He studied for a while at the Academy of Art, where he came under the influence of Tone. During the Hitler occupation, he was a refugee in Russia. Upon returning home, he became the main stage designer of the Opera and Ballet Theatre in Riga, and from 1945–1947 was the Prorector at the Academy of Art. As a Communist Party ideologist, an author and co-author of several monographs on Latvian artists (Ā. Alksnis, E. Kālis, Fr. Varslavāns, J. Rozentāls, K. Hūns) he was awarded honorary titles and decorations. As a painter he was mediocre.

Known for the decorative shrillness of his palette for many years of his career, RŪDOLFS PINNIS later achieved more harmony and balance. During the dark years of late Stalinism his problem was how to reconcile a divergence in the direction of a "formalist" free expression with the vulgar, propagandist Social Realism.

Both in independent and in occupied Latvia, Pinnis made his mark as an outsider, whose development had taken place abroad. Pinnis was considered a stranger with a strange art. Only during the last decades, with the appearance of milder coloring and introduction of symbolic forms, Pinnis has become assimilated into contemporary Latvian art.

R. Pinnis was born 1902 in Lubāna. His first steps in art education were taken at V. Tone's Studio, 1919. In 1922 Pinnis entered the Latvian Academy of Art, but remained there only a short time. He went abroad. Earning his living with odd jobs, he journeyed through Italy, enjoying the great old masters, visited Turkey and Egypt, and in 1928 settled down in Paris. There he came in touch with artists of the young generation who, representing a free lyrical Realism, proclaimed a reaction of heart and feeling against abstraction. In 1930 Pinnis was accepted at the *Salon d'Automne* and *Salon de Tuilleries*. The living conditions in the city, however, were hard and nerve-wracking. Pinnis returned to Riga in 1936 and held his one-man show there. The same year he went back to Paris and was a success at the *Salon d'Automne*. When the war broke out, the artist returned home. In Latvia, under the Soviets, 1949 was a critical year for Pinnis. Since 1954 Pinnis' paintings are admitted again to exhibitions. In his use of decorative bright color, Pinnis reminds us of the early Fauvists, but his subject matter was scene of the Gauja and Pededze rivers, Riga's Old Town, etc. In his drawing Pinnis introduced elements of traditional Realism in the shapes of branches, trees, houses, etc. A new development in Pinnis' painting during the last decades is his avoidance of shrill tones and the introduction of gray tones and subdued coloring. There is also a tendency to symbolism; expression of humanistic ideas can be observed.

Russian, German and Jewish Artists in Latvia. Latvian Artists Abroad during the Years of Independence

The Activities of German, Russian and Jewish Artists

After the founding of the Latvian Academy of Art the previously significant ties with Russian art were broken. There were Latvian artists who remained in Soviet Russia. On the other hand, there were Russian emigrant artists who settled down in the new Latvian republic. Two Russian Academicians, NIKOLAI BOGDANOV-BELSKY (1868–1945) and SERGEI VINOGRADOV (1869–1938), both well known artists, enjoyed Latvian hospitality and had their circle of admirers. Both took in pupils at their Art Studios. N. Bogdanov-Belsky became famous with his portraits of Russian peasant children and scenes of country schools. His art developed from gray descriptive Realism of the *Peredvizhniky* to a brighter Impressionistic coloring. In Latvia he painted the children of Latgale and made other portraits. S. Vinogradov, a Realist who used fine tonal coloring in his genre scenes, landscapes and portraits also painted the people and nature of Latgale. KONSTANTIN VISOTSKIY (1864, Moscow–1938, Riga) gained popular acclaim with his hunting scenes and woodscapes. He educated young artists at his Studio.

After World War I, and the subsequent revolutions and battles for an independent Latvia, the Baltic Germans, several notable artists among them, found that they had lost their social, political and economic advantages and left their *Heimat* for Germany. The art exhibitions still held annually by the German artists in Latvia had all but lost their artistic significance. Mediocrity and amateurism tended to prevail. To the names mentioned in the previous volume we should add those of NORA ZINCK (1904–1978), MARGARITA RAUE (died in Berlin, 1936) and EDUARD METUSALA (1889–Riga–1978). Nora Zinck studied painting at the Academy of Dresden and in Riga with Otto Pirang. She produced portraits and landscapes, but earned the greatest acclaim with her *Blumenstücke*. Margarita Raue portrayed folk types in oil. Ed. Metusala was a pupil of Bernhard Borchert in Riga, and studied in Zürich. He worked in pastel, produced land- and cityscapes, also portraits and nudes.

There were several Russian artists who remained in Latvia upon graduation from the Latvian Academy of Art.

EUGENE KLIMOV, born in Jelgava, 1901, graphic artist and painter, graduated from the Masterclass of Figural Painting under Prof. J. Tillbergs. He demonstrated his interest in Russian subjects already in his diploma work the *Suburb of Latgale*. He produced cityscapes of Riga, Jelgava, etc. Klimov also made a series of drawings of Baltic scenery.

EDUARD GORSKY (1901, Vitebsk–1978, Riga), graduated in

1931 from Prof. Tillbergs Masterclass of Figural Painting, exhibited at the art shows of the Independent Artists Association and the Latvian Artists Society. He earned popularity with the representative portraits of elegant ladies. Under the Soviet regime Gorsky portrayed genre scenes of Latgale (*The Market*, *The Circus*, etc.).

To celebrate the Russian Culture Day at the Altbergs Art Salon in Riga, 1930, an art exhibition was organized. There and at similar exhibitions were shown works by artists who were all graduates of the Latvian Academy of Art: I. ANDABURSKY, H. HORNING and G. KRUGLOV (1905–1984); as well as ALEXEI YUPATOV (Jupatov, 1911–1975), a graphic artist with iconic tendencies, and R. SHISHKO (Šiško, born 1894 in the Caucasus), L. PREN, *et al.* The art exhibitions of Group 8 and Group 9 were of a similar nature, and there appeared the watercolors and graphic works of KURT FRIDRICHSON (born in Riga, 1911) who took part in the shows of Baltic Germans as well.

We should also note the activity of Jewish artists in Latvia. As early as 1920 they arranged an exhibition in Riga of Hebrew artists under the management of Michael Jo. Among the work represented there were drawings in black chalk, sanguine and ink as well as etchings, oil and tempera paintings depicting scenes of fishermen's life and seascapes by THEODOR BRENSON (born in Riga, 1892). In the 1920's he worked in Italy as an etcher. A popular artist of his day known for his "psychology of color", was DAVID SKOLNIK (born in 1878) who showed his cityscapes of Riga, genre scenes of everyday life, portraits and nudes at the exhibition held by the Society of Jewish Artists and at his one-man show in 1935. A representative of the older generation was M. PARPAROV, a naive Realist who gave sincere renditions of the daily life of Jews.

It is interesting to note that some Jewish artists who sought after a vivacity of expression produced a peculiar mix of the provincial local features with the influence of École de Paris. Thus for instance, ISAAC SHERMAN gave the idyllic appearance of Krāslava's streets a touch of the old idyllic Montmartre (*Krāslava, A Street of Montmartre, A Prayer House*, etc.).

AARON NAISHLOSS (1903–1951), a former student at the Latvian Academy of Art, produced cityscapes of small towns and landscapes which also appeared at the last exhibition of the society of artists *Zaļā Vārna* in 1940. MOSES DEMBO showed a free treatment of form in his cityscapes of Latgale and outskirts of Riga. The Latvian Academy of Art graduates LEA ARONOVA-BOTVINKINA and ALTER RITOV were frequent participants at the exhibitions of the Society of Jewish Artists. MICHAEL JO was active as stage designer and painter. The painter and graphic artist ISAAK LICHTENSTEIN arranged his one-man show at the Altbergs' Art Salon in Riga, 1930. BENZON ZUCKERMAN, in 1930, and M. Parparov, in the winter of 1936/1937, organized their one-man shows at the Jewish Club in Riga.

The Artists Born and Bred in Latvia who Emigrated Abroad

A special place deserves the internationally known artist LEO MICHELSON (born in Riga, 1887, died in New York). He took his first steps in art under the guidance of Konstantin Niländer at the City *Realschule* in Riga, then for a time at Blum's Art School, where he became friends with J. Jaunsudrabiņš and A. Štrāls. A short stay in St. Petersburg was followed by years of studies in Western Europe, first with L. Corinth in Berlin at a private art school. Michelson's debut took place in 1905 at the Riga Art Museum, and starting in 1911 he begins to participate regularly at the *Berliner Sezession*. As a guest L. Michelson appeared at *Sadarbs*. In 1939, he organized his one-man show in Riga. When Hitler came to power, the artist moved to Paris. From there he emigrated to the USA, settled down in New York and established his Art Studio. In 1952 he held his one-man show. Michelson's Expressionistic images are produced in an interplay of reality and dreams. His is a disturbed world of free fantasies, of portraits, cityscapes and figural representations inspired by visions and poetry. Michelson's drawings show a similar perception of existence.

ALEXANDER BERTELSON (Latgale, 1890–Berlin, 1975), painter and graphic artist, suffered through similar calamities of war and persecutions. After his studies at the Riga City Art School, Bertelson continued his education at the Munich Art Academy under H. Zügel. Having passed the years of World War I in Sweden, he moved to Germany. In 1913 and 1918 Bertelson participated at the exhibitions of Baltic Artist Association in Riga and, since 1923, was a success at the exhibitions of the *Berliner Sezession*. Under Hitler he was prohibited to paint and exhibit his work. Because of a series of personal disasters Bertelson renewed his artistic activity only in 1967. Bertelson's portraits, figural compositions and landscapes are dynamic and expressive.

Born in Latvia in 1885, ROBERTS LIEPIŅŠ received his artistic education at the Copenhagen Art Academy and since 1916 exhibited his paintings in Denmark. Liepiņš returned to his native country and, in 1922, took part at the exhibition of the Independent Artists Association. His nudes and portraits, and still lifes with their unusual treatment of color and form were not received favorably by the public and art critics. Liepiņš returned to Denmark.

Quite different has been the fate of FRIEDRICH ALFRED LEEKNEY (Lieknējs, 1880–about 1933). Born in Riga, he studied with E. Tode, who worked in stained glass, and E. Moritz, a painter. He continued his studies of applied arts in Berlin. Leekney worked in Riga as an interior decorator but during World War I he moved to the Far East. There, Leekney was for a time employed by the ruler of Bangkok. Travelling extensively, he produced many watercolors and oils portraying the architectural motifs of palaces, pagodas, temples etc. These naturalistic pictures have a documentary and an ethnographic value. After twelve years in the Far East, Leekney returned to Europe. In 1927 he visited Riga and, because of the lack of interest in his work there, experienced disappointment. On the other hand, his watercolors were a success with the public in Hamburg, Munich and Shanghai.

Among those who settled abroad was also FREDERIK FIEBIG (Talsi, 1885–Alsace, 1953). His flat, decorative treatment of intimate figural motifs, especially of children, brought him recognition, first in Paris, then elswhere. There were many years of hardships and poverty that the unstable artistic personality with its yearning for harmony expressed by simple, geometrized forms with mild coloring and a poetic touch was forced to endure. It is all but unbelievable that such calm, intimate pictures were created by a disturbed, unruly man.

Fiebig received his basic knowledge in painting in St. Petersburg during the revolutionary years of 1905/1906. In 1907 he was in Paris, studying art at the Academy Julian, where he became acquainted with the Post-Impressionistic tendencies and began to search for a language of his own. Before World War I he found that there were supporters of his art among the Parisians. In winter, 1913/1914 Fiebig participated at the Third Exhibition of Latvian Artists. In 1928, his paintings appeared at a *Sadarbs* exhibition in Riga; the same year he also had a one-man show. A posthumous exhibition was organized in Strasbourg, 1984.

REINHOLDS KALNIŅŠ (1897, Pärnu, Estonia–1968, Stockholm),

lived and worked in Paris during the years of independence. About the beginning of World War II he returned to Riga where he unsuccessfully tried to get the attention of the artistic community and general public for his color theory. He subsequently moved to Stockholm, from there to New York, where he established a Salon of French Art.

IDA KERKOVIUS (1870, Rīga–1970, Stuttgart) joined the German and European movement of Post-Impressionism, living and working abroad. Kerkovius gained her basic education in art at the Jung-Stilling's *Mal- und Zeichenschule* in Riga. A turning point in Kerkovius' artistic development was precipitated by her acquaintance with Adolf Hoelzel, the theorist of the Neu Dachau Artist Group. 1903 she spent in Dachau, but from 1908–1911 was a master student and Hoelzel's assistant at the Stuttgart Academy of Art. From 1920 to 1923 Kerkovius studied weaving at the *Bauhaus* in Weimar. As a painter she gained success with her oil paintings, watercolor and pastel landscapes, portraits, cityscapes, still lifes, and, in later years, abstract paintings, due to the expressiveness of forms and brilliant coloring. Because of the Abstract and Expressive tendencies in her art she was prohibited to produce and exhibit her paintings during the Nazi regime. She travelled often and visited also Riga.

Artists who Went to Russia during the First World War and Stayed There

There were Latvian artists who didn't return to their homeland after World War I but remained in Soviet Russia. Their activities developed within the framework of Latvian cultural organizations and enterprises, the most prominent among them being the *Prometejs* in Moscow. In the late 1930's during Stalin's purge the hitherto thriving Latvian cultural life came to a halt, many fell victim to the bloody reprisals. Thus perished two internationally known Latvian artists: Aleksandrs Drēviņš and Gustavs Klucis.

ALEKSANDRS DRĒVIŅŠ (born in Cēsis, 1889, died in exile, 1938) while a student of the Naval School in Riga became interested in painting and in art through his acquaintance with K. Ubāns. In 1911, both became students at the Riga City Art School. Academician V. Purvītis introduced them to Impressionistic painting. Their landscape studies were a success at the Second Exhibition of Latvian Artists held in winter 1912/1913. A. Drēviņš and his friends – K. Ubāns, V. Tone and K. Rīts (killed in action, 1915) followed the movements of modern art with great interest. In 1914 Drēviņš, Ubāns and Rīts dropped out from the City Art School. Around this time J. Grosvalds returned from Paris, informing his friends about the trends of modern art and was paradigmatic in the depictation of current Latvian history in a more contemporary manner. Drēviņš moved to Moscow and settled there. His painting the *Female Refugees* was shown at the Exhibitions of Latvian Artists in Petrograd (1915) and Moscow (1916). This painting with its mysterious setting reflects the new approach. As a participant of the Riflemen Art Studio in the Kremlin, Moscow, Drēviņš turned to experiments with geometric abstractions in the style of Russian Constructivism. From 1920–1930, Drēviņš was a professor at the *VKHUTEMA*, later *VKHUTEIN*. Due to governmental pressure against modernistic Formalism (and later also against Naturalism) the supremacy of Socialist Realism was predetermined and prosecution against the followers of the prohibited trends began. A turn toward a somewhat Realistic conception appears in Drēviņš' self-portraits, 1923 and 1926. The earlier is based on rude contrasts with a rough texture; the latter has better compositional and emotional balance though harshness still prevails. This rude expressivness is very different from the gentle poetic forms and soft coloring as represented in such sketches as the *Doe*, 1930. Drēviņš' contact with life and nature is manifested in two ways: one, in dreamlike visions with a tendency to the primitive; the separate parts of the picture are aspectively joined together as in late antique painting. (Scenes from Altai, *Descent By Parachute*, different variations of *Doe*, *Encounter*, etc.) The other category, in the modelling of forms as in traditional Realism (*The Girl with a Towel*, 1936; *Breakfast of the Hunters*, etc.). Together with his wife N. Udaltsova, Drēviņš organized a two-person show in 1928 and he had a one-man show in 1934. Posthumous exhibitions: 1959 in Riga, 1971 in Moscow, 1981 in Riga. The artist has been rehabilitated.

Painter and graphic artist, especially of posters and photomontage, GUSTAVS KLUCIS (1895–1944) gained international renown with his political propaganda works in which photonaturalism and design forms, constructive and coloristic elements blend together into a dynamic modern composition with an advertising purpose. Photomontage as a contemporary propaganda instrument was invented and widely used by Klucis.

G. Klucis was born in the district of Valmiera, 1895, a worker's son. He received education at the Valmiera Teachers' Seminary, then at the Riga City Art School (1913–1914/1915). When the Art School was closed because of the war, the young art student went to Petrograd and entered the Art School of the Society for Advancement of Art. In 1917 Klucis became a soldier in one of the Latvian Riflemen units involved in the Bolshevik Revolution. These units were moved to Moscow in 1918 and stationed in the Kremlin. There was an Art Studio of the Latvian Riflemen, and at their art exhibition in the Kremlin appeared some drawings and watercolors by Klucis. Klucis became a student at *VKHUTEMA*, graduating from the Department of Painting in 1921. The young artist was active in constructive and coloristic experiments, in photomontages, participated in art exhibitions and built the Soviet exhibition pavillions in Berlin (1923), Paris (1924, 1937). From 1924 to 1931 Klucis taught color theory at *VKHUTEIN*.

Klucis also took part in the activities of the art section of *Prometejs*. Commisioned by *Prometejs*, he portrayed the Latvian kolkhozniks at the Sea of Azov (1935). He made an Album of Latvian Ornaments and Folk Costumes. Along with political posters, Klucis produced portraits and landscapes both in oil and watercolor. Klucis died on March 16, 1944.

There was a number of Latvian artists who stayed in Soviet Russia. One of them was KĀRLIS AVOTIŅŠ, born in 1893 in Drabeši. He studied art at the Kharkov Art School, then painting at *VKHUTEMA*. Upon returning to Latvia, together with A. Dīriķis, J. Strauts and K. Veidemanis, Avotiņš organized an exhibition in the premises of the State Art Museum, 1924. Avotiņš' portraits, still lifes and landscapes were Realistic with a tendency toward simplification of form. He participated since 1945 in the Soviet art exhibitions in Riga. Avotiņš passed away in 1950.

KĀRLIS VEIDEMANIS (1897, Cēsis–1944, Soviet Union) had participated at the 1924 art exhibition in Berlin, and, upon return to Moscow, took part in the previously mentioned exhibition in Riga. Latvian critics found that Veidemanis' landscapes, cityscapes, genre scenes, portraits and stage design sketches possessed a strong temperament and a closeness to German Expressionism, but they felt that the artist had not reached his maturity.

Veidemanis took his first steps in art while attending the Courses of the Society of Applied Arts in Riga, and continued his education in Petrograd at the Art School of the Imperial Society for Advancement of Art. Veidemanis was a Latvian

Rifleman and took part at the above-mentioned 1918 art exhibition at the Kremlin. He entered *VKHUTEMA* and studied painting with P. Konchalovsky in Moscow (1918–1821). Veidemanis has painted a number of portraits of historic and documentary significance; he portrayed episodes of the Russian Civil War, produced stage design for the Latvian Theatre in Moscow, worked in graphics and collaborated with the Society *Prometejs*. He and his colleagues V. Andersons, P. Irbītis and V. Jakubs had their studios in the building where *Prometejs* had its offices.

VOLDEMĀRS ANDERSONS (1891, Riga–1942, Soviet Union) is the eldest within the group. He was a Latvian Rifleman and the manager of the Latvian Rifleman Art Studio at the Kremlin. He was the organizer of the 1918 art exhibition at the Kremlin. Andersons received his education in art at the Evening School of Applied Arts, the Riga City Art School, the Art School of the Society for Advancement of Art in Petrograd and at *VKHUTEMA* in Moscow, under K. Korovin. Andersons was very active in the art section of *Prometejs* and the Soviet Latvian Artists' Union in Moscow (1928–1937). He has painted a series of portraits of leading Soviet personalities, depicted episodes of the Latvian Riflemen during the Russian Civil War, in addition, he staged several performances at the Latvian Theatre in Moscow. He held his one-man show in 1936, in the *Prometejs'* building.

Two Latvian painters in Soviet Russia worthy of mention VILHELMS JAKUBS (1899–1942) and PAULS IRBĪTIS (1890–1940). The brutality of Stalin's dictatorship destroyed the unique Latvian trend, both the individual and the collective, in art and culture and so, at the beginning of the Soviet occupation of Latvia, there were no Soviet Latvian art works that could serve as paradigm because the forerunners had been exterminated.

Fourth Section

The Decorative Arts: 1920–1940

Stage Design

The General Situation

Within the scope of decorative painting of the period, the most significant is stage design. Theatre, an instrument of entertainment and education, has always enjoyed great popularity in Latvia insuring some popularity for the stage designer as well. The painted *Bühnenbild* due to the talent of its author often became a value enjoyed in and for itself earning applause as the curtain rose. It was a tradition established in Russia. The Latvian stage designers who at the beginning of the 20th century elevated stage painting to the level of art, and their younger colleagues (O. Skulme, L. Liberts) were disciples of important Russian artists. In Russian theatres the artist himself often participated in the execution of his sketches. Only the Art (*Dailes*) Theatre in Riga, influenced by the modern Russian trend (Tairov, Meyerhold), place the acting in the center from the very beginning and subordinate the visual and spatial organization of the stage to the style and idea of the performance. The National Opera House and the National Theatre in Riga were of importance for the development of stage design. Some new ideas in staging were developed at the Jelgava Theatre, at the New Theatre of Liepāja, at the Workers' Theatre in Riga and on some provincial stages.

All in all there were two main approaches to stage design: one, transforming the stage space into a more or less illusionistic image; the other—a way of construction, by using tectonic or free atectonic form elements in keeping with abstract and expressive tendencies. The older generation and its followers (J. Kuga, Ed. Vītols, Ed. Brencēns, etc.) kept to illusionistic, Impressionistic and Realistic images, with some stylized elements. Modernistic tendencies appear during the period of independence: three-dimensional construction, ornamentation and increased coloring, stylizing, etc. Nevertheless, the extremes of abstraction and three-dimensional construction were avoided, though some appeared by the end of the 1930's.

The stage designers whose influence on Latvian stage design at the beginning of the new era was most pronounced were O. Skulme, J. Muncis and L. Liberts, also N. Strunke and A. Spertāls. The new tendencies left their mark on the artists of the older generation as well: J. Kuga, Ed. Vītols, also A. Cimmermanis; R. Suta, A. Annus, V. Tone, K. Ubāns, and S. Videbergs have also episodically worked as stage designers. The professional stage designers: P. Rožlapa, H. Līkums, Vold. Valdmanis, A. Vinklers, E. Dajevskis, R. Pīlādzis, etc. belonged to a younger generation.

Stage Design in Riga

As we have noted above, JĀNIS KUGA (1878–1969) was the leading artist of the period just preceding World War I. In the 1920's he produced stage settings for the National Opera House and the National Theatre. His scenery for A. Kalniņš' opera *Baņuta* (1920) had all the mystery and monumentality of an ancient saga. His stage design for some of Wagner's operas was not quite as impressive. In the stage sets and costumes for some dramas of J. Rainis and A. Brigadere, based on Latvian legends and fairy tales (*I Played and Danced* by Rainis, 1921; *Maija and Paija* by Brigadere, 1922), the senior master demonstrated important qualities when interpreting folklore subjects.

During this early period and later, EDUARDS VĪTOLS (1877–1954), the resident stage designer at the National Opera House (1921–1936), graduate of the Stiglitz School of Technical Drawing, made stage settings for a number of operas and ballets showing his competence and professional skill. He also taught portrait painting at the Latvian Academy of Art.

ARTURS CIMMERMANIS, mentioned in *Latvijas Māksla* 1800–1914, II, was the supervisor of the scenery workshop at the National Theatre in Riga. In the twenties he performed the daily repair work and produced a number of stage settings for dramatic works, mostly of ordinary quality. During the next decade Cimmermanis developed a more individual artistic approach (*The Star of Seville* by Lope de Vega, 1930; *Eric XIV* by A. Strindberg, 1932, etc.).

OTO SKULME (1889–1967) advanced to the forefront of the young stage painters making his debut with a stage setting for Jānis Mediņš' opera *Fire and Night* (1920/1921, revised 1923/1924). The influence of N. Rerich is felt in the sets paying homage to the legendary greatness of ancient architecture. The same monumentality was present in the stage settings for J. Akuraters' drama *Viesturs* (1919), and *The Pretenders to Throne* by H. Ibsen (1921) at the National Theatre. These achievements established O. Skulme's reputation as a stage designer.

JĀNIS MUNCIS (1886–1955), theorist, stage designer, producer, and a minor painter, made his debut around World War I. In 1915, he went to Moscow where he worked as assistant stage designer at the Moscow Art Theatre. The following year he moved to Petrograd and held the same position at the Mary Theatre where he could observe producer V. Meyerhold and the stage designer/painter A. Golovin in action. According to his legendary adventures, he worked in 1917/1918 as a stage designer and producer at the Latvian Theatre in Petrograd and the Theatre of Latvian Riflemen, in addition to attending Meyerhold's course in Theater Production. However, his work at the Art (*Dailes*) Theatre in Riga testified to the influence of Tairov's *Kamerny* Theatre rather than to the biomechanics of Meyerhold. Be it as it may, Muncis brought to the Art Theatre the doctrine that a stage play is independent of and different from the psychologically realistic imitation of life. The stage painting producing an illusion of reality was of no interest to Muncis, whose work was based on stylization and lighting effects. There were different variations of such a stage design: purely ornamental, simplified architectural and natural forms, symbolic constructions with a puritanically restrained, reduced forms (A. Ābele's *Ligature*) and so on. At the International Exhibition of Decorative Arts in Paris, 1925, Muncis was awarded a gold medal. In 1926, Muncis graduated from Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting at the Latvian Academy of Art.

Around the second half of the 1920's, new achievements and a spirit of competition marked the Latvian scenography. In 1924, Ludolfs Liberts launched his splendid career. At the Art Theatre, Muncis was replaced by Oto Skulme who both continued and transformed the established tradition. New achievements were made by N. Strunke, and H. Līkums made his start. A. Spertāls introduced modern ideas of stage setting at the Jelgava Theatre.

LUDOLFS LIBERTS (1895–1959) made a splendid debut at the National Opera House with the stage setting for the *Flight from Serail* by W. A. Mozart (1924). A series of opera and ballet stage settlings followed, bearing witness to his powers of imagination and outstanding productivity. The lavish splendor of rich geometric and ornamental forms, the ecstatic joy of pure chromatic colors stemming from an uninhibited imagination served to create a fantastic world. In search for new scenic effects, Liberts used his extrovert Romanticist imagination to create a dazzling world (*Samson and Delila* by C. Saint-Saëns, *Carmen* by G. Bizet, *The Islanders* by A. Kalniņš, *Fidelio* by W. v. Beethoven, *Turandot* by G. Puccini, etc.). Two thematic regions are especially favorable to Liberts: the Eastern exotic and the Latvian fairy tale (*Sprīdītis* by Jānis Mediņš, 1927; *Lolita's Wonderbird* by J. Kalniņš, 1934 etc.). Influenced by Russian stage designers L. Bakst and A. Benois, Liberts created architectural backgrounds and elegant costumes in Baroque style for P. Tchaikovsky's ballets *The Nutcracker*, 1928, *Sleeping Beauty*, 1929, and *The Magic Horse*, by C. Pugni, 1930. In the linear and ornamental treatment in *The Golden Cock* by N. Rimski-Korsakov, 1928, Liberts was clearly influenced by I. Bilibin. However, the borrowed elements were transformed by the Latvian artist's vivid imagination. Liberts' innovations and color influenced his colleagues J. Kuga and Ed. Vītols.

In that atmosphere of competition, O. SKULME remained true to himself and produced one of his best achievements—the stage setting for *Die Walküre* by R. Wagner. The massiveness of the archaic architecture and natural forms is in complete contrast to Liberts' playful coloring and ornamentation. This contrast between the two is even more evident in those stage sets of Liberts where he tends toward a monumentality of forms (*Judith* by Fr. Hebbel, 1925; *Ilya Muromets* by J. Rainis, 1928). However, on the stage of the Art Theatre O. Skulme also produced a display of playfully grotesque and variegated elements (*The Festival at Skangale* by E. Vulfs).

By the mid 1920's J. KUGA moved toward a stronger design and intensity of local color. It was this style with its symbolic forms that characterized the stage design for *Salome* by R. Strauss, 1924, and the church interior for *Die Meistersänger von Nürnberg* by R. Wagner, 1925. The stylistic convergence of J. Kuga's sets for *Sprīdītis* by A. Brigadere at the National Theatre, 1929, and L. Liberts' for *Sprīdītis*, music by Jānis Mediņš, at the National Opera House, 1927, testify to the influence of Liberts on his older collegue. An enhanced new coloring appears in J. Kuga's scenery for the Russian operas with legendary or historical themes, such as *Boris Godunov* by M. Musorgski, 1924, *Tsar Saltan*, 1925, and *Legend of Kitezh*, 1926 by N. Rimski-Korsakov. There is a feeling for the Russian legends and spirit and an expression of elation at the grandeur of the universe. New expressiveness and splendor also marked J. Kugas sets for *Orpheus in the Underworld* by J. Offenbach, 1932. To this succession belonged the scenery for the Midsummer Day festivities in *The Tailor Days at Silmači* by R. Blaumanis at the National Theatre, 1935 and 1940.

The traditionalist EDUARDS VĪTOLS, working as the main stage designer at the National Opera House, produced a number of stage sets for operas and ballets: *Fra Diavolo* by D. Auber, 1924; *Mme Butterfly* by G. Puccini, 1925; *Così fan tutte* by W. A. Mozart, 1925; *The Swan Lake* by P. Tchaikovsky; *Raimonda* by A. Glazunov, 1926, etc. In the second half of the 1920's he freshened up his coloring and the rhythm of stylized forms. Before retiring he produced *Lohengrin* by R. Wagner, 1935, and *In the Fire* by J. Kalniņš, 1937.

In the 1930's, L. LIBERTS, working as a producer at the National Opera House, in addition to the box-office pieces presented new valuable stage sets where he rejected the bravura and excesses of his early years. He recognized that the scenic setting is not autonomous but has to harmonize with the performance as a whole. Liberts tried to accomplish such an adjustment in the opera *Lolita's Wonderbird* by J. Kalniņš. In *Parsifal* by R. Wagner, 1939, he experimented with new, unusual material (ropes). A realistic painterly approach appeared in several sets, among them the opera *Knyaz Igor* by A. Borodin, 1936. As a stage designer L. Liberts was invited to work abroad as well. He made stage design for the theatres in Kaunas, Helsinki, Malmö and Zagreb. At the Theatre and Decorative Arts Exhibition in Barcelona, 1931, he was awarded the Gold Medal; at the International Exposition of Decorative Art in Paris, 1937, he was the recipient of the Grand Prix and Gold Medal. His costume designs also won international acclaim.

Muncis' successor at the Art Theatre in Riga was OTO SKULME, active there from 1926 to 1947. Cooperating with the stage manager Ed. Smiļģis, O. Skulme produced many significant scenographic works adjusted to the nature of the piece performed, for the plays by J. Rainis, Aspazija, Ā. Alunāns, V. Hugo etc. Skulme's talent for costume design was also remarkable.

JĀNIS MUNCIS, left the Art Theatre and travelled to the USA. From 1928–1932 he worked at the Pasadena in California theatre and graduated with a Bachelor of Philosophy from the Los Angeles Western College, 1932. Upon returning home, Muncis worked as stage manager and designer, and produced open-air festival performances. At the Art Theatre he staged his own play the *Dictator* (1932). After 1934, during the dictatorship of K. Ulmanis, he produced the open air performance *The Song of Revival* and similar others. As a refugee in Augsburg, Germany, he produced the open air performance *Daugava* by J. Rainis. In 1949, Muncis sailed to the USA and worked as a lecturer and decorator in California until his death in 1955.

The painter and graphic artist NIKLĀVS STRUNKE was also active as stage designer. He began in 1919, designing the scenery for two acts of *The Golden Horse* by J. Rainis at the National Theatre in Riga. In 1926, he continued to produce stage sets at the same theatre (*The Liar* by C. Goldoni) and in the 1930's produced stage sets at the National Opera House and at the Workers Theatre, about thirty performances all together. His sets lack splendor; he is fond of stylization showing an affinity to the New Functionalism (*Prodana Nevesta* by B. Smetana). His style is laconic, rather abrupt (*The Witch of Riga* by J. Rainis; *The Gambling-House* by C. Goldoni, etc., all at the National Theatre).

Of great importance to Strunke was the assistance of ARNOLDS VILKINS (1904–1974) who provided the technical execution. Vilkins studied for a time under Prof. J. Kuga at the Master-class of Decorative Painting. He worked as an independent master at the Workers Theatre in Riga. Vilkins had a solid professional education.

The painter ROMĀNS SUTA (1896–1944) and the graphic artist SIGISMUNDS VIDBERGS (1890–1970) also came in contact with the stage. Suta's impulsiveness and Modernistic tendencies in the treatment of color and form were evident in the scenography for A. Jurasowsky's opera *Trilbi* (1932), and in the semi-abstract scenography for the ballet *Pulcinella* by I. Stravinsky (1933). On the stage of the National Opera House, appeared the more traditional *Manon Lescaut* by J. Puccini (1938), at the National Theatre some other settings. S. Vidbergs showed in his stage work his taste for graphic forms (the ballet *Don Quixote* by I. Minkus, 1932). The assistance of EDUARDS MELBĀRDIS (1904–1984) was of importance. Ed. Melbārdis studied for a while at the Latvian Academy of Art. He was a member of the Mūksala Group and worked as an assistant stage designer at the National Opera House. During the Soviet occupation he was a photographer at the Latvian State Museum of Art (formerly the Riga City Art Museum).

Scenography in the Provincial Theatres. Emergence of a Young Generation

It was due to the efforts of ARVIDS SPERTĀLS (1897–1961) that the level of scenography at the Jelgava Theatre was raised. Like some other members of the Mūksala Group Spertāls was also a painter, educated by V. Tone and K. Ubāns. A journey to Italy, 1924, taught him the Classical art values. 1930, he travelled to Berlin and studied the techniques of the modern stage. As stage designer, Spertāls aspired to a modern approach of his own, moving from the illusionistic scene painting to a contemporary stage construction, a stage setting with stylization and a three-dimensional build-up of forms. At the Jelgava Theatre the stage was rebuilt and modernized after studies Spertāls had made in Berlin. His work at the Jelgava Theatre began in 1924 with the sets for *Northern Heroes* by H. Ibsen. It was a compromise between his teachers' J. Kuga's and O. Skulme's art. A further step in reconciling the constructive and the ornamental elements was achieved in the dramatic poem *Fire and Night* by J. Rainis. Spertāls tended toward pure lines and surfaces, as was evident from the setting for C. Goldoni's play *The Servant of Two Masters*, 1928. One of his best achievements was the scenery for *The Liar* by C. Goldoni, 1939. The influence of the American school was evident in the *Flooding* by H. Berger, 1934. In the 1930's there appear stage settings with illusionist imitation of building materials (*The Builder of Madliena Church Tower* by Aspazija, 1932). During the Soviet regime, Spertāls became the main stage designer at the Academic Theatre of Drama (former National Theatre) and taught scenography at the Latvian State Academy of Art. Under the pressure of Socialist Realism, he sometimes had to retreat to illustrative stage setting, as was the case with the scenery for R. Blaumanis' play *The Tailor Days at Silmači.*

Of the same generation, AUGUSTS ANNUS (1893–1984) was active as stage designer at the Liepāja New Theatre in the 1920's. He produced stylized and symbolic decorations for a number of performances, including the fairy tales *Princess Gundega and King Brusubārda* and *Maija and Paija* by A. Brigadere, both in 1922.

In the late twenties and at the beginning of the thirties, a new generation of stage designers appears. Among them are Prof. J. Kuga's pupils H. Līkums, A. Vinklers, also L. Liberts' assistants P. Rožlapa and V. Vasariņš, then Vold. Valdmanis and others.

HERBERTS LĪKUMS (1902–1980) was born in Riga. During the years of World War I, as a refugee, he began his education at an art studio in Russia. Upon turning home, he studied for some years at the Latvian Academy of Art, and with J. Kuga. He didn't follow the style of his master, choosing a Modernist approach. At the beginning of his career, Līkums worked with the provincial stages, among them that of Valmiera (*The Northern Heroes* by H. Ibsen). From 1926 on he was the permanent stage designer at the Workers Theatre in Riga and made several stage settings at the National Theatre: *The Fairy Tale about Death* by Ed. Vulfs, 1924; *The Dog and the Cat* by J. Rainis, 1928, etc. In his compositions Līkums combined stylized and geometric forms with realistic ones. His tendency toward the abstract metaphor combined with three-dimensional forms to express the mood and underlying philosophy of the performance appeared as an interesting experiment in the scenery for J. Kalniņš' opera *Hamlet* at the National Opera House, 1935. Līkums worked for the Russian Drama Theatre in Riga (1937–1940) as well. During the Soviet occupation he was the Chief of the Art Administration 1940/1941, but during the German occupation he went to Russia, returning home in 1944. For several years he designed sets for occasional opera and drama performances, then was employed at the Riga Film Studio.

VOLDEMĀRS VALDMANIS (1905–1966) was born in Russia. When his parents returned to their native country, he studied under K. Brencēns and K. Baltgailis at the School for Applied Arts in Cēsis. During his summer vacations he made sets for provincial theatres. He went to Riga, became active in the leftist trade unions and studied art at the U. Skulme Art Studio. From 1928 on, he participated in art exhibitions and worked as assistant to Līkums at the Workers Theatre and at the National Theatre. For several years he was Spertāls assistant at the Jelgava Theatre, but later did independent stage design work at the provincial theatres. He made a successful debut in 1933 at the National Theatre with scenery for *Stella* by W. Goethe, and became the main stage designer at this theatre in 1937. In that capacity he

produced a series of stage sets based on linearity and stylization of form, combined with realistic elements. Of particular interest is the deformed and grotesque architecture in *The Boys of Valmiera* by P. Rozītis, 1937. In Soviet occupied Latvia, in 1940, Vold. Valdmanis replaced V. Purvītis as Manager of the Riga City Art Museum. After the war he was stage designer at the Drama (former National) Theatre. Since 1947 he worked as a book illustrator and a poster designer, earning honorary titles and recognition.

The true assistants and followers of L. Liberts were P. Rožlapa and V. Vasariņš.

PĒTERIS ROŽLAPA, born in 1906 at Ādaži, was one of the outstanding stage designers of his generation. World War II disrupted his successful and promising career. Around 1923 Rožlapa studied art at the Art Studio of the Peoples University, then at the Latvian Academy of Art, encountering L. Liberts as teacher in both. When he became an assistant to L. Liberts at the National Opera House Rožlapa abandoned his studies. He was a kind of Liberts' *alter ego* and participated in the productions in guest appearances abroad: in Kaunas, Helsinki, Stockholm, Malmö and Paris. When Liberts left the Opera House, Rožlapa replaced his master, working independently since 1935. He made his debut with two musical comedy performances: *The Bayadere* by E. Kálmán, 1935, and *The Desert Song* by S. Romberg, 1936. These were works of a transitional period, reflecting Liberts tradition. But there were differences as well: the simplified, laconic forms, the reduction of the ornamental splendor. The stage settings for the opera *Baņuta* by A. Kalniņš and *Aida* by G. Verdi reveal an individual approach. No glitter of vibrating colors, no ornamentalization of forms but massive three-dimensional architectonic structures, contrasting color planes; no more pictorial illusionism but structural reality, everything in relationship with the actor's dimensions. Together with music these scenographic structures express a spirit of solemn and sombre inspiration. Rožlapa also invented a combination of canvas and wood frames which can be joined in pliable and extendable accordion-like units, allowing a large column to be pressed into a small volume. Later this invention was applied at the London opera and elsewhere.

Architectonic realism was the rule for the second version of the stage design for *Baņuta* (1940/1941) which was to be shown at the Latvian Art Decade in Moscow. Everything was three-dimensional; the curtain was formed by two gigantic shields; the setting was rich and evocative. During his last two years in Latvia (1943–1944) Rožlapa created monumental sets at the Riga (formerly National) Opera House for *Hamlet* by J. Kalniņš, quite different from Līkums' stage design for the same opera. Rožlapa made a construction of massive rectangular prisms which shaped and divided the stage space as if anticipating further development in scenic design. This set was awarded a premium by the Cultural Foundation. There were also a number of lighter style performances, musical comedies and ballets, among them J. Kalniņš' ballet *Autumn*. During the war Rožlapa became a refugee in Würzburg, Germany. Using cubic forms, he constructed the stage set for the camp stage performance of Anšl. Eglītis' comedy *By a Hair's Breadth*. After emigrating to the USA, Rožlapa made some abstract stage sketches for operas in Canada (1949) and for the Latvian Theatre in Boston.

VILIS VASARIŅŠ (1906–1945), a ceramist, painter and stage designer, was also an assistant of L. Liberts, but he didn't follow his teacher's path, graduating from Prof. R. Pelše's Masterclass of Ceramics at the Latvian Academy of Art, 1935. Pelše was deported by the Soviets in 1941, and Vasariņš became the teacher of the Masterclass of Ceramics until his mobilization by the German army. He also wrote the first ever History of Latvian Ceramics, but because of the war the book remained unpublished. He also worked as a stage designer at the Daugavpils Latvian Theatre. Vasariņš' stage set for *Indrāni* by R. Blaumanis and *The Homeland* by J. Janševskis etc., followed the tradition of L. Liberts. The talented artist was killed in action at the Kurzeme front on March 23, 1945.

A graduate of Prof. J. Kuga's Masterclass of Decorative Painting, ARDIS VINKLERS, sought new ways of expression. He was born in Valmiera, 1907, graduated from the Latvian Academy of Art in 1934. His diploma work was a stage model for the drama *Queen Jāna* by A. Brigadere; he used it for the same play at the Valmiera Theatre in 1928. Already in that early work Vinklers shows a tendency to constructive, dynamic and abstract treatment of stage forms. From 1934–1937, Vinklers was the main stage designer at the Liepāja City Theatre of Drama and Opera. He produced sets for a whole series of dramas, operas and ballets. He broke up the stage floor into elevated platforms and stairs, producing three-dimensional constructions in space and monumental geometric forms for *Vaidelote* by Aspazija, *Fire and Night* by J. Rainis, etc. The great planes and surfaces were usually done in neutral tones, the color was provided by costumes. Lighting was of importance as well.

From 1938–1940 Vinklers was the chief stage designer at the National Theatre in Riga, designing the stage for a number of dramatic works: *Mālu Ansis* by E. Ādamsons, *Bankruptcy* by B. Björnson, *As you Like It* by W. Shakespeare, *Blow Wind* by J. Rainis, etc. In 1939 Vinklers organized an exhibition of his stage projects. After 1940/1941 he returned to the National Theatre, now "Theatre of Drama". In 1944, the artist left his country as a refugee.

Among other students of Prof. Kuga's Masterclass several deserve mention: the former assistant of Liberts JĀNIS ROZENBERGS (1901–1966), TEKLA GAVARE who worked at the Daugavpils Latvian Theatre, JĀNIS ARNĪTIS (1905 in Dauguļi–1966 in Germany) who worked at the Jelgava Theatre.

KĀRLIS MIEZĪTIS (1902–1985) was a stage designer and a skillful restorer. ALBERTS DZENIS (born 1907 in Riga) worked at the Daugavpils Latvian Theatre; he was the main stage designer there from 1945–1971. RŪDOLFS PĪLĀDZIS (1910–1969) continued the tradition of Impressionistic-Realistic stage design. Son of a worker, born in Riga, he studied decorative painting intermittently at the Latvian Academy of Art and also with J. Kuga. Pīlādzis worked as assistant stage designer at the National Opera House, at the theatres in Jelgava and Liepāja and as an independent artist at the Little Theatre of Riga. As the main stage designer at the Valmiera Theatre in the 1950's, he produced sets for dramatic works by Rainis and Blaumanis. He was also a landscape painter. His most important one-man show was held in Riga, 1968.

JĀNIS AIŽENS (1899–1941) graduated from J. Kuga's Masterclass of Decorative Painting in 1934. During his student years Aižens worked at the National Opera House as assistant stage designer. In his diploma work–sketches for stage sets for J. Rainis' drama *Fire and Night*–and in the elective projects, models for the scenery of the operas by G. Puccini, R. Strauss, A. Bizet and the fairy tale *The Golden Horse* by J. Rainis he followed tradition. After the Soviets occupation, he was appointed the main stage designer at the National Opera House. He was more well-known as a graphic artist, however.

ĢIRTS VILKS (Andersons, 1904–1983) began his professional career at the Little Theatre of Riga. The stage designer and painter

ĒVALDS DAJEVSKIS was also employed at the same theatre. He was born 1914 in Russia, and after World War I his parents returned to their native country, settling down in a farmstead in Northern Vidzeme. The childhood impressions of the countryside and its rural architecture influenced his work. Dajevskis attended the Class of Decorative Painting at the Liepāja School for Applied Arts. His teachers H. Aplociņš and J. Sudmalis placed emphasis upon the national characteristics in applied art. There Dajevskis mastered the basic principles of the Latvian ornament and folk art traditions. He continued his studies with Ansis Cīrulis, the great master of composition and Latvian style. Dajevskis moved to Riga and was invited to design the sets for *The Forest* by A. Ostrovsky at the Riga Folk Theatre. From then on he was sold on stage design. Then came work at the Little Theatre of Riga, 1934, later transformed to the Little Ensemble of the Art Theatre. He was fond of Romantic subjects, such as the dramas *Blow Wind* and *The Rose of Turaida* by J. Rainis. He also designed sets for some plays by M. Zīverts. From 1936–1940 Dajevskis was the stage designer at the Theatre of Northern Latvia. During the first Soviet occupation Dajevskis moved to Liepāja, where he was the stage designer at the Liepāja Theatre of Drama, Opera and Ballet from 1940–1944. He was very productive, and during the 1940/1941 season designed the sets for 11 drama performances plus several operas. By the end of World War II he became a refugee in Germany, later settling in the USA.

The graphic artist and painter OSKARS NORĪTIS (1909–1942) was also active as stage designer. He was invited to produce the stage setting for the musical comedy *Dreimädelhaus* by Wilner–Reichert at the Liepāja Theatre of Opera and Drama, 1934. He also designed the stage for *The Swan Lake* by Tchaikovsky there and other opera and ballet performances. The scenery for the Swan Lake was most successful.

Murals and Monumental Painting

Compared with stage design, decorative and monumental painting is much less developed. No strong division line can be drawn between easel and decorative painting. Thus J. Kuga's large-sized portraits (*A. Dombrovskis*) and riverscapes of the Daugava are decorative pieces in character and style, used as panels, though they were not painted with a specific interior in mind. This kind of decorative painting, represented by Ansis Cīrulis, K. Miezītis, K. Sūniņš etc., will not be discussed here. Only painting directly on a wall or ceiling will be considered, such as the frescos by ANSIS CĪRULIS at the Country Hotel in Jelgava, made in the early 1920's and barbarically destroyed later. To this category belongs the allegorical fresco *Lielupe* at the Concert Hall of Majori. The plafonds by A. Cīrulis at the Riga Castle, Accreditation Hall of Ambassadors have already been mentioned.

It is a fact that after the coup d'état in 1934, there was a greater activity in decorating public and state buildings. Of the generation born around 1890, one might mention OTO SKULME's compositions of rural scenes on the wall of the now demolished Milk Restaurant in Riga. On the ceiling of the great Representational Hall of Riga Castle there was the same artists' painting *The Lettgalians Cross the Daugava*. J. KUGA adorned the same ceiling with the romantic scene of *Midsummer Eve*; J. CIELAVA with the scene *Amber Trade on the Baltic Sea*; L. LIBERTS, *Duc James at the Shipyard in Ventspils*. N. STRUNKE, L. LIBERTS and V. VASARIŅŠ did a number of decorative painting for the Writers Palace in Sigulda. Prof. J. Kuga's Masterclass turned out some talented decorative painters. One of the most advanced was RŪDOLFS MIĶELSONS. He did a grand style Baroque wall painting in the vestibule of the former building of the Latvian Academy of Art, as well as interior panels at the Ministry of Agriculture. ELERTS TREILONS (1899–1961) produced paintings in the style of Academic Romanticism for the interior of the Riga Latvian Association Building, the Ministry of Finances, and the Palace of Justice. He also embelished the interiors in many other new buildings and did reconstruction work at the Palace of Jelgava. After World War II he did a number of interiors at the Hotel Riga, the vestibule of the Riga Airport, etc. At the beginning of his career he was assistant to H. Grīnbergs, mentioned previously.

KĀRLIS MIEZĪTIS (1902–1985) and ELMĀRS DĀLBERGS (1902–1985) were accomplished decorative painters and stage designers. ARNOLDS TREIBERGS (born 1906), a student of the Academy of Art, painted frescos for two kindergartens in Riga. ARVĪDS GUSĀRS' (born 1906) tempera panels told legends of the past. PĒTERIS OZOLIŅŠ (1911–1971) made a decorative panel at the Writers Palace (1938).

Stained Glass

There are two main kinds of stained glass. One is the Medieval and "Gothic", based on brilliance of the transparent stained glass to produce decorative, unrealistic design; the other–Classical linear or even Realistic, strives to create illusionistic effects. Both are present in the works of Latvian vitreous art. Ansis Cīrulis and N. Strunke were purely decorative, whereas K. Brencēns and J. Bīne Naturalistic masters.

Information on the development of the stained glass art in Latvia is poor and fragmentary. Wars, fires, vandalism destroyed many objects. It is known that since 1541 in Riga there existed the guild of glaziers. The escutcheons of the *ķoniņi* (Courish "kings") at the Church in Lipaiķi dating from 1664, give some indication of connections between the art of stained glass and Latvian life.

The best known among the stained glass masters in Riga in the early part of this century was ERNST TODE (1858–1932) of Liv extraction, born in the vicinity of Petersburg. Having studied architecture at the Riga Polytechnical Institute for a time, then, painting in Munich, he worked as a painter of family portraits in Kharkov until he moved to Riga and established a stained glass workshop, in 1895. The small enterprise grew into a large one. Tode made stained glass windows for St. Peter's Church, the Dome Cathedral and St. John's Church in Riga. Many works were commissioned by Russian authorities. The solid reputation of the follower of the German School spread over the whole of Russia. Tode had two Latvian apprentices: H. Grīnbergs and J. Šķērstēns.

The popularity of A. KAHLERT, an immigrant from Hannover, increased over the years. His workshop was active from the beginning of the century until the repatriation of the Baltic Germans in 1939, when it was bought by the painter and Master of stained glass J. Šķērstēns, who had worked there before.

KĀRLIS BRENCĒNS (1879–1951) began a new period in Latvian stained glass art. Educated in the French tradition, he laid foundations for Latvian stained glass. He was the teacher of the Stained Glass Class at the Stiglitz Central School of Technical Drawing, 1907–1920, and had S. Vidbergs and Ed. Brencēns among his students. In 1903, during his stay in Paris, K. Brencēns exhibited his stained glass composition *Cock in the Snow*. This,

as well as other compositions produced around the same time was done in the linear Modern Style of the period. The portrait of Kr. Valdemārs made in 1912, tended towards Naturalism. It is interesting that there are two styles represented in the stained glass windows made by R. Brencēns in the early 1920's for the Benjamiņš' House in Riga. The *Lāčplēsis* (*Bear Slayer*), is done in a Realistic tonal conception whereas the other mythological composition, *In the Castle of Light*, is composed in a linear decorative style. During his stay in Petersburg, Brencēns made several stained glass windows for the Hotel Lidval and for several churches.

During the 1930's, a number of stained glass panels were made at the workshop of A. Kahlert, as well as at the newly established workshop of E. Baumanis and K. Fromholds. One of the best achievements was the four-pane window of the Congress House (the former Great Guild Hall, now State Philharmonic Hall) by ANSIS CĪRULIS, each part representing four allegoric figures: *Industry, Navigation, Business* and *Building*. Ethnic motifs were used with skillful artistry.

The graphic artist SIGISMUNDS VIDBERGS (1890–1970) was a professional stained glass artist. He graduated from the Stained Glass Painting Class at the Stiglitz School in 1915, having done several small size panels; later he turned to graphic art. In the 1930's he made several panels for the Department of Labor in the refined way of a graphic artist. A notable accomplishment is the stained glass panel *Mother and Child*. He also made designs for three altar windows of the Straupe church, executed at the workshop of Fromholds and Baumanis.

NIKLĀVS STRUNKE (1894–1966) made compositions for stained glass windows for the Writers House in Sigulda–allegories of the four seasons, and also two stained glass windows at the Officers' Club in Riga. The style of the figures there is the same as in his drawings and illustrations. Ansis Cīrulis, N. Strunke and S. Vidbergs are the originators of a new trend in Latvian stained glass painting.

The previously mentioned JĒKABS ŠĶĒRSTĒNS (1890–1940) executed projects for other artists as well as his own original compositions. He learned stained glass painting from E. Tode and he graduated from Prof. J. Tillbergs Masterclass of Figural Painting. He made stained glass windows for several churches: in Cēsis, Grobiņa, Tukums, etc. Windows made by J. Šķērstēns decorated a restaurant on Dzirnavu street in Riga.

In the 1930's JĒKABS BĪNE (1895–1955) produced stained glass windows with figural and ornamental forms for the sacristy of St. John's Church in Riga, and also for the Club of the Aviation Regiment. At the beginning of the 1950's he became the leading artist of the Art Enterprise *Māksla* and Head of the Department of Stained Glass. A number of stained glass paintings were produced, including Realistic portraits of writers J. Rainis and A. Upītis. Other painters and decorative artists: A. VILKINS, E. CĒSNIEKS, Ģ. VILKS, E. TREILONS, and others worked at the workshop. Those activities are outside our chronological limits. We should also mention the stage designer, graphic and stained glass artist KĀRLIS FREIMANIS (born in 1909). He graduated from J. Kuga's Masterclass of Decorative Painting in 1935, worked as stage designer in the provincial theatres and was the main stage designer for the Travelling Theatre 1940/1941. In 1939, he was awarded the First Prize at a stained glass windows competition for a church in Kuldīga. After the war he worked as illustrator and stained glass artist.

40 Ls.-