

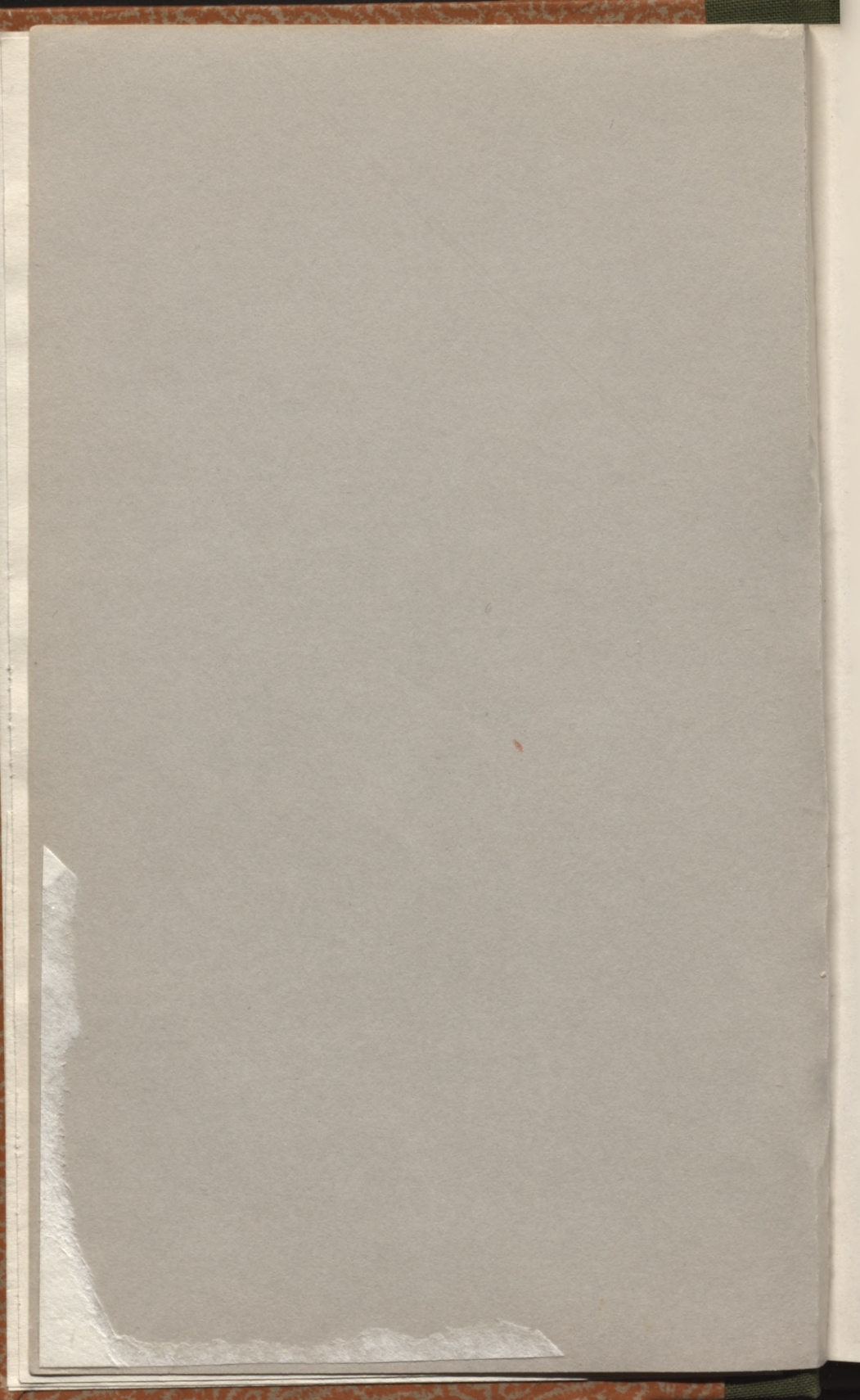
B
001

LATVIEŠU
HUMĀNITĀRO ZINĀTŅU ASOCIĀCIJA

RAKSTU KRĀJUMS

III

NUJORKĀ
1980



5
387

1834

LATVIEŠU HUMĀNITĀRO ZINĀTŅU ASOCIĀCIJA
RAKSTU KRĀJUMS III

LATVIAN

HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

ASSOCIATION

SMULĀSĀKUMS

III

Edited by
Jānis Sīmanis

NEW YORK
1980

LATVIAN HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCE ASSOCIATION
III BRULĀNE IZDEVĀJIS

LATVIAN
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCE
ASSOCIATION

ESSAYS
III

Edited by
Jānis Siliņš

NEW YORK
1980

B
001

7838

B

Latvian Institute of
Humanities (LIIH)

TABLE OF CONTENTS - TABULA SĀDITĀJS

LATVIEŠU

HUMĀNITĀRO ZINĀTŅU ASOCIĀCIJA

RAKSTU KRĀJUMS

III

Rediģējis
Jānis Siliņš

ŅUJORKĀ

1980

Rakstu tekstu salikusi
Dace Gulbe (Orkid)

W LATVIJAS VALSTS
BIBLIOTEKA
12-33.869

Printed by
Augstums Printing Service, Inc.
Lincoln, Nebraska 68502, U.S.A.

SATURA RĀDĪTĀJS — TABLE OF CONTENTS

Redakcija. Ievadam — Introduction	1
Edgars Andersons. Neatkarības rītausma	3
Summary: The Dawn of Independence	40
Jānis Siliņš. Tagadnes mākslas labirintos	41
Summary: In the Labyrinths of Contemporary Art	90
Jānis Siliņš. Voldemārs Matvejs	91
Voldemārs Matvejs. Daiļrades principi plastiskās mākslās. (V. Markovs) Faktūra. Tulkojis J. Siliņš	98
Jānis Siliņš. V. Markov, Principles of Creation in the Plastic Arts. Factice. (Biography and Summary).	139
Ernests Braštinš. Ko ornamenti var dot mūsu glezniecībai.	151
Summary: What the Latvian Painting Could Gain from National Ornament	153
Benjamiņš Jēgers. Vēl par Manceļa Postillas izdevumu	154
Summary: Once More About the First Edition of the Lettische Postill by Mancelius	157
Visvaldis Klīve. Mākslas darbi un mākslas norises.	158
Summary: The Works of Art and the Progress of Art	168
Haralds Biezais. Auseklis latviešu tautas tradīcijās	169
Summary: Auseklis (the Morningstar) in the Latvian Folk Tradition	191
Pauls Dāle. Dati par Paula Dāles dzīvi (autobiogrāfija) — Autobiographical Data.	132
Pauls Dāle. Enerģētiskā ideālisma pamatkonceptija.	196
Summary: Basic Principles of Energetic Idealism.	196
Jānis Siliņš. Prof. Dr. P. Dāles piemiņai	197
Summary: In Memoriam of Prof. Dr. P. Dāle	200

ATTĒLU RĀDITĀJS

1. V. Van Gogs — Zvaigžņotā nakts (1889)	53
2. P. Gogēns — Mēness un zeme (1893)	56
3. Ž. Braks — Vīrs ar ģitāru (1911)	60
4. A. Derēns — Logs uz parku (1912)	63
5. A. Modiljāni — Līgava un līgavainis (1915-1916)	65
6. F. Ležē — Trīs sievietes (1921)	70
7. P. Pikaso — Trīs mūzikanti (1921)	72
7. P. Bonārs — Brokasta telpa (1930-1931)	75
9. Ž. Ruō — Kareivju izsmietais Kristus (1932)	77
10. J. Polaks — Katedrāle (1947)	80
11. Voldemāra Matveja (Markova) grāmatas titullapa	96
12. Voldemārs Matvejs (foto)	97
13. Voldemārs Matvejs — Pēterburgas ainava	104
14. Voldemārs Matvejs — Senatne	104
15. Voldemārs Matvejs — Lūdžēja	111
16. Voldemārs Matvejs — Augļu novākšana	119
17. Voldemārs Matvejs — Jātnieki mežmalā	130
18. Manceļa „Lettische Postill” titullapa	157
19. Prof. Dr. Pauls Dāle (foto)	195

I E V A D A M

Ar daudzu gadu atstarpi parādās Latviešu humānitāro zinātņu asociācijas trešais rakstu krājums. Neraugoties uz to, tam agrāk iesniegtie raksti savu nozīmi un atziņas vērtību nebus zaudējuši tagadnes ātri mainīgā kultūras dzīvē.

Skarot dažādas humānitāro zinātņu nozares - Latvijas vēsturi, valodniecību, reliģijas vēsturi, filozofiju (ar prof. Dr. P. Dāles autobiografiju un viņa pasaules uzskata īsu autentisku kopsavilkumu), pašreizējā rakstu krājumā visvairāk ir cilāti mākslas un aistētikas jautājumi. Starp šiem darbiem visnotaļ jāpasvītro Voldemāra Matveja (Markova) krievu valodā sarakstītās FAKTŪRAS pilnīgs latviskojums, kas pirmo reizi šādā veidā parādās mūsu mākslas literātūrā. Liekas, ka ar šī darba publicēšanu ir aizpildīts kāds sen jūtams robs. Aktuālu nozīmi nav šodien zaudējis īsais E. Brastiņa raksts. Krājumā parādās raksti, ar kuriem redaktors nav vienis prātis uzskatos par mākslas darba dabu, par aistētiskā sprieduma izpratni, cilājot arī kādreiz modē esošo neodadaistu provokatīvās pseudo-problēmas. Tomēr, par savu rakstu saturu atbild ikviens autors pats. Ir vērts iepazīties ar uzskatu dažādību, kādu jau netrūkst mūsu nemierīgā un neskaidrā laikmetā ar tā milzu pārvērtībām, kas dziļi skārušas arī makslu jomu. Mūsu dienās mākslai vairs nav būtiskās nozīmes cilvēku dzīvē, kāda tai kādreiz bijusi pagātnē. Daudzi modernās mākslas ceļi ir izrādījušies par strupceļiem, novedot pat mākslas pašiznīcināšanā. Veikalnieki un veikalnieciskums mākslas tirgū, reklāmu skaļums padarījuši savu precī - mākslas priekšmetus par laika kavēkli, amizēšanās līdzekli snobiem, kā arī par naudas ieguldījuma, spekulāciju

lauku un par sabiedriskā prestiža instrumentu. Tehnoloģijas un tehnokratijas vara ir pakļāvusi sev arī to, ko šodien mēdz saukt par mākslu. Tālab šis rakstu krājums jautā par tagadnes mākslas labirintiem, mēģinot klasificēt daudzveidīgās parādības, Par visu to lai spriež lasītājs pats. Šis mazais pienesums humānītāro zinātņu laukā grib kalpot mūsu gara dzīves problēmu risināšanai.

Jānis Siliņš

NEATKARĪBAS RĪTAUSMA

Sakarā ar Latvijas neatkarības proklamēšanas tuvojošos 50. gada dienu ir nepieciešams sākt šī latviešu tautas vēsturē nozīmīgākā notikuma pamatīgākas studijas. *) Ir plašas latviešu tautas atmodas laikmeta un Jaunās strāvas attīstības studijas, bet par Latvijas valsts nodibināšanos un pirmajām dienām ir pieejami tikai nedaudzi, vispārināti, vienkāršoti, stereotipiski apraksti. Sekojošais raksts ir mēģinājums iedziļināties notikumos, kas radīja Latvijas valsti, un izsekot tās attīstības gaitām pirmajos mēnešos.

Laikā no 1721. - 1795. gadam visas latviešu zemes, kas iepriekšējos gadsimtos bija dažādu varu sadalītas, nokļuva krievu varā. Tās tomēr neapvienoja vienā teritoriālā vienībā. Latgali pievienoja krievu Vitebskas guberņai, Kurzeme un Zemgale palika Kurzemes guberņā, bet Vidzeme un Livonija baudīja autonomiju, kuŗā noteicēji bija tikai vietējie muižnieki un lielie zemes īpašnieki, pa lielākai daļai vācu tautības. Autonomijas ietvaros vācu virskungi spēja tomēr latviešu un igauņu tautas paturēt rietumu kultūras ielokā, tā paglābjot no izkušanas slavu masā. Franču revolūcijas, romantisma un liberālisma strāvu ietekmē XIX gadsimtā izveidojās arī Baltijas tautu atmodas kustība un uzlabojās to materiālais stāvoklis. Lai salauztu vācu un poļu ietekmi, krievu panslavisma kustība zināmā mērā atbalstīja arī igauņu, latviešu un lietuviešu nacionālās kustības. Sociālisma kustība savukārt asināja strādnieku centienus novērst ne taisnības un tālāk uzlabot savu materiālo un sociālo stāvokli. Tā kā 19. gadsimtā Krievija bija atzīta par stiprāko varu pasaulē, Baltijas tautām nebija cerību atbrīvoties no krieva cara valdības virskundzības ne pašu spēkiem, ne ar citu tautu palīdzību.

Krievu-japāņu karš un lielā revolūcija 1905. gadā demonstrēja, ka absolūtā krievu cara impērija jau bija iekšēji satrunējusī. Baltiešu tautas pirmo reizi ieguva iespēju sevi pārstāvēt Krievijas parlamentā, kaut gan reālu labumu tās guva maz. Līdz pat I Pasaules kara cara valdība vēl joprojām cieši sadarbojās ar vietējo vācu aristokratiju un kopīgi centās traucēt Baltijas tautu nacionālo un saimniecisko attīstību. Pasaules kara baltiešiem pirmo reizi radās iespēja iegūt par sabiedroto vienu no saviem apspiedējiem - cara valdību - cīņai pret otru - vietējo vācu muižniecību, kas simpatizēja Vācijai. Plašās ap-rindas Vācijā, kam Baltijas problēmas kara sākumā bija vienaldzīgas, drīzumā sāka atbalstīt ietekmīgo, bet niecīgo baltvācu minoritāti pret

*) Darbs sarakstīts 1966.g. Novēlotā publicēšana tomēr nemazina tās nozīmi. Red.

Baltijas tautu interesēm. Tā kā krievi lietuviešus bija apspieduši vairāk nekā citas baltiešu tautas un lietuviešiem nebija akūta vācu, bet gan poļu un pārpoļoto lietuviešu pašu aristokrātu problēma, lietuviešu tauta visumā bija neitrāla vai pat vāciešiem draudzīga. Latvieši un igauņi vāciešus uzskatīja par nāvīgiem ienaidniekiem un simpatizēja krieviem un viņu sabiedrotajiem. Tikai niecīgas latviešu (Dr. Miķelis Valters un viņa domu biedri) un igauņu aprindas vēlējās Krievijas sakāvi, lai iegūtu pilnīgu neatkarību Latvijai un Igaunijai demokratizētā pēckaŗa Eiropā. Latviešu un igauņu vairums cerēja iegūt tikai nacionāli politisku autonomiju un pārņemt no vietējiem vāciešiem saimnieciskās pozīcijas un priekšrocības.

Jau pašā kaŗa sākumā igauņu, latviešu un lietuviešu kaŗavīri parādīja izcilas sekmes Austrumprūsijas iekaŗošanas mēģinājumā, bet viņu asinspuņi vairoja tikai krievu slavu. Desmitiem tūkstoši baltiešu tautu kaŗavīru zaudēja dzīvības korruptu un nemākulīgu krievu ģenerāļu sliktās vadības dēļ. Krievu valdība Baltijas tautām nedeva nekādas koncesijas.

1915. gada vasarā un rudenī vācu kaŗaspēks iekaŗoja visu Lietuvu Kurzemi un lielāko daļu Zemgales. Paniskās bailēs no vāciešiem un krievu dienestā esošo pašu aģitatoru ietekmē apmēram 850,000 latviešu atstāja apdraudēto dzimteni. Sakarā ar krievu valdības pārkrieivināšanas un vācu valdības kolonizācijas plāniem spontānā bēgļu kustība viegli varēja kļūt liktenīga visai latviešu tautai. Saimnieciski ruinējoša bija arī Rīgas evakuācija. Tikai tad, kad vācu kaŗaspēks jau atradās Rīgas priekšā, latvieši 1915. gada 1. augustā ieguva tiesības organizēt savu nacionālo kaŗaspēku - latviešu strēlniekus. Latvieši ieguva arī dažas niecīgas saimnieciskas un politiskas koncesijas.

Izmantojot izdevību, latvieši ar vislielāko enerģiju centās nokļūt uzmanības centrā. Kaŗavīri parādīja nepieredzētu varonību un kaujas prasmi. Strēlnieku bataljonus apvienoja pulkos, brigādēs un divīzijā, bet artilēriju, kavalēriju un tehniskās daļas latviešiem neļāva izveidot. Latvieši veltīgi noasiņoja nemākulīgu vai pat viņiem naidīgu krievu ģenerāļu vadītās operācijās. Viņi gan ieguva zināmu atbalsi krievu presē, bet pasaules mērogā viņus pirmo reizi pieminēja tikai tad, kad viņu jau galīgi noasiņojošie pulki piedalījās pēdējās, niecīgās sadursmēs dzimtenes teritorijā. Nebija panākumu arī latviešu politiķu pārspīlēti krieviskajām un antivāciskajām deklarācijām un tautas ziedojumiem.

Krievu mērķiem sevi ziedojušā latviešu tautā radās nemiers. Jau 1916. gada beigās, vēl pirms lielās revolūcijas Krievijā, latviešu pārstāvji oficiāli pieprasīja cara valdībai apvienot visas latviešu zemes vienā nacionālā, autonomā vienībā ar vietējo pārvaldi. 1) Pēc revolūcijas daļa latviešu tagad vēl pieprasīja politisko autonomiju, bet latviešu vairums prasīja arī radikālu sociālo apstākļu uzlabošanu. 2) Izmantodama Baltijas tautu pilsonisko un sociālistisko grupu šķelša-

nos, Krievijas pagaidu valdība ignorēja viņu prasības, kaut gan par Vidzemes un Igaunijas valdības komisāriem iecēla igauņus un latviešus un pieļāva arī turienes pašvaldību organizēšanos. 3) Pēc igauņu izdarītās masu demonstrācijas pašā Krievijas galvas pilsētā, Krievijas valdība 1917. gada 12. aprīlī igauņu zemes apvienoja nacionālā, autonomā vienībā ar igauņu pašpārvaldi. Tā kā Latvija atradās pārāk tālu no galvas pilsētas un bija arī kaujas lauks, latviešu prasības neapmierināja. 4) 19. aprīlī tomēr nodibinājās Vidzemes pagaidu zemes padome. 5) 10. maijā līdzīga padome nodibinājās arī Latgalē. 6) 14. jūnijā sociālistiskās grupas izveidoja Apvienoto Latvijas strādnieku, kareivju un bezzemnieku deputātu padomju izpildkomiteju. 7) Vairojoties latviešu revolūcionārajam noskaņojumam, 5. jūlijā formāli apstiprināja autonomiju Vidzemē un Kurzemē, bet tās tomēr neapvienoja vienā nacionālā vienībā. 8) 12. augustā vienīgo reizi Latvijas vēsturē visas latviešu politiskās grupas apvienojās kopējā prasībā pēc apvienotas Latvijas. 9)

Politiski Baltijas tautas, galvenā kārtā latvieši, bija saskaldījušās daudzās sīkās partijās un grupiņās, centrējoties ap atsevišķām, ambiciozām personām. Visām latviešu pilsoniskajām partijām bija gandrīz līdzīgas, stipri liberālas un pat sociālistiskas programmas. Sociālisti sašķēlās lielniekos, maziņniekos un sociālvēlucionāros. Pilsonisko grupu galvenais politiskais centrs bija Latviešu bēgļu apgādāšanas centrālā komiteja, kas savu darbību sāka 1915. gada 23. septembrī Pēterpilī un bija zināmā mērā latviešu politiskā skola. Pilsonisko grupu pārstāvjiem bēgļu gaitās bija maz sakaru ar latviešu strēlniekiem, kas lielā mērā nokļuva lielnieku aģentu ietekmē. 10)

Citāda situācija bija igauņu nacionālajā kaņaspēkā, kas sāka organizēties 1917. gada 21. aprīlī. 19. decembrī izveidojās igauņu divīzija ar savu artilērijas brigādi, kavalērijas pulku un inženieru daļām. 11) Sakarā ar lietuviešu sadarbību ar vāciešiem, krievi vairījās dibināt lietuviešu nacionālas vienības. Lietuviešu pirmie 4 bataljoni radās tikai 1917. gada augustā un septembrī. 12) Igauņi un lietuvieši atradās daudz mazākā lielnieku ietekmē, centās palikt savā dzimtenē un viņu vairums vēlāk sadarbojās arī ar vāciešiem, lai mēģinātu noturēt dzīvo spēku dzimtenes aizsardzībai gaidāmā lielvaru sairšanas periodā. 13)

1917. gada 3. septembrī vācieši ieņēma Rīgu un no 12. - 19. oktobrim arī Igaunijas salas. Vacu valdība vietējo vāciešu ietekmē sāka gatavoties Baltijas zemju kolonizācijai un pārvācošanai, bet radās konflikts starp prūšiem, kas gribēja vismaz daļu Baltijas zemju pievienot Prūsijai, un pārējiem vāciešiem, īpaši katolīem, kas nevēlējās luteriskās Prūsijas jau tā lielās ietekmes tālāku pavairošanos vācu impērijā. 14) Kolonizāciju un pārvācošanu principā atbalstīja visas vācu politiskās partijas, ieskaitot vairākuma sociālistus, bet neatkārtīgie sociālisti un komūnistu atbalstīja Baltijas tautu neatkarības

centienus. 15)

Neliela konservatīvo latviešu grupa centās sadarboties ar vāciešiem, lai zināmā mērā pasargātu latviešu intereses. Tā kā viņu politika bija visumā neveiksmīga, latviešu vairums kļuva politiski apātiski vai naidīgi pret vācu varu. 16) 1917. gada 23. septembrī izveidojās Demokrātiskais bloks, kas pārstāvēja latviešu politiskās partijas vācu okupācijas joslā. Pirmo reizi te sadarbojās latviešu pilsoņi un sociālisti - maziņieki. Šis bloks kā pirmais, gan pagrīdē darbojoties, pieprasīja vienotu, neatkarīgu, demokrātisku un starptautiski garantētu Latvijas republiku. Sociāldemokrātiem palīdzot, bloks uzturēja sakarus ar Vāciju un Šveici, bet tā darbības iespējas bija ļoti ierobežotas. 17)

1917. gada 7. novembrī Krievijā notika lielinieku revolūcija. 9-tā novembrī lielinieki nodibināja padomju varu Igaunijā, 13. novembrī Ziemeļlatvijā un Latgalē. 18) Izmantojot padomju valdības deklarācijas par neatkarības tiesībām krievu apspiestām tautām, 15. novembrī neatkarību pasludināja Ukraina, 6. decembrī Somija un 25. decembrī Baltkrievija. 19) Ar vācu atbalstu 11. decembrī neatkarību deklarēja arī Lietuvas padome. 20) Padomju valdība faktiski nevēlējās nacionālu minoritāšu republiku nodibināšanos un sāka šādus centienus apkaņot. 30. novembrī nodibinājās Latviešu pagaidu nacionālā padome, kuŗas bāze nebija vis politiskās partijas, bet dažādas pilsoniskās organizācijas. Sociālisti un Latvijas minoritātes tajā nepedalījās. Padome pasludināja latviešu tautas tiesības noteikt savu nākotni, bet Latvijas neatkarību tomēr neproklamēja. Tā radās šādi neatkarībai naidīgas lielinieku varas okupācijas joslā, kas uzsāka darbību atklāti, kamēr Demokrātiskais bloks darbojās pagrīdē. Padome bazēja savu politiku Rietumu valstu tautu pašnoteikšanās tiesību deklarācijās, kas faktiski bija domātas tikai austro-ungāru, turku un vācu impēriju sagraušanai. 1918. gada 18. janvārī padomes ārlietu daļas vadītājs un Krievijas valsts domes loceklis Jānis Goldmanis Krievijas satversmes sapulcē deklarēja, ka Latvijas iekšējo iekārtu un attiecības uz ārieni turpmāk lems pati latviešu tauta savā Satversmes sapulcē. 31. janvārī slepenā sēdē Padome oficiāli atzina, ka Latvijai jābūt patstāvīgai demokrātiskai republikai. 21)

1918. gada 1. janvārī Ziemeļlatvijā un Latgalē nodibināja Latvijas strādnieku, kareivju un bezzemnieku padomes pārvaldes. Latviešu nacionālistu kustību apspieda. 22) Tā kā vācieši centās izmantot lietuviešu neatkarības dziņas tikai savās interesēs, 1918. gada 16. februārī lietuvieši pasludināja jaunu neatkarības deklarāciju, kuŗā izlaida iepriekšējā deklarācijā minētās saites ar Vāciju. 23)

18. februārī vācieši atjaunoja uzbrukumu Baltijas telpā un līdz 3. martam bija ieņēmuši visu Ziemeļlatviju, Latgali un Igauniju. 3.-šā martā ar Brest-Litovskas miera līgumu Padomju Krievija nodeva Kurzemi un Lietuvu vācu rīcībā un atstāja Vidzemi un Igauniju vācu policejiskā uzraudzībā. 24) Vācu inscenējumā 8. martā radīja Kur-

zemes hercogisti, ko 15. martā atzina Vācijas valdībā. 25) 23. martā Vācija atzina arī Lietuvas neatkarību uz 11. decembra deklarācijas pamatiem, bet faktiski šo neatkarību ignorēja. 26) Tāpat ignorēja Baltkrievijas neatkarību. 27) Vācu iestādes likvidēja arī 1918. gada 24. februārī proklamēto Igaunijas republiku. 28) 12. aprīlī Igaunijas un Ziemeļlatvijas vācieši radīja pamatu Baltijas valstij, tajā apvienojot Igauniju, Vidzemi un Rīgu. 29) Vācieši atbalstīja arī 27. maijā nodibinājušās Azerbaidžanas, Armēnijas un Gruzijas valstis. 30)

Tā kā Padomju Krievija 1917. gada decembrī izbeidza karu ar Vāciju, Rietumu Antante savās interesēs centās atjaunot kaut kādu austrumu fronti, lai radītu vāciešiem grūtības un novērstu vācu kara spēka pārsviešanu no austrumu frontes uz rietumu un dienvidu fronti. Šajā sakarā rietumu diplomāti sāka uzklausiēt baltiešu nacionālistu vadonius Pēterpilī un rietumos. 31) Baltijas tautu sociālistu vairums bija devies trimdā uz Krieviju un atbalstīja padomju valdību. Tās interesēs cīnījās arī nelielās grupiņās latviešu un igauņu strēlnieku vienības, uzskatot padomju valdību par tobrīd vienīgo reālo baltiešu sociālo un nacionālo interešu atbalstītāju. Kā krievu imperiālisti, tā liberāļi cīnījās pret baltiešu neatkarības centieniem. 32)

Vairākiem igauņu Zemes padomes pārstāvjiem 1917. gada decembrī un 1918. gada martā izdevās nokļūt Skandināvijā un Rietumu valstīs. 20. martā Lielbritānija atzina Igaunijas Zemes padomi kā de facto varu un nolēma atzīt igauņu nacionālās intereses līdz Miera konferencei. 33) Lielā vērienā rietumos darbojās lietuviešu politiķi, bet viņi bija saskaldījušies vācu un Antantes orientāciju atbalstītājos. Lietuviešu „etnografiskajās” prasībās ietilpa arī baltkrievu, poļu un latviešu apdzīvotās teritorijas un daļa Austrumprūsijas. Lietuviešu propagandētā Lietuvas-Latvijas federācija latviešiem visumā šķita nepieņemama, jo nebija uzticības pret lietuviešu politiķiem kā varbūtējiem vācu draugiem un nebija palāvības saimnieciski mazattīstītās Lietuvas eksistences iespējām. 34) Daļa latviešu sapņoja par Skandināvijas - Baltijas federāciju bez Lietuvas, kuŗas tauta bija toreiz visumā arī uz stipri zemāka izglītības līmeņa. Somi, igauņi un latvieši nesaprata, ka skandinavi uz viņiem raudzījās tāpat kā viņi raudzījās uz lietuviešiem. Poļi savukārt centās atjaunot vēsturisko Lielpoliju, kuŗā ietilptu arī Lietuva, Ukraina, Baltkrievija, plašas vācu teritorijas un eventuāli arī Latvija. 35)

1918. gada 1. augustā vācieši Baltijas provinces apvienoja Baltijas zemju militārā pārvaldē. Visas Krievijas pierobežas zemes tagad atradās faktiskā vācu kontrolē. 36) Ar 27. augusta līgumu Padomju Krievija formāli nodeva Vācijai arī Vidzemi un Igauniju, paturot tikai nelielu Igaunijas stūri, Latgali un Ilūkstes apriņķi, kas faktiski palika vācu armijas pārziņā. 37) 27. septembrī Vilhelms II atzina Baltijas valsti, bet vācu militārās pārvaldes intrigu dēļ Baltijas vācieši atzīšanas deklarāciju saņēma tikai 17. oktobrī. 38) 7. oktobrī

jaunajā Vācijas ministru kabinetā liberālā Bādenes prinča Makša vadībā pārrunāja Baltijas zemju pārvaldi. Neievērojot dažu kabineta locekļu iebildumus, nolēma šo zemju pārvaldi no militārās pārvaldes nodot civilai pārvaldei, bet ignorēja katoļu partijas vadītāja Matiāsa Ercbergera (Erzberger) ieteikumu pārvaldi nodot vietējiem iedzīvotājiem. 15. oktobrī iekšlietu ministrs Dr. Kārlis Trimborns ierosināja vietējās pārvaldēs igauņu un latviešu vairākumu un Lietuvu nodot pilnīgi Lietuvas valsts padomes rokās. Demokratiskām satversmes sapulcēm būtu jāizlemj galīgā pārvaldes forma šajās zemēs. Vicekanclers Frīdrichs fon Pajers (Payer) un grāfs Hacfelds (Hatzfeld) pieprasīja pārvācošanas propagandista Dr. Gosslera nomaņu ar piemērotāku personu Baltijas pārvaldes priekšgalā. Vācijā notiekot revolūcijai, Baltijas vācieši vēl laikā no 5. - 9. novembrim mēģināja radīt Baltijas valsti, tai pievienojot arī Kurzemes hercogisti, bet bija jau par vēlu. Savu spēli viņi bija zaudējuši. Vācijas valdība noraidīja ķeizara Vilhelma II kandidātūru Baltijas hercoga amatam, jaunās kopvalsts aparāturu īsti neizdevās izveidot. Vācijas valdība atteicās atzīt Meklenburgu hercogu Adolfu Frīdrihu par jaunās valsts valdnieku un atbalstīt šo valsti. 39) 11. novembrī uz Stokholmu aizbrauca nedzīvi dzimušās valsts ārietu komisārs un speciālais pilnvarnieks barons Heinrichs fon Štriks-Tignics (Stryk-Tignitz), kas turpināja intrigas pret vietējo tautu nacionālajām pārstāvībām. 40)

Jūlijā rietumos nokļuva arī Latviešu pagaidu nacionālās padomes pilnvarotais Zigrīds Anna Meierovics. Tā kā viņš bija bez līdzekļiem un sakariem, somu un igauņu pārstāvji palīdzēja viņam sākt sakarus ar angļiem. Vēl pirms Latvijas valsts proklamēšanas, 11. novembrī Lielbritānija Latviešu pagaidu nacionālo padomi atzina kā de facto Latvijas valdību līdz Miera konferencei. 41) Starplaikā angļu un franču diplomātiskie pārstāvji Krievijā bija baltiešu nacionālistu pārstāvjus nedaudz atbalstījuši ar naudu, cerībā, ka Antantes pusē varēs pārdabūt latviešu strēlnieku divīziju, toreiz stiprāko padomju varas balstu. Padomju Krievija toreiz Antantes uztverē bija nodevēja, kas sadarbojās ar ienaidnieku - Centrālo valstu bloku - Vācijas vadībā. 42) Vēl pirms Latvijas proklamēšanas, 15. oktobrī Sibīrijā radās arī 1. Latvijas atbrīvošanas (Troickas) bataljons, vēlāk pulks, kam pievienojās Imantas pulks. 43)

Vācijā ķeizarvalsts vietā radusies republika 1918. gada 11-tā novembrī noslēdza pamieru ar Antantes valstīm, ar ko izbeidzās pirmais Pasaules kaŗš. Vācijai bija jāatvelk savs kaŗaspēks no visām okupētajām zemēm. Kaut gan Antantes politiķi īsti neticēja eventuālam lielinieku (bolševiku) iebrukumam krievu impērijas zaudētajās zemēs un vispār padomju valdības pastāvēšanai, eventuālu komunistisku un sociālistisku revolūciju draudu novēršanai Eiropā viņi pavēlēja Vācijai paturēt savu kaŗaspēku Baltijas zemēs tik ilgi, kamēr tur nodibinās stabilas valdības, kas izveido nacionālu kaŗaspēku. Antantes

valstis kaŗā bija jau stipri noasiņojuŗas un noguruŗas, bez tam rietumu imperijām pakļautajās zemēs bija arī sākuŗi iedarboties tautu pašnoteikŗšanās saukļi, kas apdraudēja ŗo imperiju pastāvēŗanu. ŗo iemeslu dēļ Sabiedroto kaŗaspēku uz Baltijas valstīm nolēma nesūtīt. **44)** Somijas nacionālā valdība jau bija uzvarējusi cīņā pret krieviem un vietējiem sociālistiem. Polija, ko Centrālais bloks formāli atjaunoja 1916. gada 5. novembrī, arī spēja pati sevi aizsargāt. Baŗas radija tikai Baltijas zemes. Tās aizsargāja stipri dezorganizētās vācu VIII un X armijas. Kaut gan VIII armijā Latvijā un Igaunijā vēl bija ap 75.000 vīru, viņi sapņoja tikai par atgrieŗanos mājās. Lai nedemonstrētu vājuma pazīmes, vācu militārās iestādes jau kopŗ jūlija bija nepārtraukti noraidījuŗas baltvācieŗu lūgumus izveidot vietējos paš aizsardzības spēkus. Tikai 11. novembrī VIII armijas komandieris ģen. Hugo Kārļis Gotlibs fon Katens (Kathen) un viņa ŗtāba priekŗnieks maj. Rūdolfs Francs (Frantz), abi aroganti, bet ierobeŗoti un revolūcijas iebiedēti vīri, pieļāva Baltijas zemes sargu (Die baltische Landeswehr) organizācijas dibināŗanu. **45)**

Jau pirms Vācijas revolūcijas Lietuvas valsts padome 2. novembrī bija pieņēmusi pagaidu konstitūciju, pēc kuŗas 5. novembrī sastādīja Lietuvas valdību prof. Augustīna Voldemāra (Voldemaras) vadībā. Tā sāka darboties 11. novembrī gandrīz bez kādiem līdzekļiem, ar nelielu vācu atbalstu. Paļaudamies uz vācieŗu un Antantes aizsardzību, Voldemārs vilcinājās izveidot Lietuvas aizsardzības spēkus. Lietuvieŗiem trūka arī virsnieku, jo Krievijas bruņotajos spēkos katoļticīgajiem lietuvieŗiem bija sākotnēji nepieejamas kaŗaskolas. **46)** 11-tā novembrī sāka darboties arī vācu iestāžu vēl neapcietinātie Igaunijas valdības locekļi, un 12. novembrī Jāņa Poskas vadībā nodibinājās pagaidu kabinets, ko 19. novembrī reorganizēja no vācu koncentrācijas bometnes izlaistā Igaunijas ministru prezidents Konstantīns Pēts (Pāts) vadībā. **47)** Kamēr vi s ā s pārējās Krievijas pierobeŗu zemēs jau darbojās nacionālas valdības, Latvija vienīgā vēl nebija proklamējusi neatkarību, un tai nebija arī savas valdības.

13. novembrī Padomju Krievija pasludināja savus līgumus ar Vāciju par anulētiem un pieteica zaudēto Krievijas impērijas teritoriju atgūŗanu, kā arī vispārēju sociālistisku revolūciju Centrāleiropā. **48)** Baltijas telpā, ieskaitot Lietuvu, vēl atradās ap 150.000 vācu kaŗavīru. Pleskavas rajonā un Latgalē darbojās arī vācu organizētā krievu baltgvardu Ziemeļarmija, ko radija 10. oktobrī, un kas vēlējās atjaunot carisko Krievijas imperiju. ŗi armija, ap 45000 vīru stipra, bija faktiski koruptu krievu politiķu un ģenerāļu vadīts salaŗņu bars. Vācu augstākā vadība baidījās krievu nacionālistu kustību pilnā mēŗā atbalstīt, lai tā neradītu grūtības vācu nodomiem austrumos. **49)**

Pēc Latvieŗu pagaidu nacionālās padomes darbinieku vairuma pāmāksanas no Krievijas vācu okupētajā dzimtenē, padome uzskatīja

sevi par latviešu tautas vienīgo oficiālo pārstāvi un 25. oktobrī informēja Vācijas valstskancleru, ka Nacionālā padome un Demokratiskais bloks viens no otra neatkarīgi proklamējuši Latvijas neatkarību no Krievijas un apvienojušies. Pēdējais apgalvojums nebija pareizs Nacionālā padome pieprasīja nodot sev Latvijas pārvaldi. 50) Stāvokli sarežģīja Demokratiskā bloka pārstāvju Dr. Miķeļa Valtera, pirmā Latvijas neatkarības paudēja jau 1903. gadā, un Dr. Jāņa Trauberga mēģinājums doties uz Stokholmu un Londonu sakaru uzņemšanai ar Zigrīdu Meierovicu un satikšanos ar Vācijas vicekancleru Frīdrihu Pajeru (Payer) un iekšlietu ministru Dr. Kārli Trimbornu. Neviena nepilnvaroti, viņi, uzskatot Demokratisko bloku kā pagaidu parlamentu, savas organizācijas vārdā pieprasīja Latvijas valsts atbalstīšanu. 51) Rietumu valdības vairs nesaprata, kuŗa grupa - Pagaidu nacionālā padome vai Demokratiskais bloks - īsti pārstāv Latvijū un latviešu tautu.

Tā kā Nacionālā padome pārstāvēja daudzas vairs neeksistējošas latviešu organizācijas, bet nepārstāvēja politiskās partijas, sabiedrības ietekmē padomes vadība 4. novembrī nolēma sākt sarunas ar sociāldemokrātiem, kas jau projektēja jaunas padomes radīšanu. Abas grupas vienojās tikai par vienošanās nepieciešamību, bet ne par Nacionālo padomi kā tautas augstāko pārstāvību. 52) Dr. Valters divas nedēļas pūlējās radīt tādu Latvijas pārstāvības formulu, kas apmierinātu visas latviešu grupas. Tas bija gandrīz neiespējams uzdevums. Dažas grupas savus uzskatus vienkārši gribēja diktēt pārējiem un katēgoriski atteicās sadarboties ar zināmām citām grupām. 53)

Starplaikā, 9./10. novembrī radās Baltvācu nacionālā komiteja, kas norādīja uz vācu neticību pašu dibinātai Baltijas valstij un radīja pamatu eventuālai sadarbībai ar vietējām majoritātēm. Lielākais šķērslis sadarbībai bija latviešu un igauņu vienota prasība pēc agrārās reformas, kuŗā vācu lielie zemes īpašnieki noteikti būtu cietēji. Viņi jau bija apsolijuši trešo daļu savas zemes vācu kolonistu vajadzībām. Tagad viņu zemes pieprasīja igauņu un latviešu bezzemnieki - puse Igaunijas un Latvijas iedzīvotāju. Minoritātes vēl vispār neticēja mazu, jaunu nacionālu valstiņu pastāvēšanai un neatbalstīja baltiešu patstāvības centienus. Abi latviešu pilsoniskie bloki arī nebija domāti Latvijas visu iedzīvotāju pārstāvēšanai, bet tikai latviešu tautas reprezentēšanai. Latvieši bija tikai 3/4 visu Latvijas iedzīvotāju. Bez abiem nacionāliem blokiem pastāvēja arī neliela konservatīva Tautas partija, kas atbalstīja sadarbību ar vāciešiem, un lielinieki, kas prasīja zemes pievienošanu Padomju Krievijai. 54)

Kreiso sociālistu ietekmē Latvijā nodibinājās strādnieku un bezzemnieku padomes - 12. novembrī Valkā, 14. novembrī Liepājā un vēlāk arī citur. Visa Latvijas prese pieprasīja Latvijas neatkarību, bet iedzīvotāji šķīta bezcerīgi sašķelti. 55)

Baltvācu nacionālās komitejas uzsaukumam veidot vietējos paš-aizsardzības spēkus atsaucās 1600 baltvācieši, bet Latviešu pagaidu

nacionālās padomes 11. novembrī dibinātās aizsardzības nodaļas aicinājumam nebija gandrīz nekādas atbalss. Iedzīvotāju vairums gaidīja atgriežamies latviešu strēlniekus no Krievijas. Vācu militārās pārvaldes bezjēdzīgā politika bija radījusi dziļu naidu pret Vāciju. Uzsaukumu cīnīties pret Padomju Krievijas kaņaspēku uzskatīja par sadarbības mēģinājumu ar vāciešiem un tādēļ noraidāmu. 56) Liela daļa Latvijas nebija pieredzējusi lielinieku valdību. Daļa lielinieku varas pazinēju bija bailu varā, vērojot dezorganizēto vācu armiju un paredzot lielinieku atgriešanos. Citi daudzu valdību maiņu ietekmē bija kļuvuši apatiski. Atceroties vērtīgos lielos latviešu upurus krievu labvēlības iegūšanai Pasaules kara laikā, viņi neticēja, ka noasiņojusi un izlauptā Latvija spēs viena pati noteikt savu likteni un atturēt Latvijas neatkarībai naidīgu spēku iebrukumus. Tikai nedaudzās vietās spontāni veidojās latviešu nacionālistu nelielas apbruņotas grupas. Citur veidojās bruņotu miliciju vienības. Tām bija lielāka ietekme. 57)

Jau septembra sākumā Vācijas valdības iestādes sāka uzskatīt Baltijas zemju pievienošanu Vācijai par utopiju un oktobra otrā pusē mēģināja sākt sakarus ar baltiešu nacionālistu grupām. Latviešu šķelšanās dēļ tas nebija viegls uzdevums. Profesora Gerharda fon Šulces-Gefemica (Schulze-Gaevernitz) pūles bija vērtīgas. 58) Vēl 31. oktobrī Vācijas jaunais ģenerālkvartīrmeistars ģen. Vilhelms Grēners (Groener) deklarēja, ka aizstāvēs Baltiju, lai gan tur atradās vairstikai 6 vācu divīzijas, 4 brigādes un 117 otrās šķiras zemesargu bataljoni. Apstākļiem mainoties un vācu kaņavīriem cenšoties nokļūt mājās, aizstāvēšana šķita gandrīz neiespējama. 59) No baltiešu pārstāvībām vāciešiem labvēlīga šķita tikai Lietuvas valdība, kuņas kasē bija 30,000 Mk. Tās atbalstīšanai vācieši piešķīra 10 miljonus Mk. 60) 12. un 13. novembrī vācu kreisā spārna sociālistu ietekmē Vācijas demokrātiskā valdība nolēma Baltijas teritorijas tomēr neaizstāvēt un neatzīt Igaunijas un Latvijas valstis. Jaunā sociālistiskā valdība cerēja saprasties ar Padomju Krievijas valdību. Šīs valdības locekļi nevēlējās Antantes interesēs sākt karu ar Krieviju, bez cerībām saņemt no Antantes kompensācijas un oficiālu sabiedrotā statusu. 61)

14. novembrī par Vācijas valsts ģenerālpilnvarnieku Baltijas zemēs iecēla Augustu Vinnigu (Winnig), ne visai izglītotu, īsredzīgu un brutālu bijušo mūmieku, kas bija kļuvis sociālists un ietekmīgs arodbiedrību darbinieks. Viņā cīnījās iekaltā sociālistu vienlīdzības doktrīna ar garīgi maza kalibra vīriņa tieksmi izmantot situāciju un spēlēt lielu vīru un tautu likteņa noteicēju. Vēstures uzrauts viņu galotnēs, viņš tagad centās sadarboties ar agrāk apskaustajiem un apkaņotajiem „spīdošajiem“ aristokrātiem un ģenerāļiem. Jau kara laikā viņš izdeva vācu valdības slepeni atbalstītu sociāldemokrātu propagandas izdevumu, kas aizstāvēja kolonizāciju. Vācijas valdība nolēma kaņaspēku pagaidām no Baltijas zemēm tomēr neizvākt, bet

izvest no turienes pārtiku, jēlvielas un kaŗa materiālus, pretēji pamiera noteikumiem. 15. novembrī vācu militāro pārvaldi Baltijā pārvērtā civilā pārvaldē ar Vinnigu priekšgalā. Viņš izlaida no cietumiem visus politiski ieslodzītos, ieskaitot lielniekus, un mēģināja atrast bazi sadarbībai ar visām grupām, lai kaut cik vēl pasargātu Vācijas ietekmi un intereses Baltijas telpā. Viņš bija pirmā kārtā nacionālists, otrā - sociālists, kā lielākā daļa vācu sociāldemokrātu. Satrauktā vācu valdība nolēma Baltijas zemes neaizstāvēt un likt vācu kaŗaspēkam atkāpties no Pliskavas. Kaŗa ministrs ģen.-ltņ. Heinrichs Šeichs (Scheuch) tomēr noorganizēja Dzimtenes aizsardzības dienestu austrumiem, bet no 25,000 paredzētajiem brīvprātīgajiem pieteicās tikai 370. 62)

No Baltijas zemēm tikai pati mazākā, Igaunija, nopietni gatavojās zemes aizsardzībai pašas spēkiem. Jau 12. novembrī sākās kaŗavīru organizēšana. 13. novembrī Igaunijas delegācija Parīzē ierosināja ambiciozu Baltijas valstu sadarbības ūnijas projektu. Šajā ūnijā ietilptu Skandināvijas valstu, Austrumbaltijas (Somijas, Igaunijas un Latvijas) un Dienvidbaltijas (Lietuvas un Polijas) bloki. Vēl joprojām dzīvas bija idejas par Somijas-Igaunijas un Lietuvas-Latvijas ūniju dibināšanu. Somijā radās kustība brāļu tautas - igauņu - atbalstišanai. Jau novembra vidū somi igauņiem piedāvāja 10 milj. Mk, 5000 šautepu, 15 - 20 lielgabalu un 50 ložmetēju. 16. novembrī igauņi izstrādāja Tautas armijas plānus un 24. novembrī sāka vispārējo mobilizāciju. 26. novembrī igauņi un Igaunijas vācieši noslēdza arī līgumu par kopēju zemes aizsardzību pret lielniekiem. 63)

Jau 13. novembrī Somijas, Igaunijas, Latvijas, Lietuvas, Baltkrievijas un Polijas lielnieku partiju vadītāji Maskavā aicināja tautas sacelties pret to nacionālajām valdībām, lai „celtu tiltu“ no proletāriskās Krievijas uz proletārisko Vāciju un Austriju. Internacionāli noskaņotie baltiešu komunistu vadoņi tomēr noraidīja Padomju Krievijas valdības ierosinājumu organizēt atsevišķas Baltijas padomju

republikas. Viņi vēlējās tikai savas vietējās darba komūnas Padomju Krievijas republikas sastāvā Eiropas sociālistisko republiku ūnijā. 64)

15. novembrī Padomju Krievijas valdība nolēma sākt invāziju Baltijā un Padomju Baltijas flotē izveidoja sevišķu Aktīvo eskadru (2 liniķuģu, 1 kreiseģa, 4 iznīcinātāju, 7 zemūdeņu un vairāku palīģkuģu sastāvā) invāzijas atbalstišanai. 16. novembrī padomju spēku virspavēlnieks pulkv. Jukums Vācietis pavērsa pret Baltijas telpu padomju krievu VII un Rietumu armijas, kuŗās bija tikai dažas nelielas igauņu, somu un lietuviešu komunistu vienības. Krievu valdība sagādāja lielas grūtības latviešu strēlnieku pārvešanai no Austrumu un Dienvidu frontēm uz Rietumu fronti. Atbrīvošanas akcijas vietā faktiski sākās krievu invāzija un okupācija. 65)

Latviešu aprindās turpinājās strīdi par Latvijas pārstāvību.

Daži Nacionālās padomes vadītāji darbinieki katēgoriski atteicās sadarboties ar sociālistiem. 15. novembrī lielākā latviešu politiskā partija - Zemnieku savienība - nolēma cīnīties par brīvu un neatkarīgu valsti un sadarboties ar citām partijām. 16. novembrī Latviešu kaŗavīru nacionālā savienība ultimātīvi pieprasīja abiem vadītājiem politiskajiem blokiem vairs ilgāk nevilcināt neatkarības deklarāciju. 17. novembra vakarā slepenā sēdē 8 latviešu politisku partiju vadītāji un viens Latgales pārstāvis Margēra Skujenieka vadībā beidzot vienojās par Kārļa Ulmaņa, Dr. Miķeļa Valtera, Dr. Friča Mendera un Dr. Pauļa Kalniņa sastādīto politisko programmu un kopēju jaunu politisko organu - Latvijas tautas padomi adv. Jāņa Čakstes vadībā. Čakste pats gan nebija klāt. Agronomam Ulmanim uzdeva izveidot Latvijas pagaidu valdību. Tajā pašā dienā Igaunijas valdība vienojās ar Vinnigu par zemes pārvaldes Igaunijā pārņemšanu tās pārziņā. **66**)

Politisko pārtiju vienošanās radīja šķelšanos sociāldemokratu - maziņu partijā. Anša Buševica spiedienā Dr. Kalniņam nākamajā dienā neatkarības pasludināšanas aktā vajadzēja deklarēt, ka Latvijas neatkarība nav viņa partijas mērķis, bet tikai līdzeklis. Vēlāk Buševics nekaunējās būt Latvijas valdības ministrs un vēl vēlāk Padomju savienībā nozākāt Latviju un pats savu partiju. Vēl tajā pašā 17. novembra naktī 2 latviešu sociālisti apmeklēja Vinnigu un informēja viņu par slepenās sanāksmes raksturu un dalībniekiem, ieteicot viņus apcietināt. Par savu „pakalpojumu“ viņi saņēma 150 rubļus, bet Vinniga interesēs tobrīd nebija radīt liela stila nemierus Latvijā. **67**)

Latvijas valsts neatkarības pasludināšana notika 1918. gada 18. novembra pēcpusdienā ar Vinniga ziņu. Tā kā Čakste no Jelgavas aktā nebija ieradies itkā nesāņēmas telegrammas dēļ, Tautas padomes sēdi atklāja viņa biedrs Gustavs Zemgals, un Erasts Bite nolasīja politisko grupu vienošanās protokolu. Uz tā pamatojoties, Zemgals deklarēja, ka suverēno varu Latvijā pārņēmusi Tautas padome. Aicinādam talkā visus Latvijas pilsoņus grūtajā valsts radīšanas darbā, Ulmanis pasvītroja, ka Latvija „būs demokrātiska taisnības valsts, kur nedrīkst būt vietas ne apspiešanai, ne netaisnībai.“ Neatkarības pasludināšana pati par sevi bija revolūcionārs akts. Bez kāda atbalsta, latviešu tautas pārstāvība, balstīdamās tautu pašnoteikšanās principos, pirmo reizi Latvijas vēsturē apvienoja visas latviešu apdzīvotās zemes vienā neatkarīgā valstī. Latvija bija pēdējā cittautu apdzīvotā zeme Krievijas pierobežas zemju virknē, kas to darīja, un ar to noslēdza dabisku ķēdes reakciju. Pēc simtiem gadu apspiestības un izmantošanas perioda latviešu tautai tagad vajadzēja sākties pelnītam neatkarības, brīvības un labklājības laikmetam. Tā tas tomēr nebija. Neatkarības akts bija tikai pirmā rītausmas blāzma. Apkārt vēl bija melna ziemas nakts. Vēl tālu bija pavasaris. Tautas vairums vēl bija dziļā noguruma, nemiera un neticības varā. Arī tās vadoņu vairākums vēl neticēja savām spējām un izturībai. Valdīja arī dabiskas

bailes un neziņa par nākotni. Rīgas ielās redzēja tikai dažus Latvijas karogus. Latvijā vēl bija vācu okupācijas kaņaspēks. Vācu pārvalde bija Baltijas valstīm atklāti nelabvēlīga. 68)

18. novembrī pret Tallinu un Valku izvērsās padomju VII armijas 12,000 vīri, bet Rietumarmijas 9500 vīri saņēma pavēli sākt darbību pret Daugavpili, Jelgavu un Lietuvas centriem. Latviešu strēlniekiem paziņoja, ka viņiem jāpaliek savās vietās dažādās krievu frontēs. Cīnīdamies par Padomju Krieviju, viņi līdz ar to cīnīšoties arī par Padomju Latviju. Latviešu strēlnieki nevarēja saprast, kādēļ tad krievus sūta cīnīties Latvijā, bet ne viņus - turienes apstākļu pazinējus. 18. un 19. novembrī nodibinājās slepena Latvijas kaņa revolūcionārā komitejas Jāņa Šilfa-Jaunzemja, Jāņa Zukojska-Teodora, Jūrija Zariņa, Jāņa Mirama un O. Dzeņa vadībā. Jau 17. novembrī lielinieki bija sākuši pirmo liela stila demonstrāciju pašā Rīgā. 19. un 20. novembrī Jamburgā, Igaunijas tuvumā, nodibinājās arī Igaunijas revolūcionārā komiteja, lai atbalstītu padomju invāziju un organizētu demonstrācijas pret Igaunijas valdību. 69)

Vācu VIII armijas vadība šajā pašā laikā nolēma pamest Tallinu un Rietumigauniju. Sajūsma, kas bija pārņēmusi latviešu politiskos un gara darbiniekus, pagaisa jau otrā dienā pēc neatkarības deklarēšanas. Tautas padomes sēdē piedalījās vairs tikai 23 personas. Vēlāk tās sastāvs vēl vairāk samazinājās. 20. novembrī praktiski nolikvidējās Baltijas valstu reģentu padome, kuņā bija barons Adolfs Pilārs fon Pilchaus, Andrejs Krastkalns, Vilhelms fon Bulmerings, Arvēds fon Hēns un V. fon Samson-Himmelstjerna, nododot „pārvaldi“ tai „varai“, kas Igauniju un Latviju aizsargāja, resp. Vācijai. Tajā pašā dienā igauņi noraidīja Vinniga ierisinātās vācu, igauņu un latviešu sarunas, lai nenokļūtu atkal vācu atkarībā. 70)

Vēl 20. novembrī Londonā norisinājās arī citi Baltijas valstu neatkarības centieniem labvēlīgāki notikumi. Lielbritānijas valdība nolēma atbalstīt igauņu pretestības centienus ar floti un kaņa materiāliem. Tajā pašā dienā lords Roberts Sisils (Edgar Algernon Robert Cecil of Chelwood, vēlāk Viscount Gascoyne-Cecil) to paziņoja Igaunijas diplomātskajiem pārstāvjiem. 71)

21. novembrī sākās britu flotes operācija „ZZ“. VI vieglo kreiseru eskadra sera Edvina Aleksander-Sinklēra (Alexander-Sinclair) vadībā devās ceļā uz Baltijas jūru. Tās sastāvā sākumā bija tikai kreiseri Cassandra, Caradoc, Ceres un Calypso, deviņi XIII flotiles V un W klases iznīcinātāji un septiņi III minū traleru flotiles kuģi. Admirāļa flagkuģis bija kreiseris Cardiff. 72)

Sakarā ar padomju ofensīvas sākumu pret Igauniju un nemierīgo noskaņojumu vācu VIII armijā, tās komandieris pieļāva sevišķas Dzelzs brigādes radišanu armijas atkāpšanās nosargāšanai. 22-tā novembrī vāciešiem un igauņu brīvprātīgajiem vēl izdevās atsist padomju spēku uzbrukumu igauņu robežpilsētai Narvai. 73)

Ulmaņim vēl joprojām nebija izdevies sastādīt pat valdību. Aizsardzības organizēšanu uzticēja vairāk kultūras problēmās ieinteresētajam Dr. Valteram, kas Iekšlietu ministrijā izveidoja sevišķu Aizsardzības departamentu ar ģenerālštāba kapt. Gustavu Grīnbergu un plkv.-ltnt. Robertu Dambīti priekšgalā. 74) Vinnīgs centās panākt kādu vienošanos starp Ulmani un Latvijas baltvācu vadoniem, kas sev prasīja 1/3 ministru un 1/7 padomes locekļu vietas. Ulmanis šādu nedemokrātisku prasību nevarēja pieņemt. 75)

23. novembrī Lietuvā nodibinājās Robežapsardzības ministrija krievu ģen. Kipriana Kondratēviča vadībā. Viņš savam amatam bija galīgi nepiemērots. Lietuvas valdībai neveicās radīt pamatus projektētajai Amerikas lietuviešu brigādei. Lietuviešu vietējiem brīvprātīgajiem nebija ieroču un nebija arī pietiekamā skaitā virsnieku. 75)

Šajā pašā laikā angļi izsēdināja desantus Kaukāzā, kam sekoja franču desanti Odesā un Krimā. Latvijas tautas padomes priekšsēdis Čakste aizbrauca uz Parīzi kā Latvijas delegācijas vadītājs Miera konferencē. Viņam padots bija jau tur esošais ārlietu ministrs Meierovics. 76)

24. novembrī lielinieki radīja slepenu Rīgas kaŗa organizāciju F. Šneidera („Indriķa“) vadībā. Tajā darbojās vairāk vai mazāk aktīvi 400 - 450 personu. 180 „kaujinieku“ veidoja 18 grupas. Sevišķa „skrejošā kolona“ sāka tiltu un ceļu postīšanu. Ieroči un spridzināmās vielas bija iegūtas lielāko tiesu no vācu kaŗavīriem un Krievijas. 26. novembrī lielinieki ieņēma Pleskavu un izklidināja baltgvardu Ziemeļarmiju, Padomju VII armiju sadalīja 3 kolonās iebrukumam Igaunijā un Latvijā. Dzelzceļnieku sabotāžas dēļ uzbrukumam izraudzītie pirmie 3 latviešu strēlnieku pulki un 1 eskadrons uzbrukuma bazē nokļuva gan tikai 1. decembrī. 77)

26. novembrī notika pirmā Latvijas valdības sēde. Valdība vēl joprojām bija nepilnīgā sastāvā. Latviešu lielinieku vadonis Stučka tomēr nevēlējās radīt Padomju Latvijas valdību kā pretsvaru Latvijas nacionālajai valdībai. 18. novembrī Leņins informēja pulkv. Vācieti, ka Baltijas padomju republikas radīs tik un tā, lai nacionāļiem „šovinistiem“ neradītu iespēju aicināt tautas cīņā pret padomju krievu agresiju. 78)

28. novembrī padomju kaŗaspēks ieņēma Narvu, un 29. novembrī šajā robežu pilsētā radās Igaunijas darba komūna, kas sevi par valdību neapzīmēja. Padomju Krievijas valdība to tomēr 7. decembrī atzina par Padomju Igaunijas valdību. 79) Šajā pašā laikā 5 angļu kreiseņi, 9 iznīcinātāji, 1 transporta kuģis, 7 minu traleņi un 2 minu licēji iebrauca Baltijas jūrā. 29. novembrī Lielbritānijas ārlietu ministrs sers, vēlāk grāfs Artūrs Džeim Balfūrs paziņoja, ka Lielbritānija atbalstīs Baltijas valstis ar floti un citiem līdzekļiem iespēju robežās, cerot arī uz pārējo Sabiedroto atbalstu. 1. decembrī angļu eskadra iebrauca Liepājas ostā. Lielās cerībās Ulmanis 4. decembrī devās uz

Tallinu, lai pārrunātu angļu palīdzības iespējas ar angļu admirāli, kas arī bija ceļā uz turieni. Mīnu laukos bojā gāja viņa kreiseris *Cassandra* un 6. decembrī viņa flote atgriezās Liepājā. Velti izgaidījies Tallinā, Ulmanis nomāktā gara stāvokli atgriezās Rīgā. No Tallinas viņš tomēr bija paguvis izsūtīt oficiālu palīdzības lūgumu Antantei. Mīnu laukumiem pieblīvētā Baltijas jūra sevišķi vētrainajos ziemas apstākļos miglā, sniega puteņos un ledus laukos bija ārkārtīgi bīstama Antantes kaņakuģiem. 80)

28. novembrī igauņi lūdza aktīvu Somijas atbalstu, bet tās valdība bija izvairīga. 30. novembrī vācieši un igauņi vienojās par ieroču, naudas un municijas piegādi Igaunijas valdībai, bet vācu armijas vadība lūgumu ignorēja. Arī revolūcijas laikā radušās vācu kaņavīru padomes, kas sākotnēji bija labvēlīgas balstiešu nacionālistiem, tagad vairāk simpatizēja lieliniekiem vai kļuva par ieroci reakcionāro virsnieku rokās. 81)

Neveicās izveidot arī vācu un latviešu sadarbību. Decembra sākumā Vinnigs gan solīja nodot Latvijas valdībai zemes pārvaldi, bet neparakstīja līguma uzmetumus. 82) Tautas padomē tagad darbojās arī 5 vācieši, 3 ebrēji un 6 krievi, bet tās darbība nesekmēja Latvijas valdības darbību. Padomes locekļi gaŗi un plaši debatēja par nākamo tiesu iekārtu, pareizrakstības likumiem un līdzīgām problēmām, bet izvairījās diskutēt zemes aizsardzības, bada posta novēršanas un citas aktuālas problēmas. Daži politiķi, jo sevišķi Atis Ķēniņš, savas vājbības slēpdami, demagoģiski uzbruka valdībai, pēc kam viens pēc otra aizbrauca drošībā uz ārzemēm, nogaidīt tālākos notikumus. Ulmanis 10. decembrī atgriezās no Igaunijas neko nepanācis. Stāvoklis šķita ļoti drūms. 83)

Amerikāņu valdība vēl joprojām katēgoriski atteicās atzīt Baltijas valstis, lai tādejādi nedrupinātu savas bijušās sabiedrotās - Krievijas - impēriju. To varētu izmantot amerikāņu formālā sabiedrotā Japāna savas ietekmes pavairošanai Tālajos Austrumos, kas nebija Amerikas Savienoto Valstu interesēs. Vilsona politika nebija konsekventa. Jau stipri slimais pasaules saimnieciski stiprākās lielvalsts prezidents atzina Polijas, Armēnijas un daļēji arī Somijas intereses atbrīvoties no krievu virskundzības, bet neatzina līdzīgas tiesības Baltijas un Kaukāza zemēm, Baltkrievijai un Ukrainai. Savienoto Valstu oficiālās nostājas dēļ bija spiesti uzmanīgi būt arī angļi. Franču vadītājas aprindas vēl joprojām cerēja uz caristiskās Krievijas atdzimšanu. Itāliešiem noteiktas politikas Krievijas jautājumos nebija. 3. un 10. decembrī Savienoto Valstu demokratiskās partijas valdības oponents - republikāņu partijas vadonis Henrijs Kebots Lodžs (Lodge) toties Senātā atklāti pieprasīja atzīt Baltijas valstis. 84)

Nelielā Latvijas lielinieku grupa, ap 1000 cilvēku, izrādīja ārkārtīgu enerģiju, biedējot nacionālistus un neitrālizējot tautas masas. Tautas sapulces bieži sākās ar „Dievs, svēti Latviju“ un beidzās ar

„Internacionāli“. Iebiedēto nacionālistu vairums katēgoriski atteicās pieņemt amatus. Latvijas valdībai trūka administratīvā aparāta. No vācu gūsta atgriezušos kaņavīru vairums bija saudējuši savu veselību un enerģiju vai vienkārši vairs nevēlējās kaņot. Ar vislielākajām grūtībām kapt. Grīnbergam izdevās pierunāt nākamo Latvijas virspavēlnieku, toreiz kapteini Jāni Balodi, uzņemties instruktoru rezerves rotas komandēšanu. Daži virsnieki nodevās kāršu spēlei vai žūpībai. Daži citi augstāku pakāpju virsnieki vēl sapņoja par karjēru „atjaunojamajā“ Krievijā un izvairījās sasaistīties ar jauno Latvijas valsti. **85)**

Daļa latviešu gara darbinieku un studentu tomēr bija stipras nacionālas jūsmas apgaroti. Kaņaspēkā brīvprātīgi sāka iestāties latviešu studenti. Korporācijas Selonija un Tālavija kā pirmās 29. novembrī un 13. decembrī nolēma ziedot sevi dzimtenes aizstāvēšanai. Tikai 6. decembrī nodibināja Aizsardzības ministriju ar bij. Krievijas Valsts domes deputātu Jāni Zāliti, pēc profesijas advokātu, priekšgalā. **86)**

6. decembrī balto krievu Ziemeļu korpasa komandieris pulkv. fon Nefs noslēdza līgumu ar Igaunijas valdību par viņa 3500 vīru pārīšanu igauņu dienestā. Šajā laikā 4800 igauņu cīnījās pret 8000 padomju kaņavīriem ar 25 lielgabaliem un 3 brunotajiem vilcieniem pret padomju 30 - 40 lielgabaliem. **87)** Tajā pašā dienā Antante piedraudēja vāciešiem ar represijām, ja viņi neaizstāvēs Baltijas valstis. Vāci par saviem upuriem sagaidīja politiskas kompensācijas. Ja Antante viņus ciņā pret lieliniekiem negribēja uzskatīt pat par sabiedrotajiem, vācieši ieteica tai pašai aizstāvēt Baltijas valstis. To Antante nevēlējās darīt. **88)** 7. decembrī Zālītis parakstīja ar Vinnigu ļoti neizdevīgu līgumu Baltijas zemessargu organizācijas izveidošanai. Līgums paredzēja 18 latviešu rotas un 3 baterijas, 7 vācu rotas un 2 baterijas un 1 krievu rotu, pavisam 6000 vīru kaņaspēku vācu majora Šeiberta (Scheibert) pagaidu vadībā. **89)**

4. decembrī Latvijas lielinieku centrālās komitejas sekretārs Jānis Šilfa-Jaunzems no Maskavas saņēma norādījumu formāli sagatavot Latvijas padomju valdības komisaru listi. Sākotnēji būdams pārsteigts un neizpratnē, pēc otrreizēja atgādinājuma viņš ar saviem palīgiem to arī veica. Viņa ieteikumus gan ievēroja tikai pa daļai. **85)** 8. decembrī sāka izveidot Lietuvas padomju revolūcionāro strādnieku valdību. **86)**

No padomju Rietumu armijas izdalīja sevišķu Latvijas armijas grupu G. Andrejeva vadībā, ieskaitot tajā 3 nule pārceltus latviešu strēlnieku pulkus, 2 kavalērijas divizionus, 3 baterijas un Internacionālās (faktiski Maskavas krievu) divīzijas 3 pulkus, 2 baterijas un kavalērijas vienības. 10. decembrī padomju kaņaspēks ieņēma Daugavpili un Jēkabpili, 11. decembrī Pļaviņas. Jau 10. decembrī notika lielinieku sadursmes ar policiju Liepājā. 12. decembrī padomju kaņaspēks bija jau Tallinas tuvumā, bet tieši šajā dienā tur beidzot ieradās

angļu eskadra ar ieroču sūtījumu igauņu nacionālistiem. 14. un 15. decembrī angļu flote jau atbalstīja nelielo igauņu floti un desanta vienības lielinieku frontes aizmugurē. Vēl 17. decembrī notika lielinieku sacelšanās Tallinā, bet igauņu fronte bija stabilizēta. Tajā pašā dienā Igaunijas vācieši nolēma atbalstīt Igaunijas valdību ar ieročiem rokās. **87)**

14. decembrī formāli nodibinājās Padomju Latvijas valdība Maskavā advokāta Pēterļa Stučkas vadībā un pasludināja savu manifestu, kas Rīgu sasniedza tikai 25. decembrī. 15. decembrī formāli nodibināja Padomju Lietuvas valdību Vileikā, bet 22. decembrī Viļņas strādnieku un zemnieku padome pasludināja sevi par īsto valdību un izteicās pret komunistu diktatūru. Komunisti tomēr iekļuva padomes vadībā. **88)**

Decembra vidū plašas aprindas Vācijā pārņēma nemiers par padomju armiju panākumiem Baltijā. Multimiljonāra Hugo Štinnesa (Stinnes) vadībā sāka organizēt cīņu pret lieliniekiem psiholoģiski un militāri. 14. decembrī atstādināja nespējīgo VIII armijas komandieri fon Kätenu un viņa vēl nespējīgāko štāba priekšnieku Franci, kuŗu vietā stājās enerģiskais ģen.-ltnt. Ludvigs fon Estorfs (Estorff) un plkv.-ltnt. Birkners (Bürckner). **89)**

18. decembrī Rīgā ieradās angļu eskadras nodaļa - kreiseris Ceres, palīgkuģis - mīnu licējs Princess Margaret un 2 iznīcinātāji kapt. H.H. Smitija (Smythe) vadībā. Angļu kuģi lielā mērā atjaunoja entūziasmu Rīgas latviešos. **90)** Sāka veidoties latviešu kaŗaspēks. Drīzā laikā bija jau 8 rotas - ap 1400 kaŗarīvu, to vidū arī Studentu rota. Kaŗaspēkā sāka iefiltrēties lielinieku aģenti - brāļi Mūrnieki, kapt. Kārklīšs u.c. 20./21. decembrī baltvācu un valstsvācu brīvprātīgajiem vēl izdevās atspiest lieliniekus no Skrīveņiem un Ikšķīles, bet Rīgas aizstāvībai bija vairs tikai 4000 valstsvācu, 300 baltvācu un 100 Dzelzs divīzijas kaŗavīru. Latvieši vēl nebija sagatavoti cīņai. **91)**

19. decembrī uz Baltijas jūŗu devās arī franču eskadra, un 20. decembrī sāka darboties Somu komiteja palīdzības sniegšanai Igaunijai. 23. decembrī no Helsinkiem uz Igauniju angļu kaŗakuģu apsardzība devās pirmie 2000 somu brīvprātīgie. **92)** Tajā pašā laikā, 21. decembrī, Lietuvas valdība gandrīz pilnā sastāvā devās uz ārzemēm. Pāris dienu jaunajai valstij vairs vispār nebija augstākā pārvaldes orgāna. **93)** 22-tā decembrī Padomju Krievijas valdība formāli atzina Padomju Baltijas valdības. **94)** Šajā brīdī pulkv. Vācietis Stučkas un citu ietekmē izdarīja militāru kļūdu, atdalīdams daļu Igaunijā iesaistītā padomju kaŗaspēka Latvijas iekāŗošanai. Tēŗbatas ieņemšanai atstāja tikai 1 krievu pulku. **95)**

23. decembrī angļu diplomātiskais pārstāvis Vivjens Bozankē (Bosanquet) Rīgā centās piespiest vāciešus turpināt Latvijas aizstāvību, ko viņi politisku un militāru apsvērumu dēļ atteicās darīt. **96)** Tajā pašā dienā sākās Padomju flotes darbība pret Igaunijas galvas-

pilsētu, kas beidzās katastrofāli ar 2 labāko krievu iznīcinātāju - Spartak un Avtroil - nokļūšanu angļu un igauņu rokās 25. un 26. decembrī. 97)

25. decembrī Ulmanis parakstīja uzsaukumu latviešu strēlniekiem padoties un nodot savus ieročus Latvijas valdības pārstāvjiem. Šāds uzsaukums dabiski radīja tieši pretēju reakciju. Latviešu strēlnieki, bez kādas cīņas sekodami vāciešiem, kas atkāpās, nedomāja atdot savus ieročus un kļūt gūstekņi valdībai, ko uzskatīja par vācu noorganizētu. 98) Tajā pašā dienā Vācijas valdība iecēla Vinnigu par sūtni speciālā misijā pie Latvijas un Igaunijas valdībām. Viltīgais lapsa darija tieši pretējo - mēģināja nodibināt sakarus ar Stučku, ko viņš jau uzskatīja par uzvarētāju politiskajā sadursmē. Sarunu mēģinājumā ar latviešu lieliniekiem viņš gandrīz pazaudēja savu dzīvību. 99)

Stāvoklis vēl joprojām arī Igaunijā bija tik bīstams, ka 27. decembrī Igaunijas valdība lūdza Lielbritāniju pārņemt Igauniju savā protektorātā. Reālu apsvērumu dēļ angļi to, protams, nedarīja. 100) 28. decembrī latviešu strēlnieku I un II brigādes pirmo reizi nodibināja savstarpējus sakarus Latvijas teritorijā, bet Padomju Krievijas valdība vēl joprojām aizliedza Padomju Latvijas armijas dibināšanu. Padomju Latvijas valdības pārziņā nenodeva arī Latgales pārvaldi, kaut gan tas bija solīts. Bija ietekmīgi elementi Padomju Krievijas pārvaldē, kas nevēlējās atbalstīt Leņina pārstāvēto ideju par neatkarīgām Baltijas padomju republikām. 101) VII armijai uzdeva ieņemt Tallinu, Rīgu, Baltijas piekrasti, Jelgavu un Panevēžu. Lietuvā atradās vairs tikai 3000 vācu kājnieku un 1500 jātnieku. 102)

26. decembrī Stučka pavēlēja noorganizēt vispārējo sacelšanos Rīgā 3. vai 4. janvārī, bet dienu vēlāk Rīgas kaŗa komiteja nolēma sākt sacelšanos tūdaļ. Tai bija 300 vīru 9 grupās, bez tam Pārdaugavā vēl 150 vīru un 4 grupās. 29. decembrī sacēlās lielinieku sakūditas 2 latviešu nacionālistu rotas. Viena rota padevās, bet otras pakļaušanai angļu Kreiseris Ceres un iznīcinātājs Windsor bija spiesti izlaizt brīdinājuma šāvienus. Rotu apcietināja vācu kaŗavīri. Savā izmisumā Ulmanis 29. decembrī ar līgumu apsoliya Latvijas pavalstniecību visiem vācu kaŗavīriem, kas 4 nedēļās būtu aizstāvējuši Latviju pret lieliniekiem, ja to varētu dokumentāri apliecināt. 1919. gadā tikai 2 vācu kaŗavīri oficiāli iesniedza lūgumus uzņemt viņus Latvijas pavalstniecībā, bet vācu komandieŗi nekad Latvijas valdībai vārdiskus vācu kaŗavīru sarakstus neiesniedza. Līgumu tomēr izmantoja vispārējā stāvokļa nobiedētie latviešu sociāldemokrātu vadoņi, lai pārtrauktu atbalstu ne tikai Latvijas valdībai, bet pat izstājoties no Tautas padomes! Daļa sociālistu vadoņu aizbrauca uz ārzemēm, kur turpināja diplomātisku cīņu par Latvijas neatkarību, citi apsveica vēlāk lielinieku valdību Rīgā, kā piem. Jūlijs Celms un Kārlis Kuršēvics, vēl citi ar Ansi Bušēvicu priekšgalā pacēla sarkano karogu Liepājā. 103)

31. decembrī Savienoto Valstu prezidents Vilsons oficiāli attei-

cās atbalstīt angļu politiku Baltijā, un dienu vēlāk Lielbritānijas ministru prezidents Deivīds Loid-Džordžs atsaucā angļu floti no Baltijas jūras. **104**) Tajā pašā dienā vācu VIII armija pārcēlās uz Jelgavu. Baltvāci un vācu brīvprātīgie vēl neveiksmīgi mēģināja atturēt lieliniekus labi izbūvētajās pozīcijās pie Inčukalna. Rīgā bija vairs tikai 60 vācu Dzelzs divīzijas kaņavīru un 1400 latviešu, kuŗu vairums šādos apstākļos atteicās cīnīties. **105**) Pašās gada beigās, 31. decembrī, Lietuvas valdības pārstāvji Berlinē saņēma 100 milj. Mk aizdevumu, kas bija jau stipri par vēlu. **106**)

1919. gada 1. janvārī Rīgā notika pēdējā Ulmaņa valdības sēde. Ulmanis palika viens nedaudzu tuvāko līdzstrādnieku - Dr. Valtera un citu - vidū. Ministriju vairums oficiāli likvidējās, un augstākie virsnieki atstāja Latviju, atskaitot pulkv. Oskaru Kalpaku un dažus citus. Kalpaks uzņēmās atlikušo 200 vīru komandēšanu. 2. janvārī valdība 200 bruņotu studentu pavadībā devās uz Jelgavu. VIII armijas vadība pārcēlās uz Šauļiem. **107**) 4. janvārī Lietuvas galvaspilsētu Viļņu atstāja poļu brīvprātīgie, kam sekoja 120 lietuviešu brīvprātīgie. Lietuvas armijā teorētiski patlaban jau bija 270 virsnieki un 3500 kareivji, bet to lielākai daļai nebija ieroču un treniņa. 23. decembrī nodibinātā jaunā Lietuvas valdība Mikolas Sležēviča (Sležēvičius) vadībā sāka darboties Kauņā. **108**)

3. janvārī nelielā lielinieku organizācija pārņēma Rīgu, kuŗas iedzīvotāju vairums bija nokļuvis baiļu un apatijas psīchozē, bet citi sagaidīja lieliniekus kā atbrīvotājus. 5. janvārī padomju kaņaspēks iegāja arī Lietuvas galvaspilsētā Viļņā. Vienīgi Tallina palika neieņemta. Tajā pašā laikā sākās komunistu-spartakistu sacelšanās arī Vācijas galvas pilsētā. Latvijas liktenis šķīta apzīmogots. Latvijas valdība bija spiesta pārcelties uz Liepāju, no kurienes tās vairums 12. janvārī pārcēlās uz ārzemēm, galvenā kārtā Skandināvijas valstīm, kur Ulmaņa un viņa ministru darbību negatīvi ietekmēja Baltijas valstīm naidīgo caristisko krievu aprindu aģenta Georga Romanoviča ar turienes baltvācu atbalstu veikli noorganizētā kampāņa, iztēlojot Ulmaņa valdību kā boļševistisku. Liepājā palika tikai 3 ministri - Dr. Miķelis Valters, Teodors Hermanovskis un Jānis Zālītis. **109**) Varēja šķīst, ka Latvijas valsts eksistence izbeigusies pēc tikai pusotra mēneša pastāvēšanas. Lielie notikumi tomēr neiezvanīja Latvijas nacionālās valdības galu, bet tikai sākumu. Bezcerīgajā situācijā sāka risināties notikumi, kas šķīta kā brīnums, bet kam bija reāls pamats. Bet šie notikumi jau ir cita stāsta sastāvdaļa.

Avotos balstītais Latvijas pirmo dienu tēlojums ļoti atšķīras no parastajiem stereotipiskajiem, trafaretajiem tēlojumiem. No šķietami pesimistiskā faktiskumu atstāstījuma var daudz mācīties. Pirmie priekšnotikumi neatkarīgai eksistencei ir savu spēku apzināšanās, pašārvība galvenā kārtā pašu spēkiem un līdzekļiem, pašapziņa un ticība sev un saviem ideāliem, un vienība, kas panākamatikai ievērojot

un atbalstot visu iedzīvotāju grupu intereses un labklājību, atsevišķām grupām ierobežojot savas ekskluzīvās intereses. Latvijas valsts neatkarība šķita utopiska 1918. gadā, bet fakts, ka šī valsts kopā ar citām līdzīgām parādījās vēstures skatuvē dabiska procesa rezultātā, liecina, ka nekas pasaulē nav neiespējams. Šis un tālākie notikumi māca arī nepieciešamību neatkarību ne tikai proklamēt, bet arī noturēt, kas prasa lielu lokanību, dažādu apstākļu izmantošanu un pašos pamatos stipru ticību sev un savai sūtībai. 1918. gadā Latvija pirmo reizi parādījās vēstures skatuvē un tās vārdu nav varējusi izdzēst pasaules vara vai ideoloģija. Šis fakts ir ievērojams spēka un pašlepnuma avots

1. Jēkabs Ligotnis (Roze), Latvijas valsts dibināšana - Latviešu pagaidu nacionālā padome (Rīgā: V. Olava fonds, 1925), 21, 23-7, 335; Līdums, 1917.g.31.janvārī, 7. un 22. februārī, Nr. 26, 32, 45; Dzimtenes Atbalss, 1917.g.8. jūnijā, Nr. 52.
2. Helene Dopkewitsch, Die Entwicklung des lettländischen Staatsgedankens bis 1918 (Berlin: Hans Robert Engelmann, 1936), 46, 48, 69, 82-3; Edvarts Virza, Kārlis Ulmanis (Kopenhāgenā: Imanta, 1955), 75-6; Juris Vigrabs, „Valsts tapšana un starptautisko attiecību izveidošana,“ Latvija 20 gados, red. Richards Bērziņš - Valdess un Sigismunds Vidbergs (Rīgā: Pagalms, 1938), 22; Alfred von Hedenström, Rigaer Kriegschronik 1914 - 1917 (Rīgā: E. Bruhns, 1922), 121-2, 124, 126, 128-30, 136, 139; Jürgen von Hehn, „Die Entstehung der Staaten Lettland und Estland, der Bolschewismus und die Grossmächte,“ IV sēj. sērijā Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte, red. Horst Jablonowski & Werner Philipp (Berlin: Osteuropa Institut an der Freien Universität Berlin, 1956), 112-13; Jubilejas komisijas izdevums, Latvija 10 gados, red. Āronu Matiss (Rīgā: Valsts tipografija, 1928), 17-9; Spricis Paegle, Kā Latvijas valsts tapa (Rīgā: Autors, 1923), 99, 103-4; Kārlis Ozoliņš, Divas revolūcijas (Rīgā: Marksistu klubs, 1934), I, 53; Pēteris Zālite, Kā Latvija tapa (2. izd. Rīgā: Valters un Rapa, 1928), 61; Žanis Unams un Jānis Lapiņš, Tautas vadonis Kārlis Ulmanis (2. izd. Rīgā: Valters un Rapa, 1936), 20, 28-9; Kārlis Ulmanis, Sabiedriskie raksti un runas, red. Jūlijs Druva (Rīgā: Zemnieka Domas, 1935), II, 11-4; Kārlis Ulmanis, Raksti un runas, red. Jānis Rudums (Rīgā: Zemnieka domas, 1939), 297-303, 372; Osvalds Freivalds, Latviešu politiskās partijas (Kopenhāgenā: Imanta, 1961), 50, 72-3, 76-8; Sergejs Staprans, Caur Krievijas tumsu pie Latvijas saules (Rīgā: Valters un Rapa, 1928), 9-10, 12-4; Līdums, 1917.g. Nr. 40, 41, 42, 43; Latvijas PSR Zinātņu Akadēmija, Latvijas PSR Vēsture, red. Jānis Zutis, Jānis Krastiņš, Kārlis Strazdiņš (Rīgā: Latvijas PSR Zinātņu akadēmija, 1953-59), II, 370-3, 376-9; III, 16-8; Miķelis Valters, Le peuple letton (Rīgā: Valters un Rapa, 1926), 261-2, 265.
3. Eduard Freiherr von Dellingshausen, Im Dienste der Heimat (Stuttgart: Ausland und Heimat Verlage - Aktiengesellschaft, 1930), 225; Hehn, 112; Hedenström, 122; LPSR Vēsture, II, 371.
4. Robert Paul Browder un Alexander F. Kerensky, red., The

- Russian Provisional Government 1917, Documents (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1961), I, 300-1, Nr. 262; Arved Baron Taube, „Die Entstehung der estnischen Eigenstaatlichkeit 1917-1918“, Jomsburg, III (1939), 25-6; Dellingshausen, 225-7; Juhan Maide, *Ülevaade Eesti vabadussojast 1918 - 1920* (Tallinn: Kaitseliidu kirjastus, 1933), 13; Vabadussoja Ajaloo Komitee, *Eesti vabadussoja, 1918 - 1920* (Tallinn: Vabadussoja Ajaloo komitee, 1937-39), I, 16-9; Hans Kruus, *Grundriss der Geschichte des estnischen Volkes* (Tartu: Akadeemiline kooperatiiv, 1932), 207-8, 214, 218; Hedenström, 126.
5. Hedenström, 129-30; LPSR Vēsture, II, 372; III, 12; Otto Nonācs, *Ziemeļlatvija* (Rīgā: A. Gulbis, 1928), 17.
 6. Dopkewitsch, *Die Entwicklung*; M. Bukšs, *Skices un dokumenti no Latvijas topšanas laikiem* (Minchenē: VI. Loča izdevniecība, 1954), 7-8, 22-3, 25, 27, 32; LPSR Vēsture, II, 378; *Latgales atbrīvošanas 15 gadu atcerei 1920 - 1935.g.* (Rēzeknē: Darbs un Zinātne, 1935), 20; Valerija Seil, red. *Latgolas likteņi bēgļu laikmetā* (Daugavpili: Latgaliešu skolotoju centrālo biedrība, 1934), 66; Eduards Virza, red. *Z.A. Meierovics: Latvijas pirmā ārlietu ministra darbības atcerei veltīts rakstu krājums* (Rīgā: Z.A. Meierovica piemiņas fonds, 1935), 197-8.
 7. Rīgā, Jaunā doma; Dr. Bruno Kalniņš, *Latvijas sociāldemokrātijas piecdesmit gadi* (Stokholmā: LSDAP Ārzemju komitejas izdevums, 1956), 184; Klāra Kalniņa, *Liesmainie gadi* (Stokholmā: LSDAP Ārzemju komitejas izdevums, 1964), 115-117; *Sovetskaja Latvija*, 1958, g. 18. septembrī.
 8. Russian Provisional Government, II, 405, Nr. 370; Nonācs, *Ziemeļlatvija*, 23; Ādolfs Bļodnieks, *The Unde-feated Nation* (New York: Robert Speller and Sons, 1960), 106; Miķelis Valters, *Lettland: Seine Entwicklung und die baltischen Fragen* (Romā: M. Valters, 1923), 332-3; Staprāns, 28; Ligotnis, 33; Semjon M. Dimanštein, red., *Revolucija i nacionālņij vopros. Dokumenti i materiali* (Moskva: Izdateļstvo kommunističeskoj akademij Moskva, 1930), III, 233-5; Arveds Bergs, „Nacionālā politika pasaules kara laikā“, *Burtņieks*, Nr. 1 (1932), 2-3; *Latvija 10 gados*, 20-1; Paegle, 184; Ernests Blanks, *Nācija un valsts* (Jelgavā: Ed. Lācis, Ž. Šulcs un biedri, 1926), 167-70.
 9. Russian Provisional Government, I, 405, Nr. 371; Paegle, 182-3; Dimanštein, III, 247-8; Bļodnieks, 106-7; Valters, *Lettland*, 338-40; Nonācs, *Ziemeļlatvija*, 18-9; Dopkewitsch, *Die Entwicklung*, 3; Unams, *Tautas vadonis*, 30; Kārlis Dzijleja, red., *Tautai un brīvībai. Rakstu krājums* Dr.

- Paula Kalniņa piemiņai (Stokholmā: Dr. Paula Kalniņa piemiņas fonds, 1952), 21-4; Fēlikss Cielēns, Laikmetu maiņā (Stokholmā: Memento, 1961-64), I, 443.
10. Dimanštein, III, 233-5; Mahz, Andr, Needras, Dr. T. Wankina un sw. adw. J. Ansberga prahwa (Stenografisks atreferējums) (Rīgā: Latvijas Sargs, 1924), II, 11; Andrievs Niedra, Tautas nodevēja atmiņas (Rīgā: Straume, 1923), I, 137, 139; Nonācs, Ziemeļlatvija, 21-2; Unāms, Tautas vadonis, 29-30; Latvju strehlnieku wehstures komisija, Latvju strehlnieku wehsture (Maskavā: Prometejs, 1928-34), I, 169; II, 557-91, 655-6, 660-2; Pravda, 1917.g.4. (17.) jūnijā, Nr. 73; Hedenström, 137; LPSR Vēsture, III, 37-8; Ligoņis, 33; Staprāns, 15-9; Kārlis Skalbe, Mazās piezīmes (Stokholmā: Daugava, 1953), 182; Blanks, Nācija, 163; Arturs Kroders, red., Ģenerālis Jānis Balodis. Atmiņu krājums (Rīgā: Varavīksna, 1931), 220-1 (Al. Plensners Līdums, 1917.g.2. (15.) jūnijā, Nr. 125.
 11. Eesti vabadussoda, I, 31, 53, 61-71, 93-5, 525-6; Kruus, 213-5; Richard Maasing, Evald Blumfeldt, Hans Kauri, red., Eesti - riik ja rahvas II. maailmasojas (Stokholmā: Kirjastus EMP, 1954-62), I, 18, 26, 181; Villem Saarsen, red., Johan Laidoner (Stokholmā: (n.pbl.), 1953), 34; Igaunija, Haridusministeerium, Eesti Maa Rahvas ja Kultuur (Tartu: Haridusministeerium kirjastus, 1926), 17-9, 34-7, 62, 268.
 12. Lietuva, Išleido Vyriausias Lietuvos nepriklausomybės 10 metu sukaktuvėms ruošti komitetas, Pirmasis nepriklausomos Lietuvos dešimtmetis 1918 - 1928 (Kaunas: Išleido vyriausias Lietuvos nepriklausomybės 10 metu sukaktuvėms ruošti komitetas, 1930), I, 33, 53, 55, 160; Karo Archyvas, I, 73-9, 84, 234-68; II, 306-9; IV, 182-90; Vladas Skorupskis, La rėsurrection d'un peuple, 1918 - 1927 (Paris: Charles-Lavauzelle, 1930), 34; J. Šukauskas un J. Steponavičius, Lietuvos kariuomenė (Kaunas: Išleido sąjunga ginkluotoms krašto pajėgoms remti, 1938), 1-2; Ladslovas Natkevičius, Lietuvos kariuomenė (New York: Išleido Lietuvos atstatymo bendrovė, 1919), 11; Stasys Butkus, Vyrai Gedimino kalne (Memmingen: Aušros leidinys, 1957), 45-7; Adolfs Erss, Lietuva (Rīgā: Latvju kultūra, 1930), 64.
 13. Sk. vēres 11 un 12.
 14. Max Schwarte, red., Der Grosse Krieg 1914 - 1918 (Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1922-25), III, 316-30; IV, 178-84; Hedenström, 145-7; Russian Provisional Government, II, 1027-30, 1037-8, 1617-18; Ernst Buchfinck, „Zu Winnig's Heimkehr“, Historische Zeitschrift, CLIV (1936), 555-8; Friedrich Payer, Von Bethmann Hollweg bis Ebert

- (Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-druckerei, 1923), 241-5; Adm. Georg Alexander von Müller, *The Kaiser and His Court*, red. Walter Görlitz, tulk. Mervyn Savill (London: Macdonald, 1961), 298; Richard von Kühlmann, *Erinnerungen* (Heidelberg: L. Schneider, 1948), 517; Volkward John, *Brest-Litovsk* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1937), 92-3; John Wheeler-Bennett, *The Forgotten Peace* (New York: William Morrow and Co., 1939), 107-11; Vācija, *Nationalverammlung, 1919, Untersuchungsausschuss über die Weltkriegsverantwortlichkeit*, 4. Unterausschuss, *Die Ursachen des Zusammenbruches im Jahre 1918, Vierte Reihe*, red. Dr. Albrecht Philipp (Berlin: Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik un Geschichte, 1925-29), II, 102-3, 108-9; VIII, 225, 336; XII, I, 215-6; Ralph Haswell Lutz, red., *Documents on the German Revolution* (Stanford: Stanford University Press, 1932), I, 464-6; Erich von Ludendorff, *Meine Kriegserinnerungen, 1914 - 1918* (Berlin: E.S. Mittler und Sohn, 1920), 417, 426-9.
15. Vācija, *Der Reichstag, Verhandlungen des Reichstages, Stenographischer Bericht* (Berlin, 1914-18), VIII (1917), 3813, 3830, 3836, 3847, 3944-7; Lutz, *Documents*, II, 221, 239, 311, 317; Børje Colliander, *Die Beziehungen zwischen Litauen und Deutschland während der Okupation 1915 - 1918* (Abo: Tidnings Och Tryckeri, 1935), 144-5.
16. Paegle, 149-59; Dzīlleja, 24; Unams, 34-5; Buchfinck, 564, Pēteris Zālite, *Vācu varas pastari* (Rīgā: A. Raņķis, 1925), 188; Viktors Eglītis, *Juku laikos Zvēru dārzā* (Rīgā: Valters un Rapa, 1923), 25-31; Jānis Lapiņš, „*Latvijas zvaigznēs*“, *Burtnieks*, III, Nr. 3 (1928), 234-5; Erwin Gugelmeier, *Das schwarze Jahr, 1917 - 1918* (Freiburg i. Breisgau: J. Bielefelds Verlag, 1926), 504, 60-62, 66-70; Niedra, *Tautas nodevēja atmiņas*, I, 133; Andrējs Krastkalns, *Iz nesenās senatnes* (Rīgā: n.pbl., 1921), 7-10, 12-5, 18-9; *Rīgas Latviešu Avīze*, 1917.g. 8., 9. un 19. okt.
17. Eglītis, 10-2, 15-6, 19-22, 24-5; 63-4; Dzīlleja, 17-20, 25, 71-2; *Latvija 10 gadus*, 54-7; Klāra Kalniņa, 119-21; Bruno Kalniņš, 191-2; Valters, *Lettland*, 345-52; Dopkewitsch, *Die Entwicklung*, 121; Paegle, 149, 151-2, 196-201; Unams, 31-5; *Leipziger Volkszeitung*, 1917. g. 31. dec.
18. Cielēns, I, 445-6; Kārlis Strazdiņš, „*Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija Latvijā*“, *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, Nr. 10 (123) (1957), 28 - 30; Teodors Draudiņš, „*Latvijas bezzemnieki kā strādnieku šķiras sabiedrotie cīņā par padomju varu un zemi Lielās oktobra sociālistiskās revolūcijas sagatavošanas un norises periodā*“, *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, Nr. 1 (90) (1955), 49 - 53; *LPSR Vēsture*, III, 73-7;

- Latvijas PSR Zinātņu Akadēmija, Vēstures un materiālās kultūras institūts, Lielā oktobra sociālistiskā revolūcija un ārzemju militārā intervencija Latvijā (Rīgā: Latvijas PSR Zinātņu akadēmija, 1957), 81-3, 321; Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās komitejas Partijas vēstures institūts, Latvijas Komunistiskā partija Oktobra revolūcijā 1917 - Dokumenti un materiāli (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1957), 393-5, 437-40, 442, 447-53, 457, 459, 463-5, 472; Līgotnis, 377-9; Ozoliņš, I, 32; Nonācs, Ziemeļlatvija, 36-8; Ants Piip, Tormine aasta (Taru: Akadeemilise kooperatiivi kirjastus, 1934), 61-2, 204-8; Eesti NSV Teaduste akadeemia, Ajaloo instituut, Veļikaja Oktjabrskaja sotsiaļističeskaja revolūcija v Estoniij: sbornik dokumentov i materialov (Tallinn: Estonskoje gosudarstvennoje izdatel'stvo, 1958), 265, 273-4, 278, 280, 310, 325, 334, 348, 376, 440, 467, 473, 478; Kruus, 216, 219-20; Dellingshausen, 238, 248-9; Hehn, 133.
19. Līgotnis, 315; Ewald Uustalu, *The History of Estonian People* (London: Boreas Publishing Co., 1952), 158-9; Marshal Carl Gustaf Emil Mannerheim, *The Memoirs of Marshal Mannerheim*, tulk. Eric Lewenhaupt (New York: E.P. Dutton and Co., 1954), 130; Elias Sobolevicius, *Les États Baltes et la Russie soviétique* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1931), 42-4; Jānis Seskis, *Latvijas valsts izcelšanās pasaules kara notikumu norisē* (Rīgā: Valters un Rapa, 1938), 117; Edward Hallett Carr, *The Bolshevik Revolution 1917 - 1923* (New York: Macmillan Co., 1951 - 53), I, 278-8, 308; John S. Reshetar, *The Ukrainian Revolution, 1917 - 1920* (Princeton: Princeton University Press, 1952), 89; Nicholas P. Vakar, *Belorussia. The Making of a Nation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956), 99-101.
20. Colliander, 133, 147-9, 153; Antanas Smetona, *Die Litauische Frage* (Berlin: Das neue Litauen, 1917), 3-6, 13, 16-7, 19-27; *Die Ursachen*, VIII, 238; Payer, 245; Gugelmeier, 66; Ludendorff, *Kriegserinnerungen*, 149, 427-29.
21. Līgotnis, 50-9, 62-7, 93-128, 226-8, 283-317; Nonācs, *Ziemeļlatvija*, 26-30; Zālīte, *Kā Latvija tapa*, 52-4, 66-7; Skalbe, 217-9; Virza, Meierovics, 209; Vigrabs, 23; *Latvija 10 gadu* 22; Bruno Kalniņš, 189-90; Cielēns, I, 444, 449-59, 463-4; Dopkewitsch, *Die Entstehung*, 80, 108; Paegle, 188-94; Blanks, *Nācija*, 56; Staprans, 42; *Latvju strēlnieku vēsture*, II, 52, 721; Jānis Goldmanis, *Latviešu strēlnieku svaru kausos un deklarācija Taurijas pilī par Latvijas atdalīšanos no Krievijas* (Rīgā: Latviešu veco strēlnieku biedrība, 1934), 27-8.
22. Latvijas Komunistiskā partija Oktobra revolūcijā,

- 447-53; Lielā oktobra sociālistiskā revolūcija, 81-3; Ozoliņš, I, 32; Lothar Schultz, „Die Verfassungsentwicklung der baltischen Staaten seit 1940“, *Commentationes Balticae*, VI/VII (1958-59), 248-50; LPSR Vēsture, III, 75-7.
23. Amerikas Savienotās Valstis, National Archives, Microcopy T-120, Record Group 242, Ser. 3015H, Roll 1466, D596309; Lutz, Documents, I, 852-3, 856; Vossische Zeitung, 1918.g.14. maijā; Petras Klimas, *Le Développement de l'État lithuanien à partir de l'année 1915 jusqu'à la formation du gouvernement provisoire au mois de novembre 1918. d'après des documents officiels* (Paris: J. Langlois, 1919), 147.
24. Hugo Kaupisch, *Die Befreiung von Livland und Estland (18. Februar bis 5. März 1918)* (Oldenburg i. Gr.: Gerhard Stalling, *Der Grosse Krieg in Einzelndarstellungen*, Heft 39, 1918), 37-43, 45-52, 54, 62, 65-9, 72-4, 83-7; Ludendorff, *Kriegserinnerungen*, 499-50; Nonācs, *Ziemellatvija*, 39; A.E. Antonov, *Bojevoi vosemnadcatij god (Vojen-nije deistvija Krasnoi Armii v 1918-načale 1919g.* (Moskva: Vojennoje izdatel'stvo miņisterstva oboroni sojuza SSR, 1961), 11-4, 19; Schwarte, III, 33, 337; Müller, 337-8; Eesti vaba-dussoda, I, 42, 44, 84, 100-3; Buchfinck, 560-1; Dellingshausen, 253; LPSR Vēsture, III, 91-2; Piip, *Tormine aasta*, 111-2; Eesti-riik ja rahvas, I, 182; Saarsen, 38; Uustalu, 164; Cielēns, II, 13-4; James Bunyan and Harold H. Fisher, red., *The Bolshevik Revolution 1917-1918, Documents and Materials* (Stanford: Stanford University Press, 1934), 511; Wheeler-Bennett, *Forgotten Peace*, 248; Sidney Harcave, *Russia a History* (Chicago: J.B. Lippincott Co., 1959), 499; Robert Ergang, *Europe in Our Time* (Boston: D.C. Heath and Co., 1953), 75-6.
25. Ligoņis, 468-9; Zālite, *Vācu varas pastari*, 189; Paegle, 160-1; Valters, *Lettland*, 373; Nonācs, *Ziemellatvija*, 44-7; Bergs, 5; *Illustrēts Žurnāls*, Nr. 2 (1920), 19; Alberts For-tiņš, *Vācbaltu politisko mērķu dokumentācija*. (Rīgā: Jaunā doma, /1932/), 36-8; Vossische Zeitung, 1918. g. 16. mērtā.
26. Matthias Erzberger, *Erlebnisse im Weltkrieg* (Stuttgart - Berlin: Deutsche - Verlagsanstalt, 1920), 189-96; Lutz, Documents, I, 844-5; Klimas, *Le Développement*, 47-9, 149-51, 153-5, 170-83, 220-1, 228-33, 235, 237-42, 250; *Pirmasis dešimtmetis*, 15-6, 18-9, 40-1. 80; Colliander, 167, 173-4, 188, 193-7, 203, 208, 211; Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht*, (Düsseldorf: Droste, 1961), 616, 619-20, 810-1, 815; Stasys Raštikis, *Kovose dėl Lietuvos: Kario atsiminimai* (Los Angeles: Išleido

- „Lietuviu dienos“, 1956), II, 660; Vossische Zeitung, 1918.g. 27. febr.; Die Norddeutsche Zeitung, 1918.g. 21. jül.; Ludendorff, Kriegserinnerungen, 568-9; Verordnungsblatt für die baltische Lande, Nr. 33, 1-2, 1918.g. 20. sept.
27. Vakar, 103-4.
28. Eesti vabadussoda, I, 41-3, 146; Kruus, 222-3, 230; Piip, Tormine aasta, 17, 72-7, 113-4, 244, 246; Hehn, 138; Arved Baron Taube, „Nationale Demokratie, sozialistische Arbeiterkommunismus oder gesamt-baltischer Ständestaat?“ Baltische Hefte, VI, Nr. 1 (1959.g.okt.), 26-9, 31-2; Saarsen, 19; Malbone Watson Graham, The Diplomatic Recognition of the Baltic States, (Berkeley, Cal.: Publications of the University of California Press at Los Angeles in Social Sciences, 1939-41), Part II (Estonia), 240-3, 338-9; Dellingshausen, 267; William Toomingas, Vaikiv aja-stu Eestis (New York: Eesti Ajaloo instituut, 1961), 319; Uustalu, 160-2; Mihkel Martna, Estland, die Esten und die estnische Frage (Olten: W. Trösch, 1919), 146, 149-51, 154-5.
29. Līgotnis, 459; Fortiņš, 33-5; Martna, 95-7, 100-7, 151-2; Paegle, 167-72; Zālite, Vācu varas pastari, 190-1; Dellingshausen, 264-72, 320, 326-32, 336-7; Hans von Rimscha, Die Staatswerdung Lettlands und das baltische Deutschtum (Rigā: Ernst Plates, 1939), 35, 37, 40-1; Valters, Lettland, 349; Eduard von Rosenberg, Für Deutschtum und Fortschritt in Lettland (Rigā: Salamandra, 1928), 41, 45; Nonācs, Ziemeļlatvija, 49, 51-2; Uustalu, 161; Paegle, 168-72; Niedras prāva, II, 5, 354; Clauss Grimm, Jahre deutscher Entscheidung im Baltikum 1918/1919 (Essen: Essener Verlagsanstalt, 1939), 63-5, 78.
30. Tāpat Vācija atbalstīja Somijas karāļvalsti. 28. februārī, negaidot oficiālu somu lūgumu, Vācijas bruņoto spēku virspavēlnieks sagatavoja speciālu Baltijas divīziju gen. maj. Ridigera fon der Golca (Goltz) vadībā, kas kontradm. Hugo Meurera (Meurer) 3 liniķuģu un 159 mazāku kaķakuģu aizsardzībā 3. aprīlī izcēlās Somijā un atbalstīja somu nacionālo kaķaspēku cīņā pret somu sociālistu un krievu Sarkanās armijas spēkiem. 9. oktobrī Hesenes princi Fridrihu Kārli izraudzīja par Somijas karali, bet viņam nekad nebija izdevība Somijā ierasties.
31. Robert Lansing, Peace Negotiations (Boston: Houghton Mifflin Co., 314-5; Robert Lansing, The Four Big and Others of the Peace Conference (Boston: Houghton Mifflin Co., 1921), 43; Malbone W. Graham, II, 242; III, 501; Seskis, 107, 118-21, 137-9, 144, 195-7; William P. Coates and Zeldā K. Coates, Armed Intervention in Russia 1918 - 1922 (London: Victor Gollancz, 1935), 81-2, 101; David R. Francis, Russia

- from the American Embassy April 1916 - November 1918 (New York: Charles Scribner's Sons, 1921), 272; Frank Owen, *Tempestuous Journey* (New York: McGraw - Hill Book Co., 1955), 505; Blanche E.C. Dugdale, *Arthur James Balfour* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1937), II, 187-8; United States of America, Department of State, *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States: 1917. The World War. Supplements* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1931-32), Supplement II, I sēj., 285, II sēj., 343; *The Paris Peace Conference* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1942-47), I, 26, 33-5, 55, 82, 88; *The Lansing Papers* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1939-40), II, 353-5; *Russia* (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1931-37), 1918, I, 53, 330-1; II, 12-7, 100-1, 213-4, 474-5, 586-7, 815, 819-20, 822-5, 829-30, 833; Woodrow Wilson, *Life and Letters*, ed. Ray Stannard Baker (New York: Doubleday, Doran and Co., 1939-40), VII, 355, 396; George Frost Kennan, *Soviet - American Relations, 1917 - 1920* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1956-58), I, 244-5, 319-20; II, 17, 25, 44, 50, 59, 95, 99, 143, 150, 153, 250-1, 261, 272-3, 373-4, 393; The Rt. Hon. Winston Leonard Spencer Churchill, *The World Crisis - 1918 - 1928. The Aftermath* (New York: Charles Scribner's Sons, 1929), 81-5, 91, 167; *Eesti vabadussoda*, I, 146-7; *Uustalu*, 162-3; Joseph Noulens, *Mon ambassade en Russie soviétique 1917-1919* (Paris: Plon, 1933), 268; Piip, *Tormine aasta*, 244, 246; Edgar Anderson, „British Policy Toward the Baltic States 1918-1920,“ *Journal of Central European Affairs* XIX, Nr. 3 (1959.g. okt.), 276-7; *Ligotnis*, 276, 323-6; Hoover Institution on War, Revolution, and Peace, *The George D. Herron Papers*, X, Doc. i-vii.
32. Peter Stučka, *Pjatj mesjacev socialističeskoj Sovetskoi Latvii* (N.v./: Izdanje centralnogo komiteta Kommunističeskoj partii Latvii, 1919-21), I, 21-2; *Vnešnjaja politika SSSR 1917-1940 g.g. Sbornik dokumentov* (Moskva: Tipogr. gazeti Pravda, 1944-46), O, 263; *Latvijas Komūnistiskās Partijas Centrālās Komitejas Partijas vēstures institūts, Latvijas Komūnistiskā partija 1918. un 1919. gadā. Dokumenti un materiāli* (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1958), 39, 42-7, 536, 537, 546; E.I. Pesikina, *Narodnij Komissariat po delam nacionalnostei i ego dejatelnostj v 1917 - 1918 gg.* (Moskva: Akademija obščestvenish nauk, 1950), 60-1, 79; *Sovetskaja Latvija*, 1958.g. 18. sept; *Izvestija*, 1918.g.6. janv., Nr. 114; *Latvju strēlnieku Vēsture*, II, 57-8, 487, 743, 793; II, 2.d., 175; *Pravda*, 1918.g.

16. apr., Nr. 73; Staprāns, 55-6; Bļodnieks, 108-9, 111-5; Jukums Vācietis (Wahzeetis), Latweeschu strehlneeku wehstüriskā nosihme (Pleskavā: L.K.P. Grammatu apgahdneezība Spartaks, 1922), I, 129; II, 4; Latvijas KP CK Partijas vēstures institūts, Par Padomju Latviju (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1958), I, 401; Latvju strēlnieku vēstures komisija, Latvju revolūcionarais strēlneeks, red. R. Apinis, V. Strauss, K. Stučka, P. Viksne (Maskavā: Prometejs, 1934-35), I, 126, 327;8; II, 547; LPSR Vēsture, III, 90.
33. Eesti vabadussoda, I, 146-7; Igaunija, Välisministeerium, Pour l'Esthonie independante. Recueil des documents diplomatiques publié par la délégation esthonienne (Copenhague: Imprimerie J.H. Schultz, 1918), 16, 32-4; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 167.
34. Erzberger, 184-7, 191-5; Klimas, Le Développement, 170-83, 220-1, 229-31, 235; Juozas Gabrys, Vers l'Indépendance lituanienne: faits, impressions, souvenirs, 1907-1920 (Lausanne: Librairie centrale des nationalités, 1920), 220, 223-4, 234, 295; Lietuva, La Délégation permanente du Conseil National Supreme Lithuanien, Mémoire relatif à la reconstitution de la Lithuanie indépendante, 1918; Raštik II, 662; Pirmasis dešimtmetis, 18-9; Alfred Erich Senn, The Emergence of Modern Lithuania (New York: Columbia University Press, 1959), 36-8; Fischer, 810-11; Ralph Butler, The New Eastern Europe (London: Longmans, Green, and Co., 1919), 63-4.
35. Dopkewitsch, Die Entwicklung, 92-3, 96-7. Dzimtenes Atbalss, Nr. 52, 65, 66 (1917.) - raksti: E. Blanka „Lietuvas - Latvijas republika“, J. Bankava „Vai tautai bojā iet“ un „Ko darīt?“, un J. Staprāna „Latvijas nākotne“ (16. un 20. sept., v.st.); Hehn, 122-3; Wilhelm Baron Wrangell, „Sie Politik der Esten 1918“, Baltische Monatsschrift, LIX (1928), 211-12; Antonius Piip, „Baltic States as a Regional Unit,“ The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Nr. 166 (July 1933), 172.
36. Dellingshausen, 274; Erzberger, 245; Fischer, 807-9; Colliander, 187-8; Payer, 241-5; Karl Helfferich, Der Weltkrieg (Berlin: Ullstein, 1919), III, 337; Friedrich Meinecke, Strassburg - Freiburg - Berlin (Stuttgart: K.F. Koehler, 1949), 246, 249; Robert Stupperich, „Siedlungspläne im Gebiet des Oberbefehlshabers Ost (Militärverwaltung Litauen und Kurland)“, Jomsburg (1941), V. 336; Rimsche, 35.
37. Erzberger, 248; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 86-7; U.S., For. Rel., Russia 1918, I, 589-601; Wheeler-Bennett, 344-5; Adalbert Volk, Völkisches Erleben und Wollen

- (Lübeck: Herbert Volck, 1924), 276-7.
38. Dellingshausen, 340; Rimscha, 57-8; Edgars Andersons, „Vācijas politika Baltijā 1918. gada beigās,“ *Universitas*, Nr. 13 (1964. g. pavasarī), 22; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 65; Fortiņš, 150-3; Buchfinck, 284, 286, 564; Walther Freiherr von Ungern Sternberg, *Geschichte der Baltischen Ritterschaften* (Limburg a.d. Lahn: C.A. Starke, 1960.), 27-8.
39. Erich Matthias und Rudolf Morsey, *Die Regierung des Prinzen Max von Baden* (Dusseldorf: Droste, 1962), 100, 102, 193-6, 199; Maximilian Prinz, von Baden, *Erinnerungen und Dokumente* (Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1927), 572; Eric Waldmann, *The Spartacist Uprising of 1919 and the Crisis of the German Socialist Movement* (Milwaukee: The Marquette University Press, 1958), 82; Gunther Rosenfeld, *Sowjetrussland und Deutschland 1917 - 1922* (Berlin: Akademie - Verlag, 1960), 178; Vācija, *Forschungsanstalt für Kriegs- und Heeresgeschichte, Darstellungen aus den Nachkriegskämpfen deutscher Truppen und Freikorps* (Berlin: E.S. Mittler & Sohn, 1936-39), I, 129; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 66-7, 117; Ungern Sternberg, 28; *Latvija 10 gadus*, 58 (Pauls Kalniņš); August Winnig, *Am Ausgang der deutscher Ostpolitik* (Berlin: Staatspolitischer Verlag, 1921), 21; August Winnig, *Der weite Weg* (Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1922), 428-9; Nonācs, *Ziemeļlatvija*, 59-60; Rimscha, 59-62; Andersons, *Vācu politika*, 26; Eduard von Rosenberg, 65-62, 121-3; Dellingshausen, 188-9, 290-2; Helene Dopkewitsch, „Zur englischen Politik im Baltikum 1918/1919“, *Deutsches Archiv für Landes und Volksforschung*, Vol. VI (1942), 125-6; *Libausche Zeitung*, Nr. 964, 1918.g. 11.nov.; *Rigasche Zeitung*, 1918. g. 6. un 7. nov.; *Baltische Zeitung*, tad pat.
40. Reinhard Wittram „Zur Geschichte des Winters 1918/19“, *Baltische Lande*, IV, Nr. 1 (1939), 22; Dellingshausen, 295, 346; Andersons, *Vācu politika*, 26; *Libausche Zeitung*, Nr. 966, 1918.g. 13.nov. *Baltijas valsts reģentu padomes pirmā sēde notika 10.novembrī, nākamā sēde bija paredzēta 18. novembrī.*
41. Virza, Meierovics, 9, 25, 27, 45, 49-51, 119-200; Ligotnis, 377-84, 386, 388-97; Piip, *Tormine aasta*, 277, 385; Otto Nonācs & Vilhelms Šreiners, *Pēc 18. novembra* (Rīgā: Valters Rapa, 1933), 6-8; Malbone W. Graham, III, 406, 455-8; Nonācs, *Ziemeļlatvija*, 60-1; *Libausche Zeitung*, Nr. 970, 1918. g. 18. nov.; *La Revue Baltique*, Nr. 3/4 (1918), 86-8; *Talavijas 25 gadu jubilejas albums (1900-1925)* (Rīgā: Talavija, 1925), 95-7; Vilnis Sīpols, *Ārlietu interven-*

- cija Latvijā un tās aizkulises (1918-1920) (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1957), 44-5.
42. Seskis, 118-21, 138-9, 144; Līgotnis, 276, 323-6; Malbone W. Graham, III, 501; U.S., For. Rel., Russia 1918, II, 833; Hoover Institution on War, Revolution and Peace Library, The George D. Herron Papers, X, Docs. i-vii.
 43. Latvija 10 gados, 40 (V. Salnais); Tālavija 1900-1925, 21-2; Latvijas Kareivis, Nr. 233 (1929); Dzimtenes Athalss, 1939, 45 (Ed. Zilgalvis); Kaija, V, 151, 155; Général Pierre Thiebaut Charles Maurice Janin, Ma Mission en Sibérie 1918-1920 (Paris: Payot, 1933), 8-9, 86-7; Pēteris Bērziņš, Latvijas brīvības cīņas 1918-1920 (Rīgā: A. Gulbis, 1928) 97-9, 109; Pēteris Dardzāns, „Ar Latvijas karogu pāri Sibīrijai un trim okeāniem“, Ceļa Zīmes, Nr. 38 (1959), 30-2; Kārlis Goppers, Četyre katastrofy, Vospominanija (Rīgā: Riti, 1920), 128.
 44. Max von Baden, 137, 572-9, 584-5; Harold William Vazielle Temperley, red., „A History of the Peace Conference of Paris (London: Henry Frowde & Hodder & Stoughton, 1920-24), I, 463-4; VI, 297-8; Gustav Noske, Von Kiel bis Kapp (Berlin: Verlag für Politik und Wirtschaft, 1920), 48-50; Lionel Dawson, Sound of the Guns (Oxford: Pen in Hand, 1949), 153; Harry R. Rudin, Armistice 1918 (New Haven: Yale University Press, 1944) 428-9; Douglas Adolph Unfug, „German Policy in the Baltic States, 1918-1920“, Yale University doktora disertācija, 1960. g.maijā, 169, 276; Lielā oktobra revolūcija, 152, 156-7 (J. Krastiņš).
 45. Darstellungem, I, 13, 16-7, 22, 112, 117, 129-31, 133, 135-6; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 118-9, 195-201, 205-6, 212; Unfug, 122-3, 126-8, 181-2; Buchfinck, 565; Dellingshausen, 294; Noske, 176; U.S., National Archives, Seeckt Papers, Stuck 140 (Heeresarchiv Potsdams, SG 60, Lager-Nummer 1864, Karton 14); Bļodnieks, 138; Winnig, Am Ausgang, 24-5, 28; Winnig, Der weite Weg, 430; Friedrich Wilhelm von Oertzen, red., Die deutschen Freikorps 1918-1923 (München: F. Bruckmann, 1936), 43; Hans Joachim von Brockhusen, Der Weltkrieg und ein schlichtes Menschenleben (Greifswald: L. Bamberg, 1928), 277-8; Vācija, Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut, Dokumente der deutschen Politik, Reihe: Die Zeit des Weltkrieges und der Weimarer Republik 1914-1933, red. Prof. Dr. F.A. Six, Band II, Teil 2, Novemberumsturz und Versailles 1918 - 1919, Teil 2, red. Dr. Hans Volz (Berlin: Junker und Dönnhaupt, 1942), II, 782; Eduard von Rosenberg, 54; Paegle, 209-10; Claus Grimm, Vor den Toren Europas 1918-1920 (Hamburg: August Fried-

- rich Velmede, 1963), 35-7, 40; Baltische Blätter, Nr. 1, 1919.g. 1. janv.; Tom Girgensohn, „Die Anfänge der Baltischen Landeswehr,“ Baltische Monatsschrift, sēj. 69 (1929), I, 35-7, 40; Rimscha, 72.
46. Pirmasis dešimtmetis, 64-5, 87-9, 108-12, 162; Senn, 40-1, 47-53; Constantine R. Jurgela, History of the Lithuanian Nation (New York: Lithuanian Cultural Institute, 1948), 512; Butler, 64; Unfug, 45, 197, 199; Henry de Chambon, La Lituanie pendant la Conférence de la Paix 1919, (Lille-Paris: Le Mercure universel, V. Bresle, er., 1931), 5-6, 67. Karo Archyvas, I, 161, 163; III, 13, 190-1; Lietuva, Lietuvos TSR Mokslų Akademija Istorijos Institutas, Lietuvos TSR Istorijos Šaltiniai, III sēj., red. A. Gaigalaite, K. Jablonskis, J. Žuigžda (Vilnius: Valstybine politines ir mokslines literatūros leidykla, 1958), III, 88-9, Nr. 56; Žukauskas, 2; Mykolas Sleževičius (Chicago: Terra, 1954), 198-9; Natkevičius, 14, 17; Vytautas Steponaitis, „Ginkluotu Jėgu klausimas Lietuvos Valstybes Taryboje,“ Karo Archyvas, III (1925), 14. Apsardžibas ministrija darbu sāka tikai 26. novembrī.
47. Martna, 197; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 127-9; Uustalu, 163-4; Wittram, 20; Eesti vabadussoda, I, 179-81; August Winnig, Heimkehr (3. izd., Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1937), 11, 17; Unfug, 157-8, 195; Rimscha, 94-5; Piip, Tormine aasta, 343; Wolfgang Wachsmuth, Von deutscher Arbeit in Lettland, 1918-1934 (Köln: Comel, 1951-53), III, 56-7; Valters, Lettland, 356-7.
48. Kaarel Robert Pusta, The Soviet Union and the Baltic States (New York: John Felsberg, 1943), 13; Henry de Chambon, La République d'Estonie (Paris: Editions de la Revue parlementaire, 1936), 67; LKP 1918. un 1919.g., 129-30, 133-4, 136-7, nr. 55, 56, 59; Pesikina, 68; Albert N. Tarulis, Soviet Policy Toward the Baltic States 1918-1940 (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1959), 45; Rosenfeld, 149; Iosif Stalin, Works (Moscow: Foreign Languages Publications House, 1952-55), IV, 158-66; Pravda, Nr. 241, 250, 1918.g. 6., 19. nov.; V. Bērziņš, „Latviešu strēlnieku cīņa par Latvijas atbrīvošanu no vācu okupācijas jūga 1918.g. beigās un 1919. g. sākumā“, Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis, Nr. 11 (208) (1964), 4.
49. Rüdiger von der Goltz, Als politischer General im Osten (Leipzig: K.F. Koehler, 1936), 81; Josef Bischoff, Die letzte Front (Berlin: Schützen-Verlag, 1935), 25; Aleksandr P. Rodzjanko, Vospominaniya o Severo Zapadnoi Armii (Berlin: (n.pnl.), 1920), 5, 132-5; Gleb Drujina, „The History of the North-West Army of General Yudenich“, Stanford University doktora

- disertācija, 1950.g. jūn., 6; J. Hampden Jackson, *The Baltic* (Oxford: Clarendon Press, 1940), 8; N. Kornatovskij, *Borjba za Krasnij Petrograd* (1919) (Leningrad: Izdateljstvo „Krasnoj Gazety“, 1929), 45-6, Pavel M. Bermond-Avalov, *Im Kampf gegen den Bolschewismus* (Glückstaft & Hamburg: J.J. Augustin, 1925), 45, 55, 57-83, 107.
50. Latvija 10 gados, 57-8 (P. Kalniņš); Dziļleja, 28-9; Paegle, 206-7; Nonācs, Ziemeļlatvija, 110; Līgotnis, 326;8; Andersons, Vācu politika, 24; Bergs, Nr. 2 (1932), 101.
 51. Paegle, 207-9; V. Beķers, *Manas atmiņas par Latvijas valsts nodibināšanās laikmetu* (Rīgā: Autors, 1925), 53; Unfug, 207-9; Dr. Miķeļa Valtera vēstule, 1962.g.1.feb.
 52. Līgotnis, 485;90; Voldemārs Zāmuēls, „Latviešu Pagaidu Nacionālā Padome“, Latvijas Republika Desmit Pastāvēšanas Gados, red. Alfrēds Bilmanis (Rīgā: Golts un Jurjāns, 1928), 24; Ulmanis, Sabiedriskie raksti, I, 237.
 53. Dr. M. Valtera vēstule, 1962.g.1.feb.
 54. Rimscha, 68-9, 71, 79-81; Dellingshausen, 349; Unfug, 167; Wachsmuth, I, 11; III, 37-8, 40; Latvijas Tautas Padome (Stenogramas 18. novembrī 1918. gadā - 18. martā 1920. gadā) (Rīgā: Satversmes Sapulzes izdevums, 1920), 2. ses., 1. sēde, 1919.g. 12. maijā, 86-7.
 55. Valters, Lettland, 351-3; Nonācs, Ziemeļlatvija, 61; Latvija 10 gados, 59; Paegle, 210; Rimscha, 67; Dopkewitsch, *Die Entwicklung*, 121-2; Virza, Ulmanis, 89-91; Ansis Kumis, red., Jānis Čakste (Rīgā: Latvijas pirmā Valsts Prezidenta Jāņa Čakstes piemiņas fonda izdevums, 1928), 70-1; Dopkewitsch, *Zur englischen Politik*, 132; LKP 1918-1919, Nr. 207, 484-5; Lielā oktobra revolūcija, 152-3, Šipols, 71; Ulmanis, Sabiedriskie raksti, I, 237; Bļodnieks, 147-8; Unams, 39-40; Bankavs, 17; Dr. M. Valtera vēstule, 1962.g.1.feb.
 56. Voltz, II, 782; *Darstellungen*, I, 135-6; Eduard von Rosenberg, 54; Paegle, 209-10; Unfug, 181-2; Claus Grimm, *Vor den Toren*, 26-31; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 195-201, 205;6, 212; Girgensohn, 35-7, 41; *Baltischer Blätter*, Nr. 1, 1919.g.1.janv.; Rimscha, 72; Plkv. Dr. Gustava Grinberga vēstule, 1962.g.22.janv.
 57. Bankavs, 19-1; Bļodnieks, 145-7; Kapt. Aleksandra L. Lēvinga (Lōfving) vēstules, 1957.g.6. martā, 1958.g. 12.dec., 1962.g. 5.janv.
 58. Dellingshausen, 28-30, 286, 288-9, 340; Ungern-Sternberg, 27-8; Buchfinck, 284, 286, 564; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 65; Rimscha, 56-8, 165s; Fortiņš, 150-3; Andersons, Vācu politika, 22-3; Wilhelm von Rüdiger, *Aus dem*

- letzten Kapitel deutsch-baltischer Geschichte in Lettland (Hannover-Wölfel: Selbstverlag, 1954-55), II, 11.
59. Max von Baden, 565-6; Fischer, 801-6; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 201; Bermond, 251-2; Unfug, 71-2; Andersons, Vācu politika, 25; Plvk. G. Grīnberga vēstule, 1962.g.22.janv.
60. Pirmasis dešimtmetis, 64-5, 88-9, 108, 112, 162; Senn, 40-1, 47, 49-50, 53-5.
61. Volz, II, 783; Unfug, 10-1, 128, 131, 151, 163, 178.
62. August Winnig, Das Reich als Republik (Stuttgart & Berlin: J.G. Gotta'sche Buchhandlung, 1930), 196; Winnig, Am Ausgang, 5, 11-2, 24-5, 35-9, 47-51, 66; Winnig, Der weite Weg, 443-7; Winnig, Heimkehr, 18-20, 37. Vorwärts, Nr. 455, 1919.g. 6.sept.; Dellingshausen, 295; Brockhusen, 278; Buchfinck, 564-6; Eduard von Rosenberg, 65-7; Valters, Lettland, 365; Noske, 175; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 117, 121; Darstellungen, I, 18-20, 22, 130, 132, 148; Rimscha, 67, 72-4; Great Britain, Foreign Office, Documents on British Foreign Policy 1919 - 1939, First Series, red. Ernest Llewellyn Woodward, Rohan Butler, J.P.T. Bury (London: H.M. Stationery Office, 1948-61), III, 41.
63. Martna, 197; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 127-9; Uustalu, 163-5; Wittram, IV, I, 20; Eesti vabadussoda, I, 179-81, 184-5, 187, 189-93, 312; Winnig, Heimkehr, 11, 17; Winnig, Am Ausgang, 15, 40-4, 47, 54; Darstellungen, I, 19, 133; Unfug, 157-8, 195; Valters, Lettland, 356-7; Wachsmuth, III, 56-7; Eesti-riik ja rahvas, I, 183; Piip, Tormine aasta, 343, 347, 349; Eduard Laaman, Eesti iseseisvuse sünd (Tartu: Loodus, 1936), 391; Kaarel R. Pusta, „Estonia and Rights to Freedom“, Journal of Central European Affairs, III, Nr. 3 (1943.g. okt), 275; Wilhelm Baron von Wrangell, Geschichte des Baltenregiments (Reval: F. Wassermann, 1928), 3-4, 39, 49-51; Verwaltungsbericht der Zivilverwaltung der baltischen Lande, 12-4; Rimscha, 94-5; Revue Baltique (1919), I, 8-9; Piip, Baltic States, 172-3; U.S., For.Rel., Russia 1918, II, 854;6; U.S., For. Rel., Paris Peace Conference, II, 467-8.
64. LKP 1918-1919, 129-30, 133-4, 136-7, 169; Pravda, Nr. 241, 250, 1918.g. 6., 19. nov.; Stučka, Par Padomju varu, 476-7, 484-5, 37-41; Latvijas PSR Zinātņu Akadēmija, Vēstures institūts, Latviešu strēlnieki cīņā par Padomju varu 1917. - 1920. gadā (Rīgā: Latvijas PSR Zinātņu Akadēmija, 1960), 305, Nr. 54.
65. Eesti vabadussoda, I, 131; Rudiņš, „Pilsoņu karš Latvijā“, Burtnieks, Nr. 8-12 (1930), 705-8; Edgar Anderson, „An Undeclared Naval War“, Journal of Central European Af-

- fairs, XXII, Nr. 1 (1962. g. apr.), 44; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 219-20; Grimm, Vor den Toren, 41-2; A. Pukhov, Baltijskij Flot na zaščite Petrograda, 1919. g. (Moskva: Voennoe izdatel'stvo, 1958), 6; N. Kakurin, Kak sražalas revolucija (Moskva & Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925-26), II, 33, 39-40, 101; Latvju Strēlnieku vēstures komisija, Latvju revolucionarais strēlnieks, red. R. Apinis, V. Strauss, K. Stucka, P. Viksne (Maskavā: Prometejs, 1934-35), II, 92-3; Andrei S. Bubnov, Sergej S. Kamenev, Robert J. Eideman, Michail N. Tučačevski, Graždanskaja Voina (Moskva: Izdatel'stvo „Voennij Vestnik“, 1928-30), II, 194; III, 152-3.
66. Paegle, 211-16; Ligotnis, 490-1; Valters, Lettland, 458; Latvijas Tautas Padome, 5-8; Unams, 40-1; Virza, Ulmanis, 91-2; Dzīlleja, 29-30; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 133-4; Freivalds, 56-8, 77, 81-2; Niedra, Tautas nodevēja atmiņas, I, 140; Kārlis Zariņš, Par Latvijas tapšanu (Stockholm: Ivar Maeggstrom Boktryckeri, 1945), 6. Vēsturiskā sanāksme notika Suvorova (Krišjāņa Barona) ielā Nr. 3.
67. Fēliksa Cielēna informācija 1962. g.; Winnig, Am Ausgang, 52; Winnig, Heimkehr, 8-11.
68. Winnig, Am Ausgang, 53; Latvijas Tautas Padome, 5-14; Paegle, 218-21; Ulmanis, Sabiedriski raksti, II, 15-6; Rimscha, 96-7; Zariņš, 25; Kurmis, 71-3, 106; Laiks, XII, Nr. 92 (1083), 1960. g. 16. nov.; Jāņa Golmaņa intervija, 1948. g. 18. nov.; Fēliksa Krusas vēstule, 1962. g. 3. janv.; Bruno Kalniņš, 196-8.
69. LKP 1918-1919, 137, 52s; Sīpols, 71; 2; Latvijas KP CK Partijas vēstures institūts, Par Padomju Latviju, red. Z. Valle (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1958), I, 75-6, 99-100, 102, 104, 119-20; Jānis Mirams, Bruņota sacelšanās Rīgā (Rīgā: Latvijas valsts izdevniecība, 1958), 31, 41-2, 54-60, 65-6; Anderson, An Undeclared Naval War, 44; Eesti vabadussoda, I, 131; Rudiņš, 705-8; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 219-20; Grimm, Vor den Toren, 41-2; Latvju revolucionarais strēlnieks, I, 290; II, 92-3; Latviešu strēlnieki cīņā, 200, Nr. 38; Stučka, Par Padomju varu, 37-41, 484-5; Vācietis, II, 41.
70. Bļodnieks, 154-6; Valters, Lettland, 369; Latvijas Tautas Padome, 15; Volz, II, 775; Eduard von Rosenberg, 68-9; Kurmis, 73, 111; Ligotnis, 443; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 121, 136; Beķers, 52; Par Padomju Latviju, I, 147; Skalbe, 20-1.
71. Dawson, 142-3, 150-2; Anderson, An Undeclared Naval War

- 43-5; Edgar Anderson, „The British Policy Toward the Baltic States 1918-1920“, *Journal of Central European Affairs* XIX, Nr. 3 (1959.g. okt.), 277-8.
72. *Ibid*; Geoffrey Bennett, *Cowan's War* (London: Collins, 1964), 29-34.
73. Darstellungen, I, 132, 137-40; Volz, II, 743, 775; Unfug, 178-9; Bermond, 83-7, 91; Winnig, *Am Ausgang*, 63-7; Winnig, *Heimkehr*, 25-8; Noske, 175; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 220-1; Grimm, *Vor den Toren*, 42; A.E. Antonov, *Boevoi vosemnadcatij god* (Moskva: Voennoe izdateľstvo militerstva oboroni sojuza SSR, 1961), 237.
74. Plkv. G. Grinberga vēstules, 1962.g.22.janv., 19.aug.; *Latvijas Pagaidu Waldibas Likumu un Rihkojumu Kraħjums*, Nr. 1, 2, 1919.g. 15., 30. jūl.; *Pagaidu Waldibas Wehstnesis*, Nr. 1, 3, 1918.g. 14. (1.), 24. (11.) dec.
75. Winnig, *Am Ausgang*, 50-6; 59, 61-2; Winnig, *Heimkehr*, 11-3; Rimscha, 97-104; Wachsmuth, III, 53, 57-8, 66-7; Unfug, 169-73, 281-4; *Verwaltungsbericht der Zivilverwaltung der baltischen Lande*, 15-6; Valters, *Lettland*, 362-3; Grimm, *Jahre deutscher Entscheidung*, 133-4, 136-9; *Jāna Filipa vēstules*, 1964.g.febr.; Arturs Kroders, *Prūschi un baronu saswehrestiba pret Latvijas Walsti* (Rigā: Lauksaimneeku zentralbeedr. drukatawa, 1919), 14.
76. *Edgars Andersons, Latvijas vēsture 1914-1920, Ārpolitika* (Stockholmā: Daugava, 1967), 348, 475-6.
77. *Ibid.*, 369, 371.
78. *Ibid.*, 457, 367.
79. Tarulis, 39-40; *Eesti NSV Teaduste Akadeemia, Ajaloo instituut, Istorija Estonskvi SSR*, red., G.I. Naan (Tallinn: Estonskoe Gosudarstvennoe izdateľstvo, 1958), 348, 446; Stalin, IV, 182, 188.
80. Bennett, 35-6; Anderson, *Undeclared Naval War*: 45-6; Virza, *Ulmanis*, 97-8; Dopkewitsch, *Zur englischen Politik*, 139, 143; Sipols, 62; *Rigasche Zeitung*, Nr. 288, 1918.g.12.dec.
81. Unfug, 157-8, 195.
82. Darstellungen, II, 22-4; Winnig, *Am Ausgang*, 50-5; Winnig, *Heimkehr*, 20-5; Unfug, 164-5; *Verwaltungsbericht der Zivilverwaltung der baltischen Lande*, 16; Valters, *Lettland*, 362-3; Dopkewitch, *Zur englischen Politik*, 140.
83. *Latvijas Tautas Padome*, 18-31, 42-5, 58, 70, 1918.g.2., 4,dec.; Unfug, 164-5; Dopkewitch, *Zur englischen Politik*, 138; *Libausche Zeitung*, Nr. 1003, 1918.g.14.dec.; Paegle,

- 22-3; Eduard von Rosenberg, 68-70; Rimscha, 102-4; Brīvā Zeme, Nr. 178 (1937) - Dr. M. Valtera raksts.
84. Andersons, Latvijas vēsture, 349.
85. Kroders, Balodis, 221; Plkv. G. Grinberga vēstules 1962.g.22. janv., 19. aug.; Beķers, 50-5; Jāņa Celma vēstule, 1962.g.21. janv.; Satversmes Sapulce, I sesija, 8. sēde, 1920.g.9. jūn., 104; Nonācs, Pēc 18. novembra, 4-6; Niedra, Tautas nodevēja atmiņas, I, 163-4; Latvija 10 gadus, 138, 144-5 (Konstantins Vilda); Bļodnieks, 167-8.
86. Mārtiņš Peniķis, Latvijas atbrīvošanas kaŗš (Lincoln, Nebraska: L.A.B. Daugavas Vanagi, 1961-62), I, 34-5, 62-3; Herberts Tepfers, „Atsevišķā Studentu rota“, Roku rokā (Tālvijas izdevums), Nr. 36 (1960.g.dec.), 15-6; Aleksandrs Plensners, „Kalpaks stājas pirmo Latvijas cīnītāju priekšgalā“, Daugavas Vanagi, Nr. 2/64, 8; Rudiņš, 990; Arvids Krīpens, „Korporāciju kauju rota“, Universitāte, Nr. 12 (1953), 29-30; Arturs Galindoms, „Nav lielākas mīlestības, kā atdot dzīvību par saviem brāļiem“, Universitāte, Nr. 5 (1958), 14-6.
87. Rudiņš, 792; Bermond, 92-5, 101-5, 107-8, 112, 114-8; Aleksandr P. Rodzjanko, Vospominanija o Severo Zapadnoi Armii (Berlin: (n.pnl.), 1920), 135.
88. Unfug, 200-2; Darstellungen, I, 142.
89. Peniķis, I, 32-4; II, 428; Wachsmuth, III, 39; Beķers, 53; Darstellungen, I, 8, 119, 136, 148; Winnig, Am Ausgang, 75; Winnig, Heimkehr, 57; Edvarts Virza, Pirmais Latvijas nacionālo kaŗaspēku virspavēlnieks pulkvedis Oskars Kalpaks (Rīgā: Pulkveža Kalpaka pieminēja komiteja Meiranos un savienība „Pulkveža Kalpaka bataljons“, 1927), 36-7; Arvids Krīpens, Aleksandrs Lefvings, Herberts Tepfers, Ernests Jurka, Pulkvedis Oskars Kalpaks (Bisrbane: Sauleskrasts, 1960), 6-7.
90. LSP 1918-1919, 177, 198-200; Par Padomju Latviju, I, 56-7, 151; Stučka, Pjati mesjacev, I, 5, 7-8; Stučka, Par Padomju varu, 477.
91. Tarulis, 39-40.
92. Rudiņš, 704-5, 708, 790-1, 988; Stučka, Par Padomju varu, 414-7; Latviešu strēlnieki cīņā, 308; Latvju revolucionārais strēlnieks, II, 93; Darstellungen, I, 144, V. Bērziņš, 6; Latvju strehleenu wehstures komisija, Latvju strehleenu wehsture (Maskavā: Prometejs, 1928-34), II, 2.d., 367-8, 371, 373-4; Anderson, An Undeclared Naval War, 46; Stephen George Tallents, Man and Boy (London: Faber and Faber, 1943), 298; The Baltic Times (Tallinn),

- Nr. 25 (1938); Nr. 3, 5 (1939.g.4., 28.febr.).
93. Stučka, Pjatj mesjacev, I, 5, 7-8; Stučka, Par Padomju varu, 477; Stalin, IV, 182, 188; Tarulis, 39-41, 44, 48-9; Par Padomju Latviju, I, 56-7, 151; Lietuvos TSR Šaltiniai, III, 105, 108-9, 163-5, 199; Senn, 65, 78-81, 105-6.
 94. Winnig, Am Ausgang, 9, 62, 75; Winnig, Der weite Weg, 424, 429; Winnig, Heimkehr, 42-53, 57; Albert Norden, Zwischen Berlin und Moskau (Berlin: Dietz, 1954), 242; Eduard Stadtler, Als Antibolschewist 1918/1919 (Dusseldorf: Neuer Zeitverlag, 1935), 48-9; Noske, 177; Rosenfeld, 183, 192, 209; Kripens, Kalpaks, 6-7; Virza, Pirmais virspavēlnieks, 36-7.
 95. Bennett, 47-9; Anderson, An Undeclared Naval War, 43.
 96. Andersons, Latvijas vēsture, 360; LKP 1918-1919, 540; Par Padomju Latviju, I, 75-6, 99-100, 102, 104, 119-20; Mirams, 31, 41-2, 54-60, 65-6.
 97. Andersons, Latvijas vēsture, 370; Sodur, X, Nr. 6-8 (1918.g.febr.), 217-20 KE. Kihomāe); 221-2 (Karl Part); Eeatī vabādussoda, I, 260, 317; Wrangell, Geschichte, 32, 39-40; Naan, 447-50; Anderson, An Undeclared Naval War, 48-50; Uustalu, 167-9; Rudiņš, 794.
 98. Pirmasis dešimtmetis, 164; Karo Archyvas, I, 127; Sleževičius, 81, 84, 92; 206-11; Senn, 62-3, 68-9; Natkevičius, 17.
 99. Stalin, IV, 182, 188; Vladimir Potemkine, red., Historie de la Diplomatie (III sēj., Paris: Editions politiques, économiques et sociales, Librairie de Médecis, 1947., 65.
 100. Rudiņš, 792-4, 891; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 230, 269-70; Darstellungen, I, 145-7; Latvju strēlnieku vēsture, II, 2.d., 18, 21-2, 369-70; Latvju strēlnieki cīņā, 310; Peniķis, I, 64; V. Bērziņš, 9-10.
 101. Paegle, 232; Winnig, Am Ausgang, 69, 77, 82, 195-6; Winnig, Heimkehr, 65; Grimm, Jahre deutscher Entscheidung, 166.
 102. Bennett, 35-53; Andersons, An Undeclared Naval War, 43.
 103. Andersons, Latvijas vēsture, 360.
 104. Winnig, Am Ausgang, 70-1, 78-9; Winnig, Heimkehr, 74.
 105. Sk. vēri 97.
 106. Andersons, Latvijas vēsture, 374.
 107. Ibid., 374-5.
 108. Ibid., 362-3, 369.
 109. Ibid., 378; Albert N. Tarulis, American - Baltic Relations 1918-1922 (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1965), 119-20.

110. Andersons, *Latvijas vēsture*, 375.
111. Pirmasis dešimtmetis, 164; Senn, 67.
112. Plensners, *Kalpaks*, 11; Nonācs, *Pēc 18. novembra*, 18-20; Winnig, *Am Ausgang*, 95-6; Winnig, *Heimkehr*, 94; Paegle, 241-2; Kroders, *Balodis*, 140, 286.
113. Karo Archyvas, I, 127; Sleževičius, 211, 225; *Darstellungen*, I, 122; Jurgela, 513; Senn. 69-71; Natkevičius, 18-21; Stasys Butkus, *Vyrai Gedimino Kalne* (Memmingen: „Aušros“ Leidinys, 1957), 97, 99-102, 106.
114. Tarulis, *Soviet Policy*, 47-50; *Die Rote Fahne* (Rīga), Nr. 29, 1919.g. 19. feb.; Volz, II, 742-4; Volck, 249-51; *Darstellungen*, I, 120-3, 151-3, 155; II, 8-9, 31; Grimm, *Vor den Toren*, 76-96; Hans von Seeckt, *Aus seinem Leben 1918-1936*, red. Friedrich von Rabenau (Leipzig: W. Haase & Koehler, 1941), 120-2; *Armijas štābs, Latvijas armija 20 gados*, red. ģen. Hugo Rozenšteins (Rīgā: Armijas štāba apmācības daļa, 1940), 73-5, 236; Waldmann, 44, 138-40, 171-4, 176, 181-5; Winnig, *Heimkehr*, 92-3, 102-3; Bischoff, 5-6; Unfug, 231; U. S. National Archives, Records of the German Foreign Office Received by Department of State, *Auswärtiges Amt, Abt. A. Geheime Akten, Hauptakten, Microcopy T-149, Reel 414, 11719-31, 00748.*

THE DAWN OF INDEPENDENCE

Summary

“The Dawn of Independence,” by Edgars Andersons, is a condensed story on the essential events and the main **dramatis personae** who established the freedom for the Latvian people within a highly complex and uncertain political situation during a period of wars and revolutions (1914-1918/19).

TAGADNES MĀKSLAS LABIRINTOS (PLAŠĀKA APCERĒJUMA IEVADA DAĻA)

1. Brīvība un tradīcija modernisma attīstībā.

Daudzveidīgi sazarojusies jaunākās mākslas kustība veidojusies un pastāv kultūras klimatā, ko raksturo vispārējs bažīgs nemiers un nedrošības apziņa, iznīcības draudu spaidis. Līdztekus pasīvam pieļāvīgam un neizlīdzinātu pretešķību koeksistencei, visur modernā sabiedrībā ir revolūcionāro grupu un dažāda veida protestētāju rošanās, kuņās aktīvi piedalās ir protestantu ir katoļu baznīcu pārstāvji. Dzīve visā pasaulē kļuvusi līgana un eksplozīva, sairdināta fragmentos kā pats cilvēks. Irstošo agrāko kultūras formu jūkli, kur tradīciju robežstabi un vērtību mērogi apgāsti, vecie dievi padzīti vai miruši, bet jauni nav apgūti. Viss kļuvis iespējams, viss atļauts.

Mākslas vēstures vecmeistara Velflina (Wölfflin) klasiskais izteiciens, ka ne viss ikkatrā laikā ir iespējams, pauz aizgājušā 19.g.s. domu veidu.¹ Industriālā un tehnoloģiskā sistēma ar lielpilsētu noturīgām masām ir auglīga zeme pēkšņām un nemitīgām maiņām, tradīciju nestabilitātei un autoritātes apšaubīšanai. Cīņa ar tradīcijās iesūbējušo vai tradicionālo vispāri jaunrades brīvības vārdā ir jau 19. bet sevišķi 20. gadsimta mākslas revolūcionāro kustību dzinējspēks. Tradīcijas apkaņošana jaunākās mākslas attīstības drāmā norisinās vairākās pakāpēs, iegūstot sevišķu asumu kopš impresionisma virzieniem, ar kuņiem parasti iesāk tagadnes modernisma vēsturi.

19.g.s. pirmās puses virzienu maiņās un sadursmēs mākslinieki piekopj sekošanu brīvi izvēlētai agrākai tradīcijai (Rafaēla, Mikelandželo, Rubensa, prerafaēlitu sekotāji), dažkārt tās ierosmē rodot jaunu izteiksmi savām izjūtām un idejām; vēl citiem - vairs nerūp tradicionāli atzītā robežas viņu vīziju īstenojumos.² Kopš gadsimta vidus tā laika „dzīvās“ mākslas virzieni, sākumā reālisms, tad impresionisms, meklēdami mākslinieciiski un cilvēciiski istāku īstenības tēlojumu, neizbēgami nonāca konfliktā ar akadēmijās piekopto un oficiāli atbalstīto tradīciju. Millē un Kurbē reālismā saskatīja bīstamas sociālas tendences. Pret akadēmisko tradīciju vērsās krievu idejiskais reālisms, stāstot par sadzīves ļaunumiem. Impresioniskā glezniecība sākumā radīja sašutumu kritikā un plašā sabiedrībā. Kļuvis pats sabiedriski un akadēmiski atzīta tradīcija, impresionisms piedzīvoja modernistisko strāvojumu uzbrukumus. Arī Latvijā 20. gadu sākumā toreizējie modernisti mēdza nicīgi izteikties par „impresionisko miglīņu“ kā atpalicības pazīmi.³

Pēcimpresioniskie virzieni (Sezans, Serā) sākumā lūko reformēt impresionisma metodes, atsakoties no īstenības illūzorā ainojuma. Ar brīvās ekspresijas un konstrukcijas meklējumiem, plūdos un atplūdus virzienu pretējībās, ekstrēmie absolūti brīvās mākslas meklētāji atteicās no jebkādiem tradīciju ierobežojumiem savos radikālā subjektīvisma eksperimentos. Virzienu anarchija un kaleidoskopiskās maiņas ir visu līdzšinējo tradīciju noliegšanas sekas. Jaunuma fanātiķi, meklēdami maiņu maiņas dēļ, tradīcijās saskata tikai pagātnes balastu, aizmirdami, ka tradīcija saglabā nevien bijušo, bet reizē vērsas uz nākamo, tā nodibinot kultūras kontinuitāti. Tradīcija nav tikai saistība bet arī vērsšanās pāri bijušam un tagadējam uz nākamības apvārsni, ja tā ir dzīva. Pretēji stingušai, sterīlai tradīcijai, dzīvā tradīcija ir augšana un veidošanās brīvas attīstības virzienā. Arī brīvība, šis neizskaidrojamais gara dzīves pamats, nav līdināšanas nolieguma tukšumā kā negatīvā brīvība, bet ir arī pozitīva vērsšanās uz iekšēji pieņemto un atzīto kā iekšēja nepieciešamība un saistība. Brīvība bez atbildības zaudē savu jēgu absurdā un pilnīgi irracionālā strupceļā.⁴

Ejot tālāk jautāsim: vai daudzveidīgā un raibā „brīvās un revolucionārās“ t.s. avangardes mākslas kustībai ir kāds kopējs saucējs, kāda būtiska pazīme, kas to atšķir no bijušā un tradīcionālā? Kritiķi un mākslas vēsturnieki dažkārt mēģinājuši raksturot modernismu ar kādām noteiktām pazīmēm. Padomju Krievijas ideologi modernismā saskata dekadentu formālismu. Atzīstot par vienīgi īsto mākslu „sociālistisko reālismu“, padomju kritiķi uzbrūk divi „briesmoņiem, kas uzglūn māksliniekam no daiļrades upes krastiem... Tās ir divi nāvējošas slimības, kas apdraud mākslu.“ (Māksla, 1963.#1, V. Prokofjevs) Ne vienā ne otrā, proti, formālismā un naturālismā nēesot īstas tēlainības. Abstraktā māksla, būdama bezpriekšmetiska atklāsme, tāpat kā citas formālisma izpausmes, esot buržuāziskās kultūras sairuma produkts.

Francis Ro (Roh) modernisma būtisko pazīmi saskatīja antinaturalisma principā.⁵ V. Haftmans (W. Haftmann), sekodams Kandīnska domām, runā par divžuburotu virzību uz „lielāku abstrakciju un lielāku reālītāti“.⁶ Pakavējoties pie dažiem piemēriem, minēsim vēl citu vācu mākslas vēsturnieku - Zedlmairu (Hans Sedlmayr). Saskatīdams visā modernās mākslas kustībā labilitāti, kādu iekšēja līdzsvara trūkumu (Verlust der Mitte) viņš saskata tajā vismilzīgāko revolūciju (die ungeheuerste Revolution), kāda jebkad notikusi tēlotājās mākslās un arhitektūrā. Šo pārvērtību primārās pazīmes (Primärphänomen) pēc viņa domām esot tieksme pēc (mākslinieciski) irā, pēc pūrisma, kas glezniecībā un tēlniecībā nozīmē abstraktīvismu jeb absolūto mākslu. Parāllēlas parādības sastopam arī mūzikā un dzejā. Un, citādi sakot, tas nozīmē jau agrāk pieminēto mākslas un māksli-

nieka neierobežotu brīvību, pilnīgi suverēnu, autonomu mākslu.⁷

Šī tirā, absolūtā māksla ir mākslas autonomijas manifestācija, kas noved aistētiscismā. Aistētiscisms pasludina mākslas skaistumu par augstāko vērtību kultūras vērtību sistēmā. Vismaz daļēji, tirā māksla nonāk tehniskās konstrukcijas un ģeometrijas varā. Taču līdztekus modernā māksla atrod savu piepildījumu arī irracionalitātē, neprātā, sirreālisma absurditātē, bet no otras puses ekspresionismā. Zedlmairs pievienojas Haftmaņa domām par ģeometriski konstruktīvo glezniecību un dadaisma strāvām, kuŗu jaunā aistētika orientēta ārpus mākslinieciskā absolūto formu un absolūto lietu maģiskos meklējumos. (H. Sedlmayr, die Revolution der modernen Kunst, 1962, S. 113.) Gan emociju sabangojumā, gan racionālā uzbūvē var parādīties tieksme pēc sākotnējā, primitīvā, mītiskā un mistiskā. Šajās tieksmēs revolūcionārā māksla dažkārt nonāk pie pašas mākslas noliegšanas, tiecoties ārpus mākslas, pat noraidot katru darinātu priekšmetu un māksliniekam eksponējot pašam sevi vai arī darbu aizstājot ar konceptu.

Zedlmairs gan aizrāda, ka absolūtā, autonomā māksla ir līdztekus parādība modernai absolūtai, autonomai zinātnei, kas noved sciencismā, zinātnē saskatot cilvēku kultūras augstāko vērtību. Tomēr šī problēma ietveras daudz plašākā jaunlaiku kultūras kopskatā. Humānisms, (plašā nozīmē) izvirzot centrā cilvēka intereses un viņa spēju brīvu attīstību, sekmēja dzīves sašķelšanos autonomos novados: zinātnē, filozofijā, politikā, tiesībās un tikumībā; reliģijā, mākslā, kas savukārt neizbēgamā tehnikas un zinātnes specializācijā drumstalojās tālāk un tālāk. Arī reliģija un tikumība kļūst autonomi un īpati novadi, šķirti no citiem. Reformācijas un katolicisma cīņās, konfesionālā un sektantiskā šķelšanās 16. un 17. g. s. ticības kaŗos reliģiskā dzīves izjūta bija instinktīvs un naivs dzīves apakšstrāvojums, kaut arī izvērzdamies fanatismā un neiecietībā. Apgaismības laikmeta racionālismā un 19. g. s. industriālisma attīstībā šis dzīvais strāvojums kā vispārēja parādība apsīkst, lai gan konfesionāli sašķeltās, dogmatiskās reliģiskās dzīves tradīcijas turpinās. Ar 19. g. s., kā aizrāda Bēnkens (Beenken)⁸, izbeidzas autentiskā reliģiskā māksla. Tagadnes autonomā zinātne sašķēlas speciālos sazarojumos, kas darbojas patstāvīgi. Apvienotu atziņu aizstāj daudzie redzes viedokļi: biologa, fiziķa, ķīmiķa, astronoma, matemātiķa, sociologa, psihologa, filozofu skolu, teologa, ekonomista u. t. t. Arī tai pašā disciplinā viens pētnieks vai šaura grupa darbojas izolēti. Autonomās zinātnes un tehnikas guvušās aprīņojamu attīstību un panākumus, bet ne viņas, ne autonomās humanitārās disciplīnas un citi autonomie novadi nav guvušās skaidrību par pašu cilvēku, viņa dzīvi un tās jēgu pasaules kopumā. Netrūkst doktrīnu un teoriju, netrūkst ticējumu un dogmu, bet cilvēks, viņa un dabas dzīve ir pārāk kompleksas, lai tās ietvertu vienkāršu risinājumu formulās. Katra diena universa un cil-

vēka izpratnē sagādā jaunus un negaidītus pārsteigumus, kam nav atbildes.

Tagadnes technokrātija un racionalizācija dzīves nepieciešamības, kas pāraugušas pašu cilvēku, spējīgu profesionāli un funkcionāli, bet iekšēji vāju, anksietātes un neirozes māktu. Tāds ir „autonomais“ indivīds. Pati modernās mākslas autonomija, kuņas saknes ir renesanses laikmetā, ir vispārēja modernās kultūras parādība. Tajā atbalsojas jaunāko laiku filozofijas doktrīnas par autonomo gara un vērtību pasauli. Tās pats sakāms par pūrismu, ar ko sastopamies reliģiskās un filozofiskās tradīcijās. Atcerēsimies piem., ka jaunkantianietis H. Kohens (H. Cohen) māca „tīras domāšanas“ loģiku; „tīras gribas“ ētiku; „tīro jūtu“ estētiku. Citi (Rikerts) runā par autonomām un tīrām vērtību formām. 19.g.s. mākslas teorētiķis Konrads Fīdlers (Fiedler) sava drauga, vācu gleznotāja Marē (Hans v. Marée), ierosmē uzskatīja mākslu par intuitīvās atziņas veidu blakus zinātnes jēdzieniskai atziņai. Glezniecība rāda tīrās redzamības ainu. Tīrā redzamībā mākslinieciski organizēta ārpusaules parādību daudzveidība un chaotiskums.⁹

Dažāda veida dzīves stilizētāji un estēti, kā piem., O. Vailda (O. Wilde) varoņi, nododamies vienīgi estētizētai baudai, ir vienaldzīgi pret citu cilvēku ciešanām un sāpēm. Estētīcisma vārdā viņi dehumanizē dzīvi un skatās uz to kā dekoratīvi pievilcīgu vai nepievilcīgu parādību. Dehumanizācijas procesā tagadnes spāniešu filozofs Ortega i Gaset (Ortega y Gasset) saskata 20. gadsimta modernās tīrās mākslas būtisko pazīmi un uzdevumu. Tā ir „tīra mākslinieciska māksla“ izredzētiem gara aristokrātiem: māksliniekiem un iejūtīgiem aistētiem. Pretēji 19.g.s. reālismam, ko spāniešu domātājs nosauc par „lielāko anomaliju gaumes vēsturē“, šī dehumanizētā māksla būs attīrīta no ārpusaistētiskām cilvēciskām interesēm, no līdzjūtības dzīves īstenībai un cilvēku likteņiem. „Stila gribā“ atraišusies no īstenības saitēm, dehumanizētā māksla pārvērs parasto cilvēcisko dzīvi ārpuscīvēciskā tīrās kontemplācijas realitātē, kas jauno formu valodā izraisa īpatas, tīri aistētiskas emocijas. Tāda dehumanizācija tuva Aspazijas varones vēstījumam Sidraba šķidrautā:

Mūža gaisma tam tik mirdz,

Kam no dzīves šķirta sirds.

Dievu ugunis tam kvēlot,

Dzīvi nedzīvot, bet tēlot...

Šie dažādie mēģinājumi rāda grūtības aptvert kādā vienā definējumā visu sarežģīto modernās mākslas kompleksu. Jau pats mākslas jēdziens kļuvis problēmatisks. Trūkst kādu vispāratzītu kritēriju, lai modernisma izpausmēs novilkto robežu starp mākslu un nemākslu, jo daži artisti deklarē, ka viņi grib producēt nemākslu, antimākslu (piem., „citas mākslas“, „nekoptās mākslas“, dažādu „happeningu“ producē-

tāji). Maiņas no agrākā, tradicionālā uz „netradicionālo“ norisinas vairākās atšķirīgās dimensijās, kam kopīgas vienīgi agrākās mākslas formu negācija un neierobežotas brīvības pretenzijas. Šais labirintos Ariādnes pavedienu neatradīsim formālo principu analitiskā lietojumā, kā vecmeistaru H. Velflina un A. Rīgla (Riegl) skolās: optiskā un haptiskā; lineārā un gleznieciskā; plaknes un dziļuma pretstatos, kas bija auglīgi antīkas mākslas beigu posma un renesanses un baroka stīlu maiņu izpratnē. *)

M. Dvoržaka nodibinātā gara zinātniskā metode mākslas vēsturē guva lielu ievēribu pēc pirmā Pasaules kara. Raksturodams it īpaši krīzes un pārejas posmus Eiropas mākslas attīstībā, viņš devis cita starpā vērtīgu iztulkojumu katakombu glezniecības un manierisma glezniecības izpratnei, palaikam nopelto manierismu parādīdams citādā gaismā un noskaidrodams tā nozīmi. Ierosinoša, bet ne pietiekama modernisma biežokņu izgaismošanai ir tīri gara zinātniskā perspektīva.¹⁰

Kā jau autonomu zinātņu laikmetā sagaidāms, psihologi, psihiatri, sociologi, filozofi, kultūrvēsturnieki u.c. savu interešu un uzdevumu ietvaros cilājuši modernās mākslas parādības. Savu pētījumu laukos viņi lietojuši savu uzskatu un teoriju ilustrēšanai mākslas parādības, sniedzami interesantus novērojumus.

Tādas metodiskas grūtības viedokļu dažādībā ir saprotamas, jo mākslas viedokļi, ko vēstīdami par pašu cilvēku un viņa pasauli, ir daudzslāņaini. Šai daudzslāņīgā un dinamiskā struktūrā, kas modernā mākslā pārsteidz polarizētu centienu dažādībā, rodas izpratnes grūtības, ja vien negribam samierināties ar tagadnes kritikas žargonu, izpušķotu fražu divkosību, ambiciozām spekulācijām un „īsto sapratēju“, dažādu etiķešu fabricētāju veikumiem ar pareģu un pītiju dziļdomību. Tas pats dažreiz sakāms par mistiskiem pašu mākslinieku izsacījumiem, deklarācijām un manifestiem. Ar tiem derīgi iepazīties, bet šajos pašu moderno mākslinieku izsacījumos, viņu refleksijās par sevi pašu var būt gan dziļāki ieskati, bet var būt arī dziļi maldī par sevi.

*) Jaunāks mēģinājums ar spekulatīva formālisma paņēmieniem, lietojot Velflina gleznieciskā un lineārā katagorijas, lai izskaidrotu pāreju no abstrāktā ekspresionisma uz tīro jauno (cietās malas) krāsainību, nav pārliecinoši. (Clement Greenberg, *After Expressionism*, Metropolitanā muzēja Ņujorkas glezniecības un skulptūras, 1940. - 1970 izstādes katalogā). Šīs maiņas ir lēcieni no vienas manieres uz citu, bez kādas kontinuitātes kādā vispārējā mākslinieciskās redzes attīstībā, ko pieņem Velflins. Otrkārt, līdztekus šai jaunai manierei pastāv arī citas ievirzes, ko minētā raksta autors vienkārši ignorē.

Izvēlēsimies citu ceļu. Kaut arī modernās mākslas revolūcija tikusi pasludināta par visu agrāko tradīciju pilnīgu apvērsumu (lai gāžot visas citas tradīcijas atzītu tikai sava paša), mēģināsim šīs radikālās pārvērtības vest sakarā ar vispārēju principu dialektisku izpausmi vēsturiskās maiņās, šādā perspektīvā pūloties atrast vietu tagadnes mākslas problēmām un strāvojumiem, kur liekas būt iecienīta maiņa maiņas dēļ.

Ar tradīciju vārda plašā nozīmē šie sapratisim renesansē un baroka vakaru mākslā nodibinātos normalizētās redzes vispārējos pamatus, kas stilu un virzienu pārvērtībās dažādās skolās un zemēs tomēr satur kādu kopēju principu. Šo vispārējo principu saucsim par Humānistisko Naturālismu. Tas izteic pasaules skatījumu, kur centrā izvirzās pats cilvēks ar viņa dabisko pieredzi. Tā ved uz autonomo vizuālo disciplīnu, kam pamatā dabas novērojumi, mērījumi, verificējami, kontrolējami mākslinieka darbā. Mākslinieks vairs nav tikai amatnieks, bet iegūst līdzīgi zinātniekam jaunu dignitāti. „Glezniecība ir zinātne“, saka Leonardo da Vinči. Humānisma jēdziens izteic brīvas personas cieņu, viņa gara pasauli. Naturālisms nenozīmē spoguļa ainas imitāciju, kaut arī šo metaforu renesanses meistari lieto, bet gan dabas studijas un dabas likumības izpratni. Lielie mākslas teorētiķi Leone Battista Alberti, Piero della Francesca un Leonardo da Vinči izveido eksaktu centrālās perspektīvas teoriju. Trīsdimensionālu ķermeņu telpas projicēšana zīmējuma vai gleznas divdimensionālā laukumā, tamlīdz dziļuma illūzija euklidiskā telpā, ar „legitīmo konstrukciju“ kļūst mākslinieciska problēma.¹¹ Leonardo da Vinči iztīrā arī krāsu jeb gaisa perspektīvu. Līdztekus māksliniekus nodarbina miesas anatomijas, kustību mehanikas un figūru proporciju problēmas. No ziemeļu māksliniekiem jāatzīmē Albrechts Dürers ar saviem pētījumiem.

Šos matēmatiskos un antropometriskos likumus piemērojot saviem nodomiem, mākslinieks var modificēt, lai izvairītos no mākslinieciski nevēlamiem efektiem. Pārejot no renesanses uz barokālam formām, to gaismēnu pretstatiem un ēnaino dziļumu, telpas un ķermeņa tēlojumi iegūst lielāku brīvību un izteiksmes dinamiku masu kustībā. Taču arī šie ir spēkā telpas un dabisko ķermeņa attiecības, lai gan viss izskatās citādi nekā renesanses mākslā. Būtisks ir pats normālās un normalizētās mākslinieciskās redzes postulāts, kaut arī gleznotājs ainotu fantastiskas un pārdabiskas būtnes. Acs, kas vēro un tēlo pasauli, ir normālās nomoda apziņas orgāns. Mākslinieka fantāzijā redzamās lietas var vizionāri pārveidot, tomēr principā tradīcijas pamatā ir nomoda apziņas un normālās redzes postulāts, atzīstot mākslinieciskās redzes likumību, lai arī Rembranta gaisma būtu māģiska un viņam nerūpētu klasi-

skās figūru proporcijas.

Tradīcijas dzīva augšana redzama renesanses un baroka mākslas attīstībā. Tajā no Humānistiskā Naturālisma principa izaug un veidojas divi dominējošas pretējas ievirzes: reālisma imanence un romantisma transcendence. Kā principi tie nav jāsajauc ar konkrētiem vēsturiskiem reālisma un romantisma virzieniem to dažādās variācijās. Se domātas konstantas pamattendences, kas dažādos samēros un attiecībās figurē rietumu mākslā. Mākslinieciskās pieredzes imanences kodols ir tuvums īstenības parādībām, kā tās tveņ normālā redze. Taču kā garīga būte un „metafizisks dzīvnieks“ cilvēks savā eksistencē tiecas pāri ikdienas un parastā robežām uz ko transcendentu. Viņam ir ilgas un vēlēšanās pēc viņpusējā, dievišķīgā, ideju un ideālu pasaules; viņam ir tieksme arī uz brīnumaino, noslēpumaino, demonisko un dzīves naktspusi. Visu šo virzību uz transcendentu, tālo un neikdienišķo tā dažādās izpausmēs še apzīmēsim ar „romantisma“ jēdzienu šādā plašā nozīmē. Bez transcendences, lai tā izpaustos kā izpauzdamās, nebūtu cilvēka brīvības. Romantisma transcendence var apgarot ikdienišķās lietas; tā var izvērsties gan virzienā augšup, gan virzienā lejup. Pirmā tā ir dievišķā, ideālistiska, skaidrības un apskaidrotības vai arī gaišā irracionalisma pasaule. Otrā - ceļš ved uz irracionāli tumšo, alogisko, absurdo vai vienkārši uz dīvaino un grotesko fantaziju rēģiem.

Abas šīs pamatievirzes - imanenti reāliskā un transcendentī romantiskā var kā komponentes dažādi kombinēties laikmetu maiņās ar daudzveidīgu tematiku un stilisku struktūru renesanses un baroka tradīcijā, tikai palaikam figurējot ar tiešiem reālisma, romantisma vai reālromantisma nosaukumiem (piem., 19.s.g. glezniecībā). Kā romantiskai, tā reāliskai mākslai var būt - kā jau minēts - dažādi paveidi. Taču visā renesanses un baroka tradīcijā ar Humānistiskā Naturalisma principu pamatā kā imanentie tā transcendentie centieni pakļauti kādai normalizētās redzes likumībai, kas atvasināta no dabas pieredzes. Tālab arī pārdabiskās būtes, reliģiskie tēli, Dievs, Kristus, debesu valstības iemītnieki, visfantastiskākie demoni, pasaku varoņi un teiksmu zvēri parādās trīsdimensionālās telpas materiālos veidos. Vismaz šie fantastiskie veidoli, lai būtu kādi būdami, ir atvasināti no dabas un īstenības parādībām. To rāda visa jaunlaiku mākslas vēsture līdz pat impresionismam. Pārdabiskais un nedabiskais paradoksāli parādās darināts no īstenības mākslinieciskās pieredzes materiāla. Tiesa, še var būt sagrozījumi un atkāpšanās, bet pats princips ir saglabāts.

Itālijas dižrenesansē un tās ietekmē māksla tiecas uz augstāku, ideālāku veidu, kas pauž apgarotu skaistumu. Dabas formu

ideālizācijā, pārliecībā par skaistuma normu objektīvu esamību, tapa klasiskā māksla. Klasiskā māksla pacēla cilvēku un cilvēciskās vērtības jaunās augstienēs, sakausējot reālisma un ideālistiskā romantisma komponentes harmoniskā līdzsvarā. Ši brīnīškā itāliešu klasiska māksla pastāvēja īsu brīdi.¹² Jau ap 1520.g. to nomainīja pretējas jaunas tendences manierisma kustībā. Tā ir nevien antiklasiska, bet arī antitradicionāla tendence. Pie tās pakavēsīmies mazliet vēlāk, jo tā ir tagadnes modernisma priekštece. Pārtraukto tradīciju atkal turpina baroka laikmeta māksla, kas juteklisko un materiālo pasauli apgāroja, to veļot kustībā un dinamiskos pretstatos. Līdztekus citiem strāvojumiem še sastopam dinamiski atraisītu klasisko mākslu. Un 19.g.s. savu īpato klasisko mākslu guva impresionisma kustībā, kas ikdienīški reālo pārvērtā krāsainās gaismas romantikā.

Pieņemot nevien statisko, harmoniski ideālo, bet arī dinamisko reālisma imanences un romantisma transcendences principu līdzsvarojomu, ievērojami paplašinās klasiskās mākslas jēdziens. (Turpretim klasicisms seko antikās vai renesanses klasikas paraugiem). To jau liecina vēlināis Rafaels un Mikelandželo titaniskie veidoli. Dinamiskais līdzsvars Rūbensa, Rembranta un Velaskēza mākslā statisko harmoniju izkausē disonancēs, racionālo statisko uzbūvi pārvērs irracionālo spēku rotaļā telpas bezgalības neaprobežotībā. Ikdieniškos vai heroiski kāpinātos veidos laikmetiskā valodā apliecināti Humānistiskā Naturālisma principi: cilvēka cieņa un universa likumība.

Ar 16.g.s. trešo desmitu itāliešu renesanses kustībā iestājusies krīze, parādoties manierismam, kas izplatās arī ziemeļu zemēs. Te jāpiebilst, ka citās Eiropas zemēs (Spānijā, Nīderlandēs, Francijā, Vācijā) ieilgusī vēlā gotika izvērtās manierisma paveidā un itāliešu klasiskā māksla tur parādījās manierisma apvalkā. Šai pašā sakarībā pieminēsīm, ka Dūrers ar savu grafiku ietekmēja agrīno itāliešu manierīstu (Parmigianino, Pontormo, Rosso) mākslu.¹³ Pati klasiskā māksla ir tikai īss laika sprīdis (Velflīns). Sākumā vēl nesaraudama sakarus ar klasisko mākslu, manierīstu kustība kļūst antiklasiska, atmetot mākslas harmoniju, piekopj disharmoniju, nestabilitāti gleznu uzbūvē, irregulāritāti, atmet jebkādu tradīcionālo proporciju sistēmu. Agrā posma manierīsti maģiskā, dīvainā, noslēpumainā meklējumos dabu deformē un pārveido. Vēlinā posmā - 16.g.s. otrā pusē mākslinieks brīvi rada antinaturālus veidus, tā pasvītrojot mistiski izprastā irracionālā garīguma pārākumu un virskundzību pār dabu. Manierīsmis ir atkrīšana no un sacelšanās pret līdzšinējās tradīcijas būtiskiem pamatiem: tēlojuma subjektīva patvaļa pret objektīviem nosacījumiem; irracionalitāte pret racionālo; anomālīju brīva izpaušme pret

normalitāti un normām; vidus laiku reliģiozitātes atdzimšana pret renesanses materiālismu (jo spilgti Mikelandželo pēdējās skulptūrās).

Krizes un saspilējumu māksla, manierisms ir izsmalcinātu refleksiju auglis. Paužot kādu jaunu dzīves izjūtu (ko dažreiz mēdz vest sakarā ar antireformācijas kustību), manierisma formālie pamati balstās uz neizlīdzinātu pretstatu, ekspresīvas deformācijas vai brīvās formu rotālas kāpinājumu, šos paņēmienus izmantojot gan dziļākā mākslinieciskā, gan seklākā uztverē. Iestīgdams arīšķībās, tas izvēršas manierīgumā. Ja agrāk manierisma terminu lietoja ne- vajošā nozīmē, tagad to lieto gluži neitrāli. Manierisma attīstības gaitās varam izšķirt vairākus paveidus: antiklasisku, akadēmiski formālu manierismu (Rosso, Parmedžanino, Bronzino, Cukaro) ar tā dažādām variācijām; klasicistisku manierismu (Bronzīno, Džulio Romāno, Vazāri); ekstatisko manierismu (Tintoreto, El Greko); fantastisku un demonisku ar naturālisma tendencēm; Arčimboldo metaforisko fantastiku, sastādot portretus no augļiem, saknēm, traukiem un dzīvniekiem. Protams, šie iespējamās dažādas pārejas.¹⁴ Tuvāks, tālāks vai pretējs īstenībai, manierisms izveido savu īpatu te saspīestu, te piltuvveidīgu telpas konstrukciju gan ar sasaldētām, sastingušām kostīmu ģimētnēm, gan ar figūru spirālveidīgu kustību, to atvasinot no Mikelandželo „figura serpentinata“ idejas (čūskeveidīga, spirāla kustība).

Manierisms ir daudz plašāka parādība nekā 16.g.s. Eiropas mākslas vēsturisks stils: tā ir konstanta parādība, kas laiku pa laikam manifestējas Rietumu mākslā, parādoties līdztekus citām strāvām.*

Kā šāda konstanta parādība manierisms nozīmē novirzīšanos no parastā, zināmos kultūrvēsturiskos nosacījumos par normālu atzītā un vispārējā tradīcijā sankcionētā. Kā brīva subjektivisma vēstneši gan gražīgā izsmalcinātībā un elegancē, gan dodoties dīvainās fantastikas ūdeņos, gan meklēdami ekspresīvu vai abstraktu izteiksmi, manierisma dažādie strāvojumi jo bieži ir ekstrēma romantisma paudēji, lai gan var parādīties arī naturālisma metaforās (piem. H. Bošs, P. Brīgels).

*Jaunāki pētījumi liecina, ka ar manierismu sastopamies jau antīkā mākslā un literatūrā (E.K. Curtius, G.R. Hocke u.c.). Manierisma parādības sastopamas arī vidus laiku mākslā: vēlā romanikā un vēlā gotikā. Ziemeļu zemēs klasiskās renesanses māksla tūdaļ pieņem manierisma īpašības, kas starp citu spilgti izpaužas ķēmīgi grotesku viepļu un staipekļu dekoratīvās formās arhitektūrā, kam piemērus atrodam arī Rīgas senās celtnēs.

Savā *Itālijas māksla renesanses laikmetā* M. Dvoržaks, raksturodams manierisma kustību, pasvītro tajā kāpināto māksliniecisko fantaziju, kas padarot visu iepriekšējos gadsimtos sasniegto par priekšspēli. Svarīga nozīme ir manierisma laikmeta mākslas teorijai, ko pārstāv Federiko Cukaro (Federico Zuccaro, 1542 - 1609) un Džovani Lomaco (Giovanni Paolo Lomazzo, 1538 - 1600). Abi ir viduvēji gleznotāji, Cukaro nodibināja Sv. Lūkas mākslas akadēmiju Romā. Interesanti atzīmēt, ka tai pašā laikmetā Koperniks izveidoja savu mācību par heliocentrisko sistēmu; fizikas tēvs - Galilejs (Galileo) cita starpā atrada ķermeņu krišanas likumus, metot bumbas no Pizas torņa, kā arī izdarīja astronomiskus novērojumus; Johans Keplers atrada planētu riņķošanas trīs pamatlikumus. Taču Keplers nodarbojās arī ar astroloģiju, jo tolaik stringras zinātniskas, metodiskas domāšanas izkopšana savijās ar mistiku un spekulatīvām fantazijām.

Lomaco savā *Glezniecības tempļa idejā* (*Idea del tempio della pittura*, 1590) mākslas teorijas jautājumus savij ar filozofisku spekulāciju un astroloģijas fantastiku. Ķermeņa skaistums ir garīgas idejas izpausme no dievišķa avota. Dažādie formu paveidi glezniecībā var reprezentēt dievišķās, debesu, zemes, pazemes, fantastiskās, elles un dažādas brīnumainas lietas. **15** Manierisma mākslas teorijā un filozofijā ievērojama nozīme ir ideju mācībai maģijas un jaunplatonisma garā. It īpaši nozīmīga ir Cukaro mācība par iekšējo veidu jeb formu. Šis disegno interno (iekšējais veids, zīmējums) tamlīdz arī ideja - concetto (tēlainis koncepts) ir kodols visai manierisma estētikai. Manierists glezno to, kas viņam ir galvā un dvēselē - savus priekšstatus un subjektīvās vizijas. Māksla ir iekšēji skatītā ideja, ko īsteno ārējā veidā linija vai kāds cits elements. Tas ir disegno esterno - ārējais veids, ārējā forma. Lai gan Cukaro dabas atdarinājumu nenoliedz, tomēr augstāko pakāpi māksla sasniedz mākslīgi fantastiskos veidos (disegno fantastico - artificiale), Tālab mākslinieka garam jābūt nevien skaidram, bet arī brīvam un viņa iztēlei neierobežotai. Cukaro neatzīst matēmatikas mērījumu rēģulas, proporciju mācību un tamlīdzīgas disciplīnas kā nederīgas mākslinieka darbam. Mācība par ideju un „iekšējo veidu“, sapņu un īstenības saliedējums (piem. Tintoreto, Greko) ietekmē visu tālāko mākslas un estētisko teoriju attīstību. Šis teorijas nodibina tiltu starp renesansi un tagadni un ir ceļa sagatavotājas modernai mākslas kritikai (Panovskis, E. Panofsky, *Idea*, 1925).

Baroka maksla pārvar manierisma krīzi, lai pati savā vēlīnā posmā arhitektūrā un glezniecībā iekļautu manierisma simptomus un tendences. Manierisma tendences parādās un izveidojas līdzās tradicionālām formām 19. un it īpaši 20. g. s. modernisma strāvoju-

mos. Tomēr būtu aplam visus revolūcionāros, antitradicionālos centienus vienkārši pielīdzināt manierisma parādībām. Ir avangardes kustības ar vai bez manierisma elementiem. Tās atmet tradīcijā novītušo un sterilo, tradīciju pārveido un atjauno, paturot dzīves un attīstības spējīgo. Pieņemot impresionismu par lūzuma joslu, varam runāt par priekšimpresionisko un par pēcimpresionisko manierismu, kas kupli sazarojis tagadnē. E. Panovskis piemēram aizrāda uz ekspresionisma un manierisma radniecību. G. Hoke (Gustav Rene Hocke, Die Welt als Labyrinth, 1957) atrod sakarus starp sirreālismu un manierisma izpausmēm, starp Pikaso un Arčiboldi. **16** Šī raksta uzdevumos ietilpst dažu principu un problēmu iztirzājums modernā mākslā. Taču būs lietderīgi īsumā pakavēties pie 19. un 20.gs. mākslas norisēm.

2. 19.g.s. māksla līdz pēcimpresionismam.

Glezniecībā saduras brīvā un akadēmiski reglamentētā romantisma un reālisma strāvojumi vispārējās tradīcijas robežās. Citādi ir arhitektūrā. Vēsturisko stilu spontānai un patstāvīgai attīstībai izbeidzoties, renesanses un baroka tradīcijas koks vairs nedzen zaļojošas atvases. Jaunais rodas inženieru konstrukcijās un manierisma abstrakto formu centienos, ārpus tradicionālā. Sākas pagātnes formu atdzīvināšana (revivalism) arhitektūrā: antīko stilu - klasicismā; gotikas - romantismā. Brīva rīkošanās ar grieķu un romiešu, renesanses, romānikas, gotikas u.c. stiliskiem elementiem monumentālās celtnēs, lietojot stilu dekoratīvās maskas te kā humānu ideju paudējas, te kā rotājuma piedevas, pauž retrospektīvās romantikas ilgošanos pēc kādām cēlām idejām, līdzās nespējai radīt patstāvīgu arhitektonisku valodu, kaut gan sastopam arī izcilus klasicisma veikumus. Pagātnes stilu ārišķīgā atdarināšana ar laiku izvēršas manierīgā rotaļā bez būtiska arhitektoniska kodola un īstākas mākslinieciskas vērtības. **17** Šie eklektiskie veidojumi, laiku attālumā tomēr guvuši arī savu pievilcīgumu, ir refleksiju un sentimentālu iejūtu augļi. Pilsonības laikmeta pirmā ceturksnī izglītotai sabiedrībai bija dārgas pasaules pilsoņu humānisma idejas. Tālab arhitektūras un skulptūras pieminekļus uzskatīja visnotaļ par morālās audzināšanas līdzekļiem un cilvēcības ideju paudējiem. Franču arhitekti to sauca par „runājošu arhitektūru“ (architecture parlante), ideju vēstītāju. **18** Neraugoties uz manierīgu eklektismu, 19.g.s. pirmajos desmitos radušās arhitektoniski nozīmīgas romantiskā klasicisma celtnes, dažreiz ar manierisma ieskaņām. Izcili arhitekti (Slons, Fr. Gillis, Šinkels, Zacharovs), lietojot antīkās dekorācijas elementus, prata pateikt ko savu diženos ampīra pieminekļos. Dzima arī drosmīgi

jauni - gan neīstenoti - nodomi, kas tīri ģeometriskās sfairas, kuba vai kona formās iecerēja neparastus un pilnīgi antitradicionālus arhitektoniskus ķermeņus Ledū, Bulē, Gilli (Ledoux, Boullée, Gilly) projektos. Tajos romantiskais klasicisms jau pilnīgi pārvērtās manierisma absolūtu ģeometrisku veidu iecerējumos, kas atmet visu tradicionālo un ir pretēji arī topošai inženieru lietīšķībai industriālās un tiltu būvēs, tehnoloģijas ēras pirmos vēstnešos. Tās ir brīvas fantazijas ar „iekšējās formas“ simbolisko jēgu. Analogi centieni tēlotājās mākslās un arī celtnu projektos (Tatļins) parādās tikai ap pirmo Pasaules kaŗu. Glezniecībā manierisms sporādiski parādās Bleika (Blake), Fizeli (Füsseli) darbos.¹⁹ Tie atmet tradicionālos tēlojuma paņēmienu, brīvi rīkojas ar figūru samēriem, lai radītu fantastiskas un teatrālas ainas. Manierisma iezīmes vērojamas arī O. Runges alegorisko tēlu jaunā krāsainībā. Taču tās ir savrupparādības bez tālākas ietekmes.²⁰

Pašā Humānistiskā Naturālisma, renesanses un baroka tradīcijā, pretējo virzienu pārstāvji izvēlas ko citu. Akadēmiskās skolas pārstāvji - klasicisti ar Dāvida skolnieku Engru priekšgalā, šie Rafaēla un stingrā zīmējuma pielūdzēji, meklē pagātnes tradīcijā klasiskās mākslas stabilitāti un mūžīgas skaistuma normas, tomēr pretrunīgi savos darbos ietilpina arī naturālisma un gotiskās lineāritātes elementus (Engrs). Viņu pretinieki - brīvā gleznieciskā romantisma paudēji, ar Delakruā priekšgalā, atrod tradīcijā ko citu (it īpaši Rūbensa un Ticiāna koloritā): emocionāli savīļnotu, atvāztu formu krāsainību. Aizstādot mākslinieka fantazijas brīvību, viņi ir pret akadēmisko mākslu, bet ne pret Humānistiskā Naturālisma pamatprincipu vispāri. Pati romantiskā strāva izvēršas divos sazarojumos - revolucionārā un akadēmiskā. Vieni ar atvāztu glezniecisku, otri ar noslēgtu lineāra zīmējuma formu.²¹ Taču laikmeta garu noteiktāki pauž un ap gadsimta vidu vadību pārņem reālisma strāvas, kuŗās ir savi revolucionāri izpaudumi. Viņi ir pret romantiķu fantazijām kā arī pret akadēmisko sastingumu, bet ne pret tradīciju vispār, izvēlēdamies sev par paraugiem Karavadžo un Velaskēza glezniecību (Kurbē un viņa skola). Līdztekus darbojas meistari, kas visvairāk atraisās dažos veikumos no tradīcijas jau ar noteiktām manierisma iezīmēm. Vēl gadsimta pirmā pusē darbojas fantastiskās gaismas romantiķis Terners (Turner); un gadsimta otrā pusē muzikālo harmoniju meistars Vistlers (Whistler). Še vietumis vērojamas tendences, kas radnieciskas ekspresīvai abstrakcijai - manierisma simptomam. Subjektīvā mākslinieciskā patiesība ir gaismas maģijas meklējumu kompass.

Vecās tradicionālās mākslas formas 19.g.s. revolucionāro centienu spiedienā pakāpeniski pārveidojas un sairst. Norisinās asa cīņa gan starp oficiālo un akadēmisko institūtu kultivēto un jauno,



V. Van Gogs — Zvaigžņotā nakts (1889)

dzīvo „avangardēs” mākslu. Vēlāk arī starp pašas priekšpulku mākslas dažādiem virzieniem. Ar sešdesmitiem gadiem ievadītai impresionisma kustībai vēl bija spēks integrēt glezniecību plašā strauvē un pat kļūt par akadēmisku mākslu. Pēc tam izveidojās atsevišķās strauves bez apvienotāja centra. Impresionisms, gaismas mainīgo iespaidu māksla, dabas parādību subjektīvā pieredzē ieaūz krāsu pārdzīvojumu izraisītās noskaņas. Tas ir acs tiešs un jaunavīgi svaigs vēstījums par dabu, vienreizēji gaistošs laika sprīdis ar jaunu, tolaik revolucionāru gaismas glezniecības skatījuma veidu un vibrējošo, gaišo krāsu triepumu tehniku. Sākumā izsmiets, nievāts; pēc dažiem gadiem desmitiem atzīta un tad jau pats kļuvis apkaŗota tradīcija. Liriskā, tīri optiski tvertā mainīgās īstenības iespaidā tas izkausē lietu paliekamos veidus dzīves kustības acumirkļa nejaušībās, atklājot kādu jaunu patiesību dabas skatījumā.²² Tā ir atsvabināšanās no atmiņu un tradīciju balasta.

Jau kopš gadsimta vidus, sākot ar „Kristalla pili” Londonas starptautiskai izstādei, neatkarīgi no eklektiskās arhitektūras tradīcijām, amatieŗi, inĒenieŗi un konstruktori, lietodami dzelzi un stiklu veidoja jaunas funkcionālas celtnes izstāžu, tirgus, dzelzceļu un piestātņu, rūpniecību, bibliotēku u.c. vajadzībām. Aizstājot masīvos mūrus ar režģiem skeletu būvē, viņi kāpināja gaismu un panāca iekštelpas un ārtelpas jaunas attiecības. Viss tas likās pārāk brutāli un proziski tradicionāliem dekoratīvo fasāžu arhitektiem. Tālab konstruktīvām daļām pievienoja ornamentus eklektiskā gaumē. Bija vēl jāpaiet gadu desmitiem līdz jaunās konstruktīvās idejas ieviesās arī tradicionālajā arhitektūrā un inĒenieŗu mākslā ar savu funkcionālo reālismu guva pozitīvu aistētisku novērtējumu. InĒenieŗu konstrukcijas, lietojot jaunus materiālus un neraizējoties par tradicionālās celtniecības tendencēm, nodibināja laikmetiskās formas funkcionālās celtnēs un it kā gadsimta simbolu īstenojot Eifeļa torni.²³ Arī tradicionālā celtniecībā un dekoratīvās mākslās ap gadsimtu miju sākās jauna rosība, īsteni sakot, kādus gadu desmitus agrāk. Atmetot pagātnes rotājumu atdarināšanu, patstāvīgu ceļu meklētāji izveidoja jaunu laikmetīgu ornamentu - t.s. jaunatnes jeb moderno stilu, raksturīgu ar čūskveidīgi likumotām līnijām un stilizētām dabas formām un krāsām plaknes divdimensionalitātē. Tas bija jaunās paaudzes protests pret vēsturisko stila formu atdarināšanu. Jugendstila, secesiju modernisma kustība izteica kādu laikmetīgu sajūsmu, savīļņojumu, tieksmi reformēt cilvēka dzīves vīdi, viņa mitekli. Sākumā jūsmīgi apsveikto kā jaunatnes brīvo centīenu vēstītāju, šo stilu vēlāk nonievāja, pa daļai tāpēc, ka rūpniecība to banalizēja un degradēja. Jaunatnes stila nopelšana līdz pat šī

gadsimta trīsdesmitajiem gadiem kļuva par kritiķu un mākslas vēsturnieku jājamo zirdziņu. Tikai kopš trīsdesmito gadu beigām šos centienus reabilitēja, pozitīvi novērtējot to jēgu un vēsturisko nozīmi. Jugendstila un secesijas modernās, jaunās mākslas formu valoda, tiesa dažkārt manierīga - ir laikmetīgu izjūtu lieciniece, avangardes meklējumos saceļoties pret novalkātām tradīcijām. **24** Šis dekoratīvās formas atbalsojas VanGoga, Serā, Munka, daļēji Sezana, jūtami Bonāra, Tulūza-Lotreka, Pikaso, Matisa u.d. c. darbos, gadsimta nogales izsmalcināto estētu un dekadentu veikumos (piem. Bīrdslija zīmējumos līdztekus Bleika ietekmei), paužot smalko kaišu gaisotni. **25** Un, protams, tā bija jauna mode rotājumos dzīvokļu iekārtās, traukos, tērpos; visnotāj architekūras fasādēs.

Atraisot krāsu ziedu no priekšmeta formas- zīmējuma, impresionisms deva jaunu ierosmi modernās glezniecības neierobežotam krāsu kultam. Mākslinieciskās redzes krīze tradicionālisma principu pārvarēšanā turpinās pēcimpresionisma virzienos, kas sāk modernisma ceļus. Tie nereti izvērsās paradoksālās pretrunās: atmetot un apkaņojot kādu parādību, galu galā nonāk pie pretējiem rezultātiem. Tā meklējot atsvabināties no industriālā materiālisma spaida un tiecoties uz kādu jaunu garīgumu (piem. VanGogs, Gogēns, Kandinskis, Marks), māksla beidzot pati iestieg mehanizācijas un tehnoloģiskās civilizācijas gūstā. Apkaņotais akadēmiskais tradicionālisms atgriežas naturālisma ietērpā sirreālisma novadā. Nopeltais anekdotiskais stāstījums, t.s. „literātūra“ ieviešās fantastikas un simbolikas apvalkā (sirreālisma, Klē, Šagala darbos u.c.). Un pati neierobežotā brīvība mākslā iestieg nihilisma un anarchijas jūklī.

3. Modernisma ciltstēvi.

Arī kādreiz revolūcionārais impresionisms iekļūst pārveidojamā vai apkaņojamā tradicionālismā. Viens no impresionisma ciltstēviem - Klods Monē savos vēlinos darbos pievērsās ekspresīvi brīvai krāsainībai. Renuārs sava veida klasicismā meklē masīvāku juteklisku formu. Taču pēcimpresioniskie meklējumi, gan respektējot īstenības vielu kā ierosinātāju, atraisās no iespaidu tiešā jutekliskuma, virzienā uz kādu jaunu sintetisku uztveri, meklējot parastās iejūtas vietā abstraktāku, vairāk „dehumanizētu“ lietu skatījumu. Jaunie meklējumi tā tad atsakās no jebkādas lietu materiālo īpašību un telpas iluzorā dziļuma radīšanas. Impresionistu gleznās ir atmosfēras un atmosfēriskās gaismas ilūzija. Viņu gleznotiem augļiem un puķēm ir vieliskās virsas īpašības un



P. Gogēns — Mēness un zeme (1893)

smarža. Vieni gleznotāji atzīdami impresionisma vērtības, bet redzēdami arī tā trūkumus, grib šo metodi reformēt. Tādi ir Sezans un Serā (Seurat). Abi meklē stabilizēt impresionisma vibrējošo krāsu kustību, līdzsvarotā gleznas uzbūvē saliedējot zīmējuma un kolorīta vērtības, atmetot vielisko īpašību atdarināšanu priekšmetos. Abi ir pēcimpresionisma klasicisti. Taču viņu konstruktīvā ievirzē samanāmi manierisma elementi, ejot anaturālās mākslas ceļu jaunās realitātes un jaunās brīvības meklējumos. Sezana jaunā metode - krāsu zieda plastiska modulācija un dabas gleznieciskā ģeometrizācija - izrādījās daudz auglīgāka tālākai attīstībai. Neoimpresionista Serā chromatisko krāsu sadale sīkos pamatņoņu triepumos (puantelisms), lai saskaņā ar simultānā kontrasta likumiem skatītāja acs tos optiski sajauktu, piem. no zilā un dzeltenā daļiņām gūstot zaļā zieda iespaidu tāda metodiska aplēsuma iznākumā. Ar gleznas lineāro uzbūvi tika definēti laukumi ar to tonālām vērtībām. Gleznas komponentu harmonizācijas veidi pēc Serā teorijas, nosaka emocionālo iespaidu, kopējo noskaņu. Serā tieksme uz tīro krāsziedu harmonizāciju un emocionālās izteiksmes pasvītrotāšanu ierosināja VanGogu, ekspresionistus, fovistus, bet viņa formu divainais iestindzinājums atbalsojās Kiriko (G.de Chirico) metafiziskā glezniecībā un vēlākos sirreālistiskos meklējumos.

Trešo pēcimpresioniskā klasicisma paveidu reprezentē Gogēns. Liniju apveidos iekļautā liellaukumainā krāszieda dekoratīvā simboliskā, formu primitivitātē viņš meklēja kādas jaunas sintezes skaistumu, domādams to atrast pie iedzimtajiem, tolaik vēl samērā barbariskajā Tahiti salā. Viņa barbariskais klasicisms ar teiksmaino krāšņumu, īstenības ilūzijas atmešanu, šim izsmalcinātajam aizgudram parīzietim šķita dzīves maģiskas atjaunošanās avots. Šajā, austrumu un vidus laiku mākslai tuvā, divu dimensiju romantiskajā pasaulē, tās antitradicionālismā saskatāmas jaunā manierisma iezīmes. Manierisma centienus vēsti vēl divi citi antiimpresioniskā klasicisma pārstāvji: vācietis Marē (Hans van Marées) un šveicietis F. Hodlers, kas arī ietilpst modernisma ciltstēvu blakus linijā. Atsacidamies no tradicionālās normalitātes, abi pārtransponē dabas īstenību. Abiem rūp humanisma idejas, kādas augstākas cilvēciskas vērtības. Ideālās paradīziskās pasaules ainās Marē meklē īstenot telpas plastiskās uzbūves principus glezniecībā, balstīdamies uz brīvi atjaunotu renesanses klasisko tradīciju. Sākumā naturālists, pēc simbolists, Hodlers vēsti cilvēka te kāpinātu, te aizlaustu dzīves enerģiju, izteiktu liniju un laukumu ritmiskā paralēlismā. Statiski konstruktīvo dekoratīvo uzbūvi viņa gleznās regulē liniju kustību ekspresīvā ritmika. Ar Gogēnu viņam ir zināma kopība dekoratīvās un simboliskās, kaut gan gleznojuma veidā atšķirīgās, tendencēs. Hodlera manie-

ristiskā klasicismā ir spēcīga ekspresīvā komponente, kas it īpaši ietekmējusi vācu mākslu.

Atšķirībā no Sezana un Serā mākslas konstruktīvās ievirzes, ekspresionistisko centienu ciltstēvi īstenības veidu metaforās meklē vēstīt savas iekšējās dzīves savijīto kustību. Brīvi kāpinātos krāszieda un formas mākslinieciskos simbolos, meklējot dziļāku neikdienišķu patiesību par pašu mākslinieku un viņa pasauli, mākslas darbi ir paša cilvēka un universa analogoni. Ekspresīvas izteiksmes ciltstēvi: holandietis VanGogš kā izcilākais; norvēģis Munks, beļģis Ensors, neaizmirstot arī francūzi Tulūzu-Lotreku.* Visi viņi lieto savu māksliniecisko nolūku sasniegšanai īstenības priekšstatus. Šie priekšstati, tāpat kā pie pēcimpresionisma klasicistiem Sezana, Serā, Gogēna un Marē, ir gleznnieciska vizija, atmetot tradicionālo, pilsoniskās sabiedrības sankcionēto, normalizēto redzi ar tās akadēmiskām metodēm. To dara arī vēlākā sirreālisma priekštecis Odilons Redons, atrodot ikdienišķā brīnumaino. Šo un citu tālāko modernisma centienu pārlicība ir, ka radīšanas brīvība ronama nevis tīri imanentā, dabas kauzalitātes mehānismiem pakļautā realitātē, bet gan meklējama kādā transcendencē.²⁶ Tās ir Romantisma (transcendences) principa izpausmes modernā manierisma ietvaros. Šais centienos atbalsojas arī jau pieminētā modernā jeb jaunatnes jaunās, modernās, secesijas mākslas stila tendences, kas it īpaši skaidri vērojams pie Tulūza-Lotreka, Munka, Hodlera, VanGoga u.c.²⁷

Kāpinot Humānistiskā Naturālisma tradīcijā pirmo-humānisma locekli, pārveidojot un beigās atmetot „dabiskuma“ komponenti, radikālākās un mērenākās krīzes kustības sasaucas ar pagājušo gadsimtu manieristiem. Atcerēsimies, ka Manierisma princips ir kāda permanenta tendence mākslas attīstībā. Tömēr modernā - te vairāk metodiskā, te anarchiskā - manierisma attiecības ar pagātni ir sarežģītas un paradoksālas. Japānas un vispāri austrumu mākslas ietekmes jau vērojamas Rietumeiropā kopš impresionisma. Sezans pat nosauca Gogēna gleznu par „ķīniešu bildītēm“ Gadsimtu mijās modusies interese par Bizantijas un ikonu mākslu, par tālo austrumu mākslu un gotiku, par primitīvo tautu un īpaši nēģeru mākslu, nebija nejaušība bet maiņa gaumē un „izvēles radniecība“ (Wahlverwandschaft). Meklējot ierosmi ārpus Eiropas mākslā, tur saskatīja jaunu, antimateriālistisku, citādās kultūras tradīcijās augušu skaistumu, pilnīgi atšķirīgu no vakaru pasaules

*)Protams, ka ekspresijas komponentes atradīsim jau vēlīnā Serā, Gogēnā un visā Pontavēnas skolā. Taču šē ir runa par dominējošām tendencēm, klasificējot ievirzes.

klasiskajām normām. Še likās veramies jaunu iespēju, jaunās brīvības auglīgi apvāršņi. Raksturīga ir tēlotāju mākslu tiekšanās viņpus savām robežām citās jomās. Jau 19.g.s. savrupmeistari (O. Runge; Dž. Vistlers) meklēja plastisko mākslu saskari ar mūziku krāsu zieda un līniju ritmikā. Mūzikālā inspirācija no vienas puses un ģeometrisku veidolu abstraktās konfigurācijas no otras puses bija jaunās ierosmes avoti. Mūzika un ģeometrija gan intuitīvi, gan racionāli iedarbojoties platisko vērtību novadā, tur ienesa kādu mistisku apakšstrāvojumu un teiksmainību.

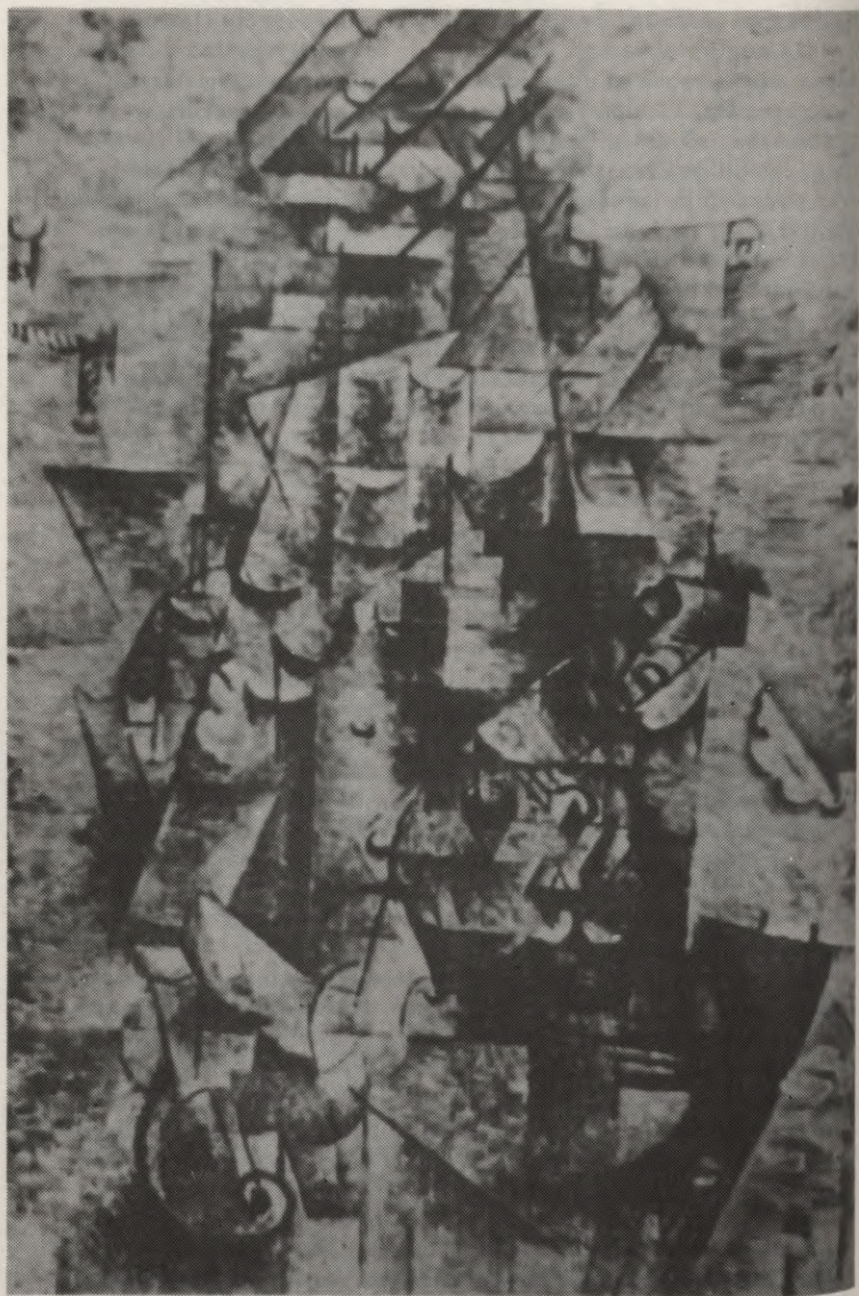
Kā jau teikts, arī modernam manierismam netrūkst savu paradoksu un ačgārnību: sagraujot agrākās tradīcijas jauno centienu vārdā, tomēr notiek līdztekus atgriešanās pie bijušā, pie klasiskā, kas īpaši raksturīgi franču mākslai. Tāda nostalgija piemēram, viņas līdzī Pikaso un Braka darbiem, kādreizējiem itāliešu futuristiem u.t.t.j.

4. Modernisma strāvojumi 20. gadsimtā.

Šī apcerējuma nolūkos neietilpst vēsturiskās attīstības un atsevišķo meistarību sasniegumu aina, bet gan dažu principālu modernās mākslas un kultūras problēmu iztīrīšana. Jau atzīmējam R-B, renesanses - baroka mākslas tradīcijas iekšējo pretrunu - visu pārdabisko, fantastisko un vispāri transcendentu reprezentēt dabas parādību imanentos veidos, lai arī to izpratne laiku tecējumā būtu visai dažāda. Šajās pretešķībās, atmetot tiklab harmoniski statisko kā dinamiski barokālo klasisko mākslu, dzimst daudzveidīgie manierisma paveidi, jo arī pati apkaļojamā Humānistiskā Naturālisma jeb R-B tradīcija ir daudzveidīga. Pirms cilājam principus un tendences, kas dažādos sapinumos manifestēti tagadnes mākslā, atzīmēsim vēl visā īsumā galvenos modernos strāvojumus kopš gadsimta sākuma.

Cīņa pret tradīcijā iestingušo, akadēmisko rutīnu, īstenības nemāksliniecisku atdarināšanu norisinās daudzās dimensijās. Stiliskos meklējumos visur še izvirzās kardinālais priekšmetiski redzamā un tamlīdz dabas uztveres jautājums, novedot pie īstenības transformācijas mākslinieciskos veidos un beidzot ar bezpriekšmetiskumu. Strāvu un virzienu nemitīgā maiņā dažas metodes, kā piemēram, kubisms, brīvā ekspresija, ģeometriskā abstrakcija un konstruktīvisms, sirreālistiskā fantastika, atstājušas paliekamākas pēdas, tāpat kā gleznieciski liriskais reālisms. Tomēr pretējo centienu jūklī nav izdevies panākt plašāku vispārēju integrāciju, mākslas valodas konsolidāciju, par ko vēlāk būs runa.

19.g.s. klasiskā māksla - impresionisma kustība, kas pēc gad-



Ž. Braks — Vīrs ar ģitāru (1911)

simta ceturkšņa ilgām cīņām no revolucionārās mākslas izvērtās vispār atzītā virzienā, nespēja šādu sūtību veikt. Arī internacionāli izplatītais modernais stils „ap 1900“, citādi saukts jaunatnes, arī secijas, modernās, jaunās mākslas stils, ar savu dekoratīvitāti, simbolismu, lineāro vijumu ekspresiju neattaisnoja uz to liktās mākslas un dzīves reformētāja cerības. Arī tālāko toreiz jaunā gadsimta strāvojumu - laikmeta troņa pretendentu mūžs nav gaŗš. Taču ikviens, ciktāl tas sakņojas kādā būtiskā un tamlīdz konstantā mākslas tendencē, atstājis kādas pēdas nākamības takās. Atstājot principālos jautājumus tālākam, šai sakarībā minēsim trīs galvenās maģistrāles: 1) ekspresīvo; 2) konstruktīvo; 3) fantastiskās un maģiskās īstenības. Visas tās dažādos veidos parādās jau pirms pirmā Pasaules kaŗa.

Ar visu to savijas cīņa ap priekšmetu un neomanierisma attīstība. Ap 1905.g. strauji izvirzās ekspresīvā māksla fovisma kustībā Parīzē; Tīlta (Die Brücke)-Drēzdenē; ap 1909.g. Zilais jātnieks (Der Blaue Reiter) Minchenē; radniecīgi savīļņojumi Vinē, Berlīnē, ekspresionismam vēl turpinoties Vācijā pēc kaŗa līdz pat 1923.g. Pieminēsim, ka Vācijā ar „ekspresionisma“ titulu mēdza arī apveltīt visus modernisma strāvojumus, gluži kā tolaik Krievijā visas avangardistu kustības mēdza saukt par „futūrismu“.

Parīzē fovisma ziedu laiks izbeidzās ap 1907.g., parādoties kubisma kustībai vairākos viļņos un, ap 1912.g., itāliešu futūrisma. Ap pirmo Pasaules kaŗu Kandinskis un orfeisti (operējot ar tīrām spektra krāsām) kā arī pēdējiem radniecīgie sinchronisti pievērsās absolūtai, pilnīgi abstraktai tīra krāsziēda glezniecībai. Krievijā ap šo laiku izveidojās ģeometriskā abstrakcija (supremātisms) un dažādu tipu konstruktīvie virzieni, atšķirībā no brīvi improvizēto formu un chromatisko toņu abstrakcijas Minchenē un Parīzē. Tās nav punktveida izolētas parādības, bet tām ir savi priekšteči un līdzgaitnieki kopējā tapšanas plūdumā. Amsterdamā ir sākums līdzīgai racionālai abstrakcijai - neoplasticisma un de Stijla kustībai. Kaŗa laikā Cīrichē, tad arī citur top anarchistiski noskaņotā Dada, vēlāk atrodot turpinājumu sirreālismā un sešdesmitos gados atziedot neodadaismā. Taču sirreālisma centienus anticipē O.

Redona fantastika un Kiriko „metafiziskā“ glezniecība. **27a**

Starp abiem Pasaules kaŗiem, divdesmito gađu sākumā izbeidzoties kubisma, ekspresionisma, islaicīgā pūrisma kustībām, mainīgos viļņos veidojās „maģiskā“ reālisma, jaunās lietišķības, liriskā vai fantastiskā īstenības ainojuma brīvie centieni „Parīzes skolā“ un citur. Sākumā literātūrā, tad tēlotājās mākslās izvērsās sirreālisma groteskie strāvojumi, kam pievienojās arī daži agrākie dadaisti. Parīzē ezotēriski darbojās abstraktie neoplasticisma un radniecīgās pārejošās abstraktīvistu grupas

(Konkrētā māksla, Aplis un kvadrāts, Abstrakcija-radišana), bet Vācijā konstruktīvā un funkcionālā arhitektūras, lietišķās un tēlotāju mākslu novadā līdz pat Hitlera ērai darbojās Bauhaus akadēmija. Itālijā agrākie futūristi pievērsās klasiskās mākslas tradīcijai. Krievijā Staļina un Vācijā Hitlera režīmi vajāja visus jaunos brīvos centienus mākslā, pakļaujot tieši gan socialistiskā reālisma, gan oficiāli dekretētās „veselīgās mākslas“ dzīvi partijas nolūkiem.

Pēc otrā Pasaules kara, atskaitot zemes, kur mākslu diktēja partijas vara, pavērās slūžas: sākās sirreālisma, formālās un neformālās abstraktās mākslas plūdi, atdzimstot jaundadaismam, līdztekus turpinoties arī dažādiem reālisma paveidiem (akadēmiskā, intimi liriskā, dekoratīvā, beidzot fotografiskā, etc.). Dažādu centienu maiņas un sadursmes izvērsums pilnīgā subjektivisma jūklī. Kā pie Bābeles torņa ikviens pūlas izkliedēt ko it kā jaunu, izspiest no sevis kādu oriģinalitātes pazīmi par katru cenu. Īstais šie cieši savijas ar veikalniecisku reklāmu. Katram jaunatradumam rodas tūdaļ sekotāju un atdarinātāju bars. Tā izkopjas īpatns izgudrotāja un sagudrotāja tips, jo kas gan šodien novilks robežas starp īsto un dražu? Šodien, liekas, nav tādas nejēdzības un muļķības, kas neatrastu savus piekritējus un aizstāvjus. Kubisti sāka gleznās ielīmēt avižu izgriezumus, iespiestus zīmējumus, tapešu fragmentus u.c. - t.s. kolāžas. Agrākie un tagadējie dadaisti izlieto gatavu priekšmetu un to fragmentu sakopojumus kā „ready made“ jeb samontējuma mākslu. Tā saucamos „hepeningos“ visdīvainākie un vulgārākie izdarījumi tiek prezentēti kā „mākslinieciskās“ norises, lai vērstu uz sevi sensāciju kārās un snobu publikas uzmanību.

Vieni proklamē antimākslas, nekoptās mākslas subkultūru ārpus visām tradīcijām; citi, lietojot vēl plašāk nekā agrāk jaunus materiālus un tehniskus paņēmienus, darina pseudomechanismus vai arī istas ierīces optiski žilbinošu efektu radišanai; vēl citi - no lūžņām un jau pieminētiem atrastiem, agrāk izgatavotiem priekšmetiem rada sakopojumu mākslu. Tā top jauna - tehnoloģisko artefaktu plašā nozare, kurā izcila vieta ir optiski kinētiskai aparatūrai optisku illūziju un neparastu redzes iespaidu radišanai. Tehnoloģijas pavēnī tiek mēģināti līdzšinējās mākslas radikāla pārveidošana, to pakļaujot dzīves funkcionālā lietojuma vajadzībām. Šajā dažādu artefaktu grupā iederas arī t.s. pop māksla, īstenībā izkārtņu, reklāmas un sludinājumu nozares parodija. Nekritiski apgalvojumi, mākslas tirdzniecības intereses izdaudzina šos ražojumus, palīdzot pakalpiņiem mūzeju un galeriju darbiniekiem, mākslas preseī un izglītības iestādēm, kas pūlas kopt publikā t.s. „mākslas izpratni“ (art appreciation).



A. Derēns — Logs uz parku (1912)

No tehnoloģiskiem artefaktiem un pseudomākslinieciskām izdarībām dažādos „hepeningos“, kā arī no sevis paša eksponēšanas, aizstājot mākslas priekšmetus, pievēršamies abstraktai glezniecībai. Tās dogmatiskos un nedogmatiskos veidos „ciņā ap priekšmetu“ ir divi galvenie sazarojumi ar daudzām variācijām un ar mistikas vai fantastikas apakšstrāvājumiem. Viens zars atmet jebkādu tradīciju brīvās individuālās gleznieciskās ekspresijas meklējumos, eksperimentējot ar apdari, jauniem materiāliem, neparastu tehniku. Viņu māksla grib būt irracionāla un „neformāla“, nonākot līdz visu veidu izārdīšanai traipu un daļiņu plūsmā. Tādi ir ap 50.g. parādījušies tašisms, abstraktais ekspresionisms (darbības glezniecība, Kobras kustība u.c.). Interesanti, ka dažādie abstraktā ekspresionisma strāvājumu pārstāvji ir pirms tam pievērsušies sirreālisma fantastikai vai arī austrumu mistikas mācībām. Vieni no viņiem ir emocionāli satraukti, brāzmaini, nesavaldīgi; citi - liriskāki un kontemplatīvāki savās abstrakcijās te krāsu lielos laukumos, te enigmatiskos rakstos vai līniju šķiedrojumos darinātās.

Ekspresīvās abstrakcijas pretpols ir formālie un konstruktīvie abstraktie virzieni. Tie sāk dominēt sešdesmitajos gados. Pēdējais sauciens ap 1970. bija t.s. chromatiskā abstrakcija, „cietās malas“ vienveidīgi gludie krāszieda un apdares traktējumā, anti-individualistiski, tīras optiskas illūzijas producētāji, poligonālās kopformās bez ietvara. Katra diena pretendē uz ko jaunu, tādēji apstiprinot franču parunu: „jo vairāk viss tas mainās, jo vairāk tas ir tā pati lieta“. Taču neaizmirsīsim, ka līdztekus pastāv sirreālisma, naturālisma un tradicionālā, kā arī netradicionālā reālisma strāvājumi.

*

Normalizētās dabiskās redzes postulāts Humānistiskā Naturālisma tradīcijā balstījās uz euklidiskās ģeometrijas, anatomijas un kustību mehanikas kā arī uz ņutoniskās fizikas un klasiskās mehanikas pasaules ainu ar tās metrisko mērījumu sistēmu absolūtās telpas un absolūtā laika skaitļošanā. Modernā dabzinātnē, atmetot agrāko mehanistisko pasaules skatījumu, liek pamatos Einšteina relativitātes teoriju un četru dimensiju kontinuuma principu. Taču praktiski „veselā prāta“ ikdienas pieredzē mēs joprojām dzīvojam euklidiskas telpas dimensijās un tā arī tradicionālā īstenības tēlojumā, jo četrdimensionālais kontinuums ir skaitļojams formulās, bet nav konkretizējams uzskates ainās. Jaunā astronomija, atomārās enerģijas izraisīšana, Planka kvantu teorija un nenoteiktības princips elektronu pasaulē, pati modernā



A. Modiljāni — Līgava un līgavainis (1915-1916)

elektronika, kas padara iespējamus ceļojumus pasaules telpā, līdzās jauniem atklājumiem bioloģijā un bioķīmijā, modernās optikas, psiho-fizioloģijas un t.s. dziļuma psiholoģijas atradumi ir pilnīgi pārgrozījuši agrāko dzīves un pasaules izpratni. Tam pievienojās modernā matemātika ar savu tiro formalismu un matemātiskās loģikas un grupu teoriju abstrakcijām, cita starpā ar topoloģijas mācībām par figūru deformācijās iegūtām pārveidībām un to likumsakarību. Neaizmirsīsim skaitļojamās mašīnas, to kibernetiskās operācijas ar pieaugošu nozīmi zinātnē, tehnoloģijā, praktiskā dzīvē un pašlaik arī jau mākslā. Jaunie tehnoloģijas sasniegumi ir skārusi dažāda veida mehānisko artefaktu ražošanu aistētiskiem uzdevumiem gan ar īstām funkcijām, gan funkcionāli nelietderīgas parodijas. Pirmā gadījuma optiskā un kinētiskā māksla nodarbojas ar līdzīgām problēmām kā optika, psiholoģija un fizioloģija; otrā gadījumā top rāžoti absurdi, dažreiz amizanti, artefakti. Sirreālisti domā dibināties uz zemapziņas norisēm, pataloģiskām dvēseliskām parādībām un visnotaļ Freuda psihoanalīzes teorijām. Tomēr visumā - maiņām teorētisko zinātņu novados nav tiešā sakara ar revolucionārajām maiņām mākslā, lai gan šīs pārvērtības ir norisinājušās tai pašā kultūras vidē, līdzīgā ievirzē, un varētu domāt par dzīves formu vispārējām analogijām. Taču jaunā gaume, jaunās dzīves vajadzības un tehnisko līdzekļu attīstība ir skārušas pašos pamatos arhitektūru un t.s. dizaina mākslas. Jaunie uzdevumi, materiāli un konstruktīvie paņēmieni starp abiem pasaules kaņiem radīja racionalizētu, funkcionālu stilu. Taču vēlākos gados funkcionālam risinājumam bija jāsaduras ar irracionāliem, emocionāliem un romantiskiem dzinūļiem cilvēka dabā, kas dažkārt vairs negribēja samierināties ar funkcionālās „mašīnu romantikas“ kailo lietiskību. Tā ieviesās neomanierisma centieni, pārslāņojot konstruktīvo nepieciešamo celtnēs un dizaina mākslās.

Dīvainas deformācijas, piemēram, Pikaso, Braka, Modiljāni, tēlnieka Mora darbs ir it kā modernās topoloģijas mākslinieciskās analogijas. Abstrakcija, ģeometrisms, tieksme uz konstruktīviem veidojumiem pauda tagadnes garu vēl pirms tehnoloģija un kibernetika ar saviem tikliem sagūstīja pretrunās sašķēlto tagadni. Māksla un literatūra to dažādos veidos ir visjūtīgākais seis-mografs, kas anticipē nākamās dzīves satricinājumus un katastrofas.

5. Pretējību dialektika un strāvojumu grupējumi tagadnes mākslā.

Turpinot problēmu un principu apskatu, papildināsim līdzšinē-

jos novērojums un mēģināsim iegūt kādu kopskatu, sagrupējot parādības tagadnes mākslas labirintos. Visā šajā ainā gan koeksistē, gan sadužas ieviržu un vērtējumu pretējības, kas sastopamas visā mūsu kultūrā un gara dzīvē. Minēsim, piemēram, absolūtu vērtību un normu atzišanu pretstatā to daļējai vai pilnīgai noliegšanai modernā radikālā relātīvismā; atbildīguma brīvību pretēji anarchijas brīvībai; ideālismu pretēji antiideālismam; racionālo pretēji irracionālam; loģisko pretēji aloģiskam un absurdam; veselo prātu un dzīves parastās norises iepretim enigmatiskam un mistiskam; kultūru iepretim subkultūrai, nekultūrai un barbarismam, civilizētu cilvēcīgumu iepretim varmācībai un teroram. Šo pretējību dialektika atbalsojas arī mākslā. Taču tagadnes mākslas tapšanā ir savas būtiskas pretējību maģistrāles. Arī pēcimpresionisma virzienu attīstībā dominē tradicionālisma konflikts ar netradicionāliem, t.s. „revolucionāriem“ virzieniem un sadursmes savukārt pašu moderno centienu starpā. Tradicionālais pret antitradicionālo, it īpaši jebkādas tradīcijas noliegšanu dažos jaunmanierisma paveidos - ir šīs klasifikācijas pamats. Tradicionālisma turpinātājus savukārt iedalīsim divi galvenās apakšgrupās: a) receptīvos jeb konservatīvos un b) projektīvos, subjektīvi brīvākos strāvījumus. Gluži saprotams, ka Ia un Ib vēl sadalās tālāki. Otra - netradicionālo virzību pamatgrupa savukārt iedalāma divi būtiskās apakšgrupās: IIa formāli-struktīvā un IIb ekspresīvi-neformālā mākslā; pirmo raksturo intuitīvi-racionāla, otro intuitīvi-irracionālā daiļrade ar iespējamiem jauktiem tipiem. Katru no šiem moderniem tipiem - konstruktīvo un ekspresīvi-emocionālo - savukārt diferencē modernā manierismā ieviesušies priekšmetiskās un bezpriekšmetiskās (abstraktās) mākslas termini. Par šo terminu vienpusībām un lietojuma neskaidrībām būs runa vēlāk. Vēl tālākā diferenciacijā tiklab figuratīvos kā tīri abstraktos veidojumus ievērosim statikas un dinamikas pazīmes darbu struktūrā. Tā, piemēram, formāli abstraktos virzienos statisko uztveri sastopam dažādos ģeometriskās abstrakcijas veidos, kā neoplasticismā, suprematismā, konstruktīvismā, chromatiskā abstrakcijā u.c. Dinamisko-orfisma, sinchromisma, rajonisma, kinētiski optiskos eksperimentos u.c.

Tas pats sakāms par priekšmetisko un tīri abstrakto ekspresīvo mākslu, kur arī sastopam statikas un dinamikas izšķirības. Piemēram, liriskā abstrakcijā pretstatā tašisma paveidiem. Pie šīm klasifikācijas grupām, to tālākiem apakšdalījumiem un tipoloģiskām izšķirībām pakāvēsimies tālāk, izveidojot arī attiecīgu shēmu tabulu. Taču mums tūdaļ jāatzīmē arī pārejas un starpformas. Minēsim tās kā III (trešo) grupu. Tai pieskaitāmi: 1. Fantastiskie un sirreālistiskie dažāda tipa veidojumi, pēc savas dabas irra-

cionālais, absurda, mistiskais, sajaucot reālisma, abstrakcijas un ekspresijas manieristiskus paveidus; 2. tādas parādības kā kubo-futūrisms, dažas futūrisma formas etc.; 3. antimāksla, nekoptā, nekultivētā māksla un dažāda veida teksturoloģijas eksperimenti ar divainiem un neparastiem materiāliem un formām; 4. svārstības starp struktīvo un amorfo; īstenību un abstrakciju, ciktāl tie jau neietilpst pirmā iedaļā pieminētos; neodadaisms, brīvie neformālie eksperimenti. Viegli saprast, ka visi šie pārejas un starpformu raksturojumi nav stingrāki norobežojami, jo tāds jau ir to daba.

Tagad minēsim vēl kādu citu modernai tehnoloģijai un manierismam raksturīgu grupu – IV (ceturto) tehnoloģisko artefaktus, kas nav mākslas priekšmeti tradicionālā izpratnē. Šos artefaktus varam iedalīt divi galvenās apakšgrupās. Viena, ko apzīmēsim par paratehniskiem darinājumiem, kas ietver dažāda veida absurdus mehānismus, funkcionāli nelōģiskus, lūzņu un atrastu lietu sakopojumus; fantastiskus dažādu materiālu sapinumus, līdzīgus primitīvo tautu rotājumiem; ģipša nolējumus, īstenības lietu un reklāmas priekšmetu atdarinājumus, te pietuvojoties t.s. popmākslai, te atkal sirreālisma ražojumiem; dažāda veida „hepeningi“, teatrālu uzvedumu parodijas un tamlīdzīgas izdarības. Otra apakšgrupa IVb - ir funkcionālās ierīces un īstas aparatūras, kas var producēt optiskus un kinētiskus efektus, te pietuvojoties zinātniskai aparatūrai, te atkal modernās reklāmas un laika kavēkļa izgudrojumiem.

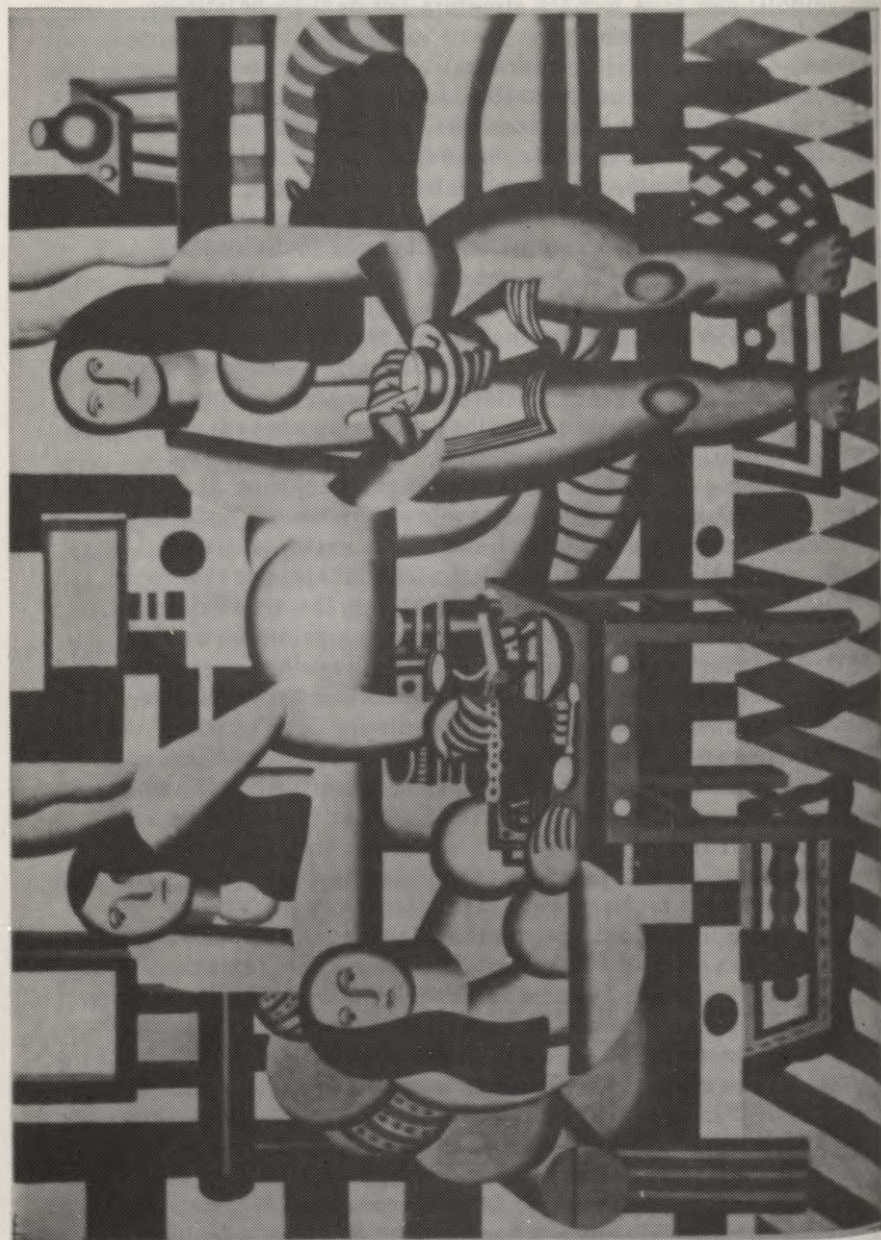
Visu šo klasifikāciju tabulas veidā novietosim šīs nodaļas beigās. Tagad pakāvēsimies vēl pie dažiem ar to saistītiem jautājumiem. Tādi papildinājumi šķērsgrīzumā un aspektīvā skatījumā ir lietderīgi, pat nepieciešami.

6. Tradicionāla un netradicionāla māksla.

Starp „tradicionālo“ un „netradicionālo“ nav novelkamas kādas noteiktas robežas, jo pastāv dažādas jauktas un pārejas formas. Pavisam nepiemēroti ir visu ar tradīciju tā vai citādi saistīto apzīmēt par „konvencionālo“ („nosacīto“) un visu modernismam piedēvēto par „nekonvencionālām“, „radošām“ mākslas formām. Te plašs lauks patvaļai. Konvencionālītes sastopamas ikvienā mākslas virzienā un ne mazāk kā citur arī „modernismā“, jo katrai mākslas formai ir sava veida nosacītība.

Tradicionālisma klasiskais kodols jauno laiku Eiropas kultūrā ir mākslas formu tuvums īstenībai kā tā parādās normālai nomoda apziņai redzes norīsēs ar to dabisko likumību. Šī kontrolētā

redze saistās ar reālītes un dabiskuma jēdzienu, kā nu to atzīst un saprot noteikta laika autoritātes un pati sabiedrība. Tādi imānenti veidoli, kas savā formālā struktūrā var dažkārt balstīties uz reālīsku, īmpresionīsku, romantīsku vai klasīsku dabas uztveri, iekļaujot arī stilizācijas un dekoratīvītes tendences, protams, var ainot arī fantāzījas un fantastīku, kā par to jau bijusi runa. Modernīisma fanātīki-kritīki, vēsturnīeki, mākslīnīeki, mūzeju darbinīeki u.c. laīku pa laīkam proklamējuši tradīcionālo, renesanses reālīsmā dibināto mākslu par mirušu. Jāšaubas, vai šīe kapa zvani nav bijuši pārsteīdzīgi un pārāgri. Rīetumu renesanses nospraustais ceļš gan nav vienīgā iespēja, taču tradīcionālā māksla savos dažādos paveīdos joprojam turpīnas. Tai ir savi īzcīli pārstāvji vecā un jaunās pasaulēs. Neīevērojot dažas modes parādības (kā piemēram, pōpreālīsmu, asā fokusa naturālīsmu u.tml.), īlustrācijai varētu mīnēt kaut Kalīfornījas skolas ekspresīvos reālīstus (Sparks u.c.), vai tādus meīstarus, kas īstenības apvālkā prot īelīkt cilvēcīskas vērtības un īpatas noskaņas kā Džordžo Morandi, Renato Gutuzo Italījā; Stenlīju Spenseru Anglījā; V. Hoperu, Č. Berčfīldu Amerīkā, aprobežojojīes tīkai ar dažīem. Pēckaņa gados reālīisma strāvojūmī nav rīmuši, dažreīz īzvērīsdamīes pāreksponētā naturālīsmā, kādu sastopam Vaisa (Wyeth) un arī Albraīta (Albright) darbos. Nerunājot par tādīem sīrreālīstīem, kas savos tēlojumos banalīzē agrāko akadēmīsmu, mēs visas pasaules malās sastapsīm nopīetnus meīstarus turpīnām „tradīcionālo“ savā īndīvuālā uztverē. Tagadnes anarchījas jūklī šō mākslīnīeku nozīme tā, ka vīpi sekmē attīstības stabilitāti un kontīnūitāti ar agrāko. Pašā tradīcionālīsmā varam nošķīrt konservatīvo spārnū ar populārās mākslas piekopējīem no dzīvo meklējūmu spārnā. Šō pēdējo varam apzīmēt par „jauntradīcionālīsmu“, terminū, ko līetoja Morīss Denī. Ar to sacīts, ka šīe radošīe meīstari līecīna, ka tradīcijā var atrast ko jaunu, ka tradīcijā ir iespējas dzīt jaunas atvases. Atcerēsīmīes līrīska un ekspresīvā modernā reālīisma vecākus un jaunākus pārstāvjus (Vījāru, Bonnāru, Dīnuājē de Segonzaku, Busengo un no jaunākiem Legē, Udo u.d.c.). Pat gražīgi neaplēšamais Pīkaso līdztekus abstraktākiem veīdoliem laīku pa laīkam gleznās un grafīkā pievērsīes tradīcijai - engrīskam klasicīsmam. Franču meīstari allaž mēdz meklēt īerosmī savā tradīcijā. Arī Italījā agrākie futūristī pievērsās savas zemes klāsīskās mākslas tradīcijai trīsdesmītos gados. Tīe vīsi ir jauntradīcionālīisma dažī piemēri, laī to nozīmī vērtētu kā vērtēdamī. Neaīzmīrsīsim, ka vakardīenas „antītradīcionālīsmis“ un „nekonvencīonalītāte“ šodīen jau pašī īzvērīšas savā veīda „antītradīcionālā tradīcijā“ un „nekonvencīonālā konvencīonalītātē“, kas pašas kļuvušas apkaļojamas.



Savukārt, humānistiskā naturālisma postulātam un pat naivai „dabiskuma“ prasībai jaunlaiku kultūrā, par spīti visām pārvērtībām, piemīt kāds dzīvīgums. Lai cilvēks atsvešinātos dabai cik atsvešinādamies, to sagandē un piesārņo - viņš pats ir dabas daļa, dabas noslēpumainās bezvārdu gudrības un likumpiemēribas produkts. Varbūt kādreiz cilvēki staigās ar mākslīgām plaušām, nierēm, mehānisku sirdi, bet dzīvo organisko šūniņu, kaut to zināmās robežās radīs laboratorijas, nespēj aizstāt nekādi mehāniski darinājumi, tāpat kā ikdienas veselo sapratni, šo „common sense“ un īstenības sajēgu, nespēs aizstāt izgudri prātojumi. Pakāpeniski mācoties lasīt gēnu, enzīmu un tādēji iedzimtības stāstus, nākotnes cilvēks varēs pārvērsties organiski-mehāniskā būtē. Šīs organiski dabiskā un mehāniski konstruētā pretējības ir viena no modernās mākslas polaritātēm. Organiski dzīvais sadurās ar mehāniski fabricēto un abstrakto.

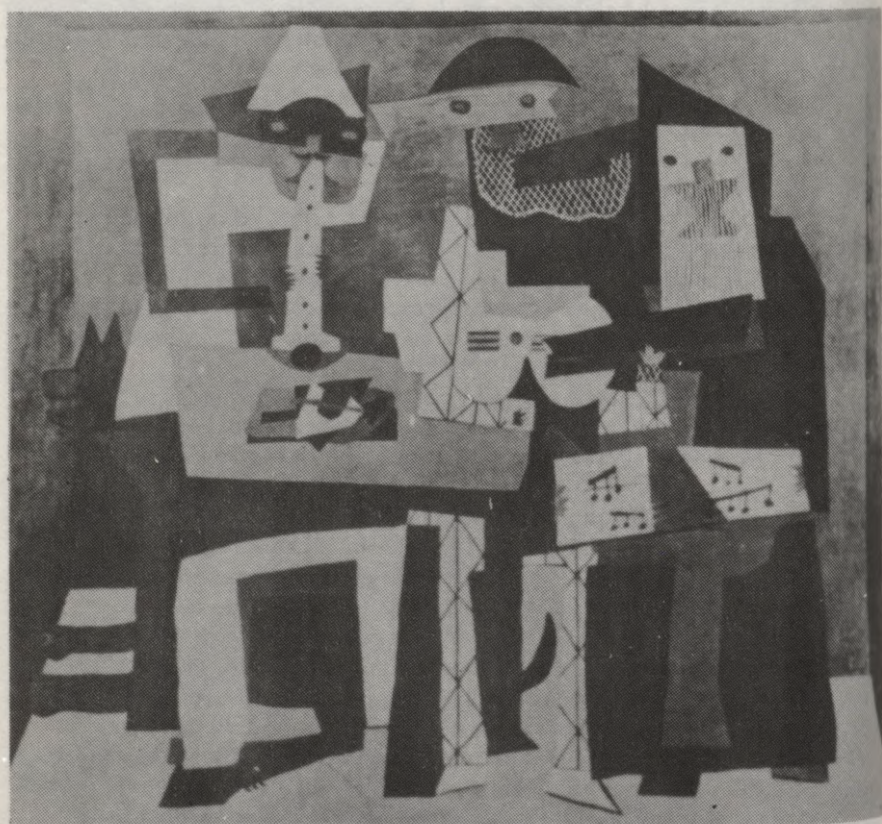
Geometrizējot dzīvas būtes un meklējot to pirmveidus, rumāņu tēlnieks Brankusi patur primitīvos veidolos kādas organiskas īpašības. Turpretim Pikaso - te tēlo cilvēku stāvus klasicisma gaumē, te atkal pārvērs sievietes monstrozos mehānismus. Viņa *Raudošā sieviete* ar savām ģeometriskām īpašībām ir kā ironisks raudošs mehānisms. **27b**

Astronautu, kosmonautu lidojumi pārvērs un paplašina mūsu ikdienas pieredzi. Iesviests pasaules tumšajā bezgalībā, zaudējis gravitāciju, arī modernais kosmonauts grib atgriezties mājīgajā zemes pasaulē ar debesu zilgmi, kas izzūd, tiklīdz atstājam mūsu dzīves telpas plāno kārtiņu. Šie lidojumi var dziļi ietekmēt, pat pārvērst astronautu personību. Lai zinātne un tehnika konstruētu citu, racionalizētu pasauli skaitļos, mēros un abstraktās formulās, arī pārveidotams apkārtni cilvēks tomēr nav atteicies no naivās pasaules ainas un kāda neskarta vai dabiska īstenības stūrīša. Tāda ikdienas pieredze un tās dabisko formu izkopšana, kādā normalitātes virzienā ir īstenībai tuvās tradīcijas spēks un dzīvīgums mākslā. Lai cik sīvi modernā kultūrā apkaŗotu dabiskumu un normalitātes principus, bez tiem iztikt nevar. To liecina ekoloģijas kustība tagadnes dzīvē, šo tieksmi pēc dabiskā izmantojot veikalnieku reklāmās.

Esam jau minējuši modernisma paradoksu: dažādie modernie strāvājumi, apkaŗojot tradicionālismu, paši meklē un cenšas nodibināt savu brīvi iecerēto tradīciju.

7. Racionālā un irracionālā, formālā un neformālā pretējības.

Arī tagadnes mākslā ir būtiska nozīme šo pretējo ieviržu variācijām. Irracionalitāte palaikam saistās ar emocionālo saviļ-



P. Pikaso — Tris mūzikanti (1921)

pojumu izpausmi, lirismu, impulsivitāti, māksliniecisko ekspresivitāti. Tā var novest rēgainu un absurdu fantaziju novadā, dīvainā un morbidā, ko kultivē daži sirreālisma atzarojumi. Ekspresivitāte, mākslinieka iekšējo pārdzīvojumu un pieredzējumu subjektīva vēstītāja, savos stiliskos izpaudumos var novest neformālajā mākslā: tašisms, liriskā vai abstraktā ekspresija, darbības (action) glezniecība tam piemēri.

Formālie un konstruktīvie virzieni savos galējos izpaudumos, kā piemēram „jaunā abstrakcijā“, cietās malas glezniecībā u.c., pilnīgi noliedz impulsivitāti, emociju un tamlīdz iekšējo savijpojumu izpausmi mākslā. Viņu māksla grib būt metodiska, kalkulēta, dibināta uz prāta apsvērumiem un iespējami bezpersoniska, pat principiāli anonīma, lai gan šo darbu ražotāju vārdi aizvien skaļi daudzina, pieminēti. Šiem un agrākiem geometriskās abstrakcijas paveidiem ir kopīga tieksme uz racionalitāti un noteiktību. Taču tās ir galējības, starp kuņģam var būt jauktas un pārejas formas. Klē un Pikaso darbos racionalizēti veidi var saistīties ar irracionālu fantastiku, dīvainām noskaņām un ironiju. Atskaitot galējības, piemēram, pilnīgi chaotisku krāsu izvirzumu un kā pretstatu formālu iestindzinājumu izprātotos aizgudros veidos, katrā mākslas darbā ir savi formālie un ekspresīvie sastāvi. Ja abas komponentes ir līdzsvarotas (kā piem. Matisa saulaini skaidrās kompozīcijās, Pikaso *Trīs mūzikanus*, Braķa pēckubistiskās klusās dabās) brīvā ekspresija un brīvā krāsu-formu harmonija sasniedz modernisma klasiskās virsotnes.

Šīs divas mākslu attīstībā sastopamās līnijas Nicše sengrieķu pasaulē apzīmēja par apollonisko un dionisisko sākumu. Apolloniskais ir saulainā dienas puse cilvēkā un viņa veidotā kultūrā: plastiski skaidrais, dzejiskais un mūzikālais skaistums, kur valda mērs un samērs, apgārotas formas racionalitāte. Dionisiskais ver tumšo nakts pusi: reibumu, ekstāzi, kaislību bezmēra iztrakošanos Bakcha pielūdžu izdarībās. Cilvēks šē zaudē pats sevi, jo viņā plosās irracionālie dievišķīgie vai arī demoniskie spēki viņa reibumā un menādu dejiskās orgijās. Taču abiem dvēseliskiem pretpoliem ir saskares punkti: pitijas tumšos pareģojumos un kustību ritmikā.

Modernās psiholoģijas terminos tie ir nomoda apziņas racionālu normu regulētās dzīves un zemapziņas irracionālo dziņu un vitalitātes dzelmju pretstati. Tradicionālā māksla, kā jau minēts, ir normālās apziņas kontrolei pakļauta. Freudianisms, neraugoties uz zemapziņas vienpusīgu iztulkojumu, savā dvēseles dzīves mitoloģijā parādīja irracionālo dziņu apslēpto varu, dvēseliskos konfliktus un patoloģisko pusi psihē, snaudošo nevēru cilvēka ar viņa erotiskiem un seksuāliem sapņiem. Te slēpjas nevien

dionisisko orgiju naktis, bet arī brutālā Minotaura tumšie labirinti. Tā ir transcendence lejup, apziņas pataloģiskie stāvokļi, sirreālistu iemīļots lauks. Šis pretējības savukārt izraisās strīdos ap priekšmetu, mākslas tematisko saturu.

8. Priekšmetiskā, figurātīvā un bezpriekšmetiskā, nefigurātīvā jeb abstraktā māksla.

No senseņiem laikiem glezna, zīmējums, skulptūra ko tēlo, norāda uz parādībām ārpus sevis. Tie var būt īstenības atveidi, safantazētas lietas un norises, kā arī metaforiski vai simboliski priekšmeti. V. Voringers (Wilhelm Worringer) šai nozīmē runā par iejūtas uztveri, kas ir reālistiska un abstrakciju, kas nesniedz tiešu īstenības ainu bet dabas formu stilizāciju, vienkāršojumu, ģeometrizētu vispārinājumu u.tml. Bija laiks, kad mākslas vēsturnieki mēģināja arī dekoratīvās un ornamentālās formas atvasināt no dabas atdarinājuma. Īsi pirms pirmā Pasaules kara Francijā, Vācijā un Krievijā parādījās pirmie tīri abstraktie gleznojumi, absolūtās, no dabas priekšmetiem pilnīgi neatkarīgās, mākslas vēstījumi. Līdz ar šo tendenču izkopšanos, visnotaļ pēc otrā Pasaules kara, izveidojās kritiķu un teorētiķu vienpusīgas un patvarīgas terminoloģijas žargons. Priekšmets, objekts tiek šauri izprasts kā dabas, īstenības, vārdu sakot ār pasaules parādība. Tam tikpat vienpusīgi un neizdevīgi stādīts pretim „abstrakcijas“ un „abstraktā“ termins, kas nozīmē mākslu, kuŗa negribot ierosināt nekādas atmiņas vai priekšstatus par īstenības parādībām, kaut arī tādas varētu būt ierosinājušas mākslinieku. Šādā šaurā izpratnē kubismu nevar pieskaitīt tīri abstraktai mākslai, jo šē vēl ir attiecinājums uz priekšmetu. Dogmatiskie agrīnie abstraktīvistī (Kandīnskis, Maļevičs, Delonē, Mondrians u.c.), vēlākie konstruktīvistī, ģeometriskās glezniecības piekopēji, abstraktie ekspresionistī un, vispēdēji, tīri optiskās un kinētiskās abstrakcijas pārstāvji proklamē brīvību no tēlojuma uzdevuma. Tādu nefigurātīvu centīenu īstenojums dažkārt ir tikai relatīvs. Vienkārt - arī priekšmetiskos tēlojumos atrodamas krāsu un formu komponentes, kas nav attiecināmas uz īstenību. Otrkārt - arī pilnīgi brīvā krāsu un formu rotāļa var dažkārt un dažviet izraisīt priekšmetiskas asociācijas, lai arī pats mākslinieks to nebūtu domājis. Modernā zinātne un tehnika piemēram ar elektronu mikroskopu atklāj brīnumainu veidolu neizmējamu dažādību mikrokosma un tā tad, īstenības sastāvdaļās, kas kā formu parādības ne ar ko nav vairs nošķīřamas no „tīri absolūtās“, abstraktās mākslas. Dzīvās dabas molekulārās struktūras, šūniņu uzbūves u.t.t. ver



P. Bonārs — Brokasta telpa (1930-1931)

neaptveramus „abstrakciju“ avotus. Šī mikropasaule jau pati par sevi ir „abstrakcija“, atraisīta no lietu parastiem makroskopiskiem veidiem. Kristallu un metālu pasaule sniedz elementārus ģeometriskus veidus. Tālab šai situācijā pats abstrakcijas termins, kas parasti var nozīmēt gan kādu īpašību izolēšanu no veselā, gan atkal vispārinājumu, veidu vienkāršojumu, var viegli radīt pārpratumus. Pikaso tā lietošanu neatzīst. Nav brīnums, ka radikālā abstraktīvisma piekopēju dažos strāvojumos runā par „konkrēto“ mākslu. Modernās mākslas korifeji - Pikaso un Matiss atrod, ka gleznotājam nepieciešams sākt ar kādu motīvu. Daudzi tagadnes meistari lieto abus: tēlojumu un tīro abstrakciju; viņiem nerūp dogmatiska pieķeršanās tikai vienai ievirzei. Vai nav vienalga, no kādiem ierosinājumiem formu valoda atvasināta? No otras puses, arī ģeometriskās figūras ir priekšmeti. Tomēr, ievērojot ieviesušos iešaurināto un konvencionālo „priekšmeta“ un „abstrakcijas“ lietojumu, gribot negribot tos paturēsim. Pats abstrakto virzienu viļņojums kā antipods tradīcijas atzītai priekšmetiskai mākslai, tematiskam tēlojumam ir tikai nesena lappuse tēlotāju mākslu drāmā. Tā ir jauna variānte putekļiem aplātā satura un formas, idejas un formas estētikā. Vēstījumā par priekšmetu - tematiskā saturā - var iekļauties arī kādas ideatīvas nozīmes (morālās, sociālās, reliģiskās, politiskās, nacionālās u.c. idejas) un veidolam ir savs emocionālais skanējums - ekspresijas īpašības. Mākslas darbs ir daudzbalstīgs veselums. Cīņa ap tematisko, priekšmetisko mākslu savās pārveidībās uzrāda kādu kopēju tendenci: mākslinieciskās izteiksmes tieksmi atsvabināties no lietu un priekšmetu kā arī sadzīves ideoloģiju spaida. Pagātnes akadēmiju teorijas mākslu, pēc priekšmetu idejiskās nozīmes svarīguma, iedalīja augstos un zemos jomos, ar vēsturisko glezniecību (tajā iekļaujot arī bibliskos notikumus) pašā virsotnē. Kā šodien socialistiskā reālisma un līdzīgos „angažētās“ mākslas novados tā agrāk baznīcas, valdnieku un galmu, valdošo šķiru un oficiālo institūtu patronātā bija nosprausti mākslas sociāli-politiskie, reliģiskie, morālie uzdevumi. To veikšanai radās milzīgie vēsturiskās glezniecības audekli (akadēmiskās mašīnas) un sociāli nozīmīgie aristokrātu, vēlāk arī pilsoņu portreti. Šī sabiedriskā reprezentācijas nozīme bija cita starpā grupu portretiem pilsoniskajā Holandē. Tur un citās zemēs piekopa arī „zemākās“ katēgorijas mākslu. 19.g.s. cīņās starp akadēmisko un brīvo mākslu, oficiālās mākslas sargi uzbruka Millē un Kurbē darbiem ne paša gleznieciskā stila, bet vulgārās tematikas, zemnieku un strādnieku tipu traktējuma dēļ, saskatot tur bīstamu sociālisma ideju izpaušmi; Kurbē plikņi likās brutāls reālisma izaicinājums akadēmiju piekoptam daiļumam.²⁸ Tāpat skandalozas likās dažas Manē



Ž. Ruõ — Kareivju izsmietais Kristus (1932)

gleznas. Krievu idejisko reālistu tematika nodarbojās ar sadzīves trūkumu kritiku un sociālās netaisnības apsūdzēšanu.

Lūzums sākās ar impresionistiem, kas degradēja tēlojuma priekšmeta nozīmi, to pārvēršot mainīgos redzes iespaidos. Priekšmetu reprezentēšana impresionistu gleznās publikā un kritikā izraisīja sīvas cīņas un kaislības. Likās, ka krāsaino izirdināto laukumu virnojums ir nekaunīga skatītāju piesmiešana. Šais dabas un dzīves impresijās skatītāji sākumā nevarēja pazīt attēlotās lietas. Tur nebija ne amizantu vai morāli pamācīgu anekdotisku notikumu, ne akadēmiski izskaistinātu alegoriju ar kailo sieviešu stāviem, ne skaistu dabas skatu... Kad publika sāka pie impresionisma pierast, gadsimtu mijā parādījās uztraucoši dabas formu un dabisko krāsu kropļojumi un patvarības pēcimpresionisma strāvojumos. Konstruktīvās un ekspresīvās strāvas - fovisti, ekspresionisti, kubisti, futūristi un citi modernisti, t.s. dekadenti sagrāva dabisko pasauli. Nedabiskums, deformācijas kļuva par paroli brīvās mākslas meklējumos. Par to jau agrāk bijusi runa.

Meklējot jaunus reālītātes aspektus, priekšmetiski saistītā māksla sašķēlās divi principiāli aršķirīgos gājiēnos: receptīvā un projektīvā mākslā. Receptīvas pamatā ir jutekliskā uztverē gūtie iespaidi, ār pasaules priekšmetu ainojums, dabas patiesība. Projektīvā mākslā pārsvarā ir pats mākslinieks gan konstruktīvi pārveidodams dabas īstenību, gan ekspresīvi manifestēdams pats sevi, savu iekšējo dzīvi, gan pievērsdamies dīvainā, teiksmainā novadam, dažkārt meklēdams morbido un slimīgo, atmetis normalitātes principu. Minchenes ekspresionists Marks (Franz Marc), Zilā jātnieka izcilākais pārstāvis, lai salauztu dabas formu pretestību, sāka tēlot zirgus un dzīvniekus zilā, sarkanā vai zaļā krāsziedā. Atcerēsimies, ka Matvejs „ceļā uz rožaino pasaku pili“ proklamēja „dabas izvarošanu“ jauna skaistuma, jaunas brīvības meklējumos.²⁹ Taču visradikālāki gleznas struktūru pārveidoja, sagraujot tradicionālo priekšmetu un telpas tēlojumu, kubisma ciltstēvi - Pikaso un Braks. Pēc protokubisma stereometriskām un negroidām formām, eksplozīvajā (analitiskā) posmā cilvēku un lietu veidi tika sašķelti fragmentos, ierauti vertikālā kustībā ap gleznas asīm. Ar to glezna vairs nebija logs uz euklidiskā telpā esošām lietām, bet kāda pasaule sevī.*) Arī dekoratīvajā (sin-

*)Dažu kritiķu spekulatīvie iztulkojumi, ka kubisms atklājis metafizisko „lietu sevī“, absolūti transcendentu un „ceturto dimensiju“, ir mistiskas iztēles pieņēmumi. Modernās fizikas telpas un laika četrdimensionālais kontinuuks nav tēlaini uzskatāms, bet vienīgi matēmatiski formulējams.

tetiskajā) kubismā, parādoties horizontālām plaknēm, krāsaino laukumu un līniju rotaļā brīvi kombinējot deformētu priekšmetu daļas ģeometrizētā telpā, top kāda irreāla pasaule, lai gan gleznotāji saviem eksperimentiem izvēlējās noteiktus triviālus priekšmetus: mandolīnas un ģitaras, nošu lapas, vāzes ar augļiem, pīpes, pudeles u.t.t., vēlīnam kubismam raksturīgu transformētu lietu repertuāru. Ievadīja arī jaunus neparastus materiālus - krāsās iejauktas smiltis, skaidas, uzlīmētas laikrakstu slejas, tapešu fragmentus, lupatiņas u.tml., tā liekot pamatu gan kolāžai, gan gatavo, atrasto priekšmetu lietošanai dadaistu ražojumos. Ar to bija nodibināta jauna autonomu priekšmetu izpratne.

Kubistu jaunā ģeometrija īstenības pārtransponējumā, tāpat kā Pikaso pēckubistiskie priekšmetu veidu izstaiņājumi, izliekumi, izšķobījumi - mākslinieciiski analogi modernai topoloģijai - bija tīri intuitīvi, neizveidojot kādu racionālu doktrīnu. Vadošie meistari radija paraugus un to variācijas. Visu šo izmantoja sekotāju un atdarinātāju legions. Visā pēdējo gadu desmitu projektīvās uztveres attīstība rāda mākslinieku pietuvināšanos un attālināšanos lietām; te brīvu rotaļu ar formu kompleksiem, priekšmetu simboliem, metaforām, te atkal tuvumu brīvi pārveidotai tradīcijai, pat atgriešanos pie naturālisma, pāreksponējot sīkumos dabas formas (Vaijezs), vai rādot dabas perversu sairumu (Albraits), atbaidošu kropļojumu sirreālisma gaumē (Beikens).

9. Abstraktā projektīvā un autogēnā māksla.

Citu - pilnīgi brīvo formu un krāsu izpaušmi, izstumjot visu figurātīvo, tas ir, pieredzes īstenības veidus, no „tīrās“ mākslas parādībām, nodibina abstraktīvisma piekritēji un dedzīgie aizstāvji. Pirmā vilni minēsim Kandinski, Maļevicu, Rodčenko, Deloné, Larionovu, Lisicki, Mondriānu u.c. „Iekšējā nepieciešamība“ ir viņu ceļa zvaigzne, dodoties meklējumu dēkās. Šis ceļš uz absolūto (tas ir - no tēlojamās īstenības atraisīto) mākslu ir projektīvs un, līdzīgi priekšmetiskai producēšanai, sazarojas dinamiski ekspresīvā un konstruktīvi līdzsvarotā spārnos. Lai gan visi šie sazarojumi un variācijas deklarē savu autonomiju, tie ir ekspresīvi vai komūnikātīvi, metaforiski vēstījot ko citu. Šādu simbolisku, metaforisku un visnotaļ ekspresīvu funkciju pilnīgi atmet autogēnie darinājumi, kas, būdami paši sevī kā mākslas objekti, vēstī skatītājam tikai tiešās un tīrās vizuālās pieredzes vērtības bez attiecinājuma uz ko citu ārpus sevis. Anti-ekspresivitāte raksturīga šāda tipa ražojumiem arī tad, ja tie tēlo ko priekšmetīgu.

Kandinskis domāja, ka viens krāsu plankums jau pietiekams



J. Polaks — Katedrale (1947)

mākslas darbam. Viņa māksla virzījies no brīvi improvizētām abstraktām, ekspresīvām formām uz ģeometriski noteiktām. Maļevičs pasludināja glezniecību par mirušu un, gleznojot melnu kvadrātu baltā laukumā, demonstrēja suprematiskās kompozīcijas kvintesenci, atraisoties no apvārsņa, proti - perspektiviskās ilūzijas varas. **30**

Visos šajos stridos ap priekšmetu sākumā atmeta akadēmiski tradicionālo un receptīvo tēlojumu, meklējot projektīvos īstenības ainojumus gan konstruktīvus, gan ekspresīvus. Tālākais solis bija jebkādu reālu priekšmetu attiecinājumu izsviešana no mākslas. Tādā eliminācijas procesā tašisti un abstraktie ekspresionisti iznīcināja nevien priekšmetus, bet jebkādu noslēgtu, definējamu formu motīvu gleznā. Šie plankumu un līniju fragmentu gleznotāji savā neformālā mākslā dažkārt ievadīja jaunus, neparastus materiālus. Polaks (Pollock), piemēram lietoja emaijas krāsas un piliņuma tehniku. Pati gleznošana kā aktivitātes izpausme izaug no irracionāliem impulsiem, bez kāda iepriekš nosprausta plāna. Emocijas, iekšējais saspilējums, iedvesma it kā tieši projicēti uz lielformāta audekliem, dažkārt noklātiem uz grīdas, tā kā gleznotājs līdzīgi dekorāciju pagatavotājam ir savā darbā.

Neparastās tehnikas un neparastu materiālu lietošana, mēģinot no pašas vielas reālītātes izvilināt kādas jaunas skaņas, kādu citādu mākslu, raksturīga tādiem virzieniem kā „citai mākslai“, (l'art autre), neapstrādātai, nemākulīgai mākslai (l'art brut), apdares-teksturologu mākslai u.c. Pati viela, tās kombinācijas nosaka veidolu, virsas apstrādājumu, irracionālās darināšanas iznākumu. Burri, piemēram lieto džutas maisus, saplēstus, ar izdedzinātiem caurumiem, plastmasu, koku, dzelzi, cementu, pagatavojot savas „gleznas“, kas it kā būtu pašas vielas stāsts par savas dzīves noslēpumiem. Materiāls, virsas apdare-faktūra, tekstūra, kas ir tikai viena komponente mākslas darba veselumā, tagad pretendē aizņemt visu veidojuma teritoriju kā jauna reālitate. Tāds pars pro toto princips, daļai aizstājot veselo, zīmīgs modernismam. Maisu plīsumi, caurumojumi, ietrunējušie dēļu, saplaisājušo sienu fragmenti u.tml. var reprezentēt paši sevi. Materiālu un faktūru rotaļa kā pašmērķis var būt tīri tehnoloģiskas ekperimentālas dabas, kā piemēram, padomju Krievijas pirmajos gados Tatļina un viņa mācekļu ietekmē galvas pilsētu un provinces mākslas skolās. Tie ir materiālistiskā „tekstūrisma“ sākumi, kombinējot visdīvainākās komponentes, kā cigaretes, stikla un trauku lauskas, lupatas, sarūsējuša skārda gabalus, stiepuļes, vecas skrūves u.t.t.

Citi turpretim šajos ražojumos saskata it kā kādu dziļāku cilvēcisku, poētisku vai pat metafizisku nozīmi. V. Matvejs

(Markovs) ir celmlauzis apdares nozīmes izgaismojumā.³¹ Taču jaunā brīvība arī šajā novadā noveda pie mākslas noliegšanas, anarchijas un ciniska negativisma strupceļiem.

Pirmā Pasaules kara laikā dadaisti un vēlāk viņu pēcteči-neo-dadaisti proklamēja triviālās ikdienas lietas, lietu fragmentus un lūžņu sakopojumus par mākslinieciskiem priekšmetiem. 1917.g. Marsels Dišams (Duchamp) nosūtīja uz mākslas izstādi Ņujorkā urinālu, to nosaukdams par „fontānu“. Sašutusi žūrija šādā ironiskā rīcībā saprata izsmieklu un dīvaino fontānu noraidīja. Tas bija sākums atrasto priekšmetu un līdzīgu lietu ievazāšanai tēlotājās mākslās. 1964.g. Venēcijas bienālē amerikāņu mākslā starp citu bija reprezentēta ar tādiem avangardiskiem sasniegumiem, kā noputējušu, netīru, vecu klubkrēslu; tukšu kafijas kārbu ar tajā iecementētām vecām otām; dēļu sienu ar pakārtu lāpstu virs ogļu tvertnes u.t.t. Tādi izcili sasniegumi, jādūmā, laikam cienīgi reprezentēja A.S.V. kultūru starptautiskā mākslu forumā. Tai pašā laikā Parīzes pilsētas modernās mākslas muzejā varēja redzēt kādu dīvainu krellīšu, dziju, sīku leļļu figūriņu, spalvu pušķu, krāsainu lenšu un lupatiņu schizofrēnu samužģinājumu. Vai būtu vēl šajā kategorijā jāmin pop mākslas cepumu un citu ēdamlietu atdarinājumi plastmasā kā kāda veikala logā? Viens skaidrs: priekšmetu attēlošanu šāda veida ražojumos aizstāj pašas lietas, iznīcinot robežu starp mākslas un īstenības joslām, mākslu un nemākslu. Kādreiz Rodēnu nepatiesi apvainoja izmantojam jaunieša figūrai ģipša nolējumu no modeļa.³² Tagad īstus ģipša nolējumus no modeļiem novieto uz velosipeda, nosēdina pie rakstāmgalda, darīnīt kā dzīves īstenības ainu un šādus naturālisma produktus pasludina par „skulptūrām“. Mūsu paranoiskā laikmetā viss kļuvis iespējams. Kopā ar jebkādu normālītes kritēriju noliegšanu, pievēršoties pataloģiskam un absurdam, modernās mākslas strāvojumos ir tendence noārdīt pašas mākslas robežas un, visupdēji, iznīcināt pašu mākslu.

Esam jau agrāk minējuši citu objektu katēgoriju - dažādus aparātus un mehānismus, kas producē optiskus un kinētiskus efektus, tos dažreiz kombinējot ar skaņām. Daļa no tiem ir paratehniski ražojumi, gan ironiski un antifunkcionāli, gan īsti. To starpā ir aparātūra un izdarības, kas tieši domāti publikas uzjautrināšanai kā gada tirgos un tautas svētkos. Modernisma cilstēvi savā karogā rakstīja gara atmodu un cīņu ar technokrātijas laikmeta materiālistisko kultūru, dzīves mehānizāciju. Agrāk apkārtam tagad kalpo daļēji paranoiskā, daļēji tehnoloģizētā šķietamā avangarda māksla. Arī mākslinieks iejūdzas lietu kultūras verdzībā, bieži iegrimstot ķēmīgā seklumā, vēstījot garīgu iztukšošanos dvēseliskos konfliktos, izmisīgumā un nemierā. Dzī-

ves nemitīgo maiņu, nenoturīguma un nedrošības izjūtu vara dzimst pieminētā tieksme nojaukt mākslas un nemākslas robežas, degradējot vai, anarchiskās eksperimentēšanas pretenzijās, iznīcināt nodibinātās kultūras vērtības kādas sub- vai antikul-tūras vārdā. Pats šāda tipa mākslinieks tagad grib vienu: paka-vēt laiku, amizēt, lai publika un pircēji negarlaikotos. Kad tādēji izmēģināti arī dažādi mākslas pašiznīcināšanas veidi, atliek vēl pēdējā iespēja: atmet jebkādu mākslas priekšmetu darināšanu un artistam eksponēt tādās vai citādās izdarībās pašam sevi. Tas arī ir noticis kā „hepeningu“ nozarojums. Tie-sa, ir vēl kāda iespēja - t.s. „konceptuālā“ māksla, kuŗas ražo-tājs apmierinās ar izklāstu vai uzrakstiem uz kāda laukuma - tie ir „graffiti“. Ja to darījis „artists“, tad tie ir konceptuālie māks-las darbi. Tas lieku reizi rāda, ka dažā labā modernisma strā-vojumā pats svarīgākais ir veikuma deklaratīvā un manifestācijas nozīme. Apgalvojumi un iestāstīšana mēģina aizsegt pašu darbu trūcīgumu.

Modernās mākslas apgurumu un krīzes izpausmi raksturo tās nespēja konsolidēt daudzos mainīgos strāvojumus. Tagadnes chaotisko stāvokli raksturo arī tādi grupējumi, kā abstraktīvisms un sirreālisms. Abstrakcijas princips, tagadnē vienpusīgi iešau-rināts, noved pie neskaidrībām. Arī sirreālismā - kā milzu satekne, kur saplūst dzīves absurdās naktspusēs, tumšā irra-cionālisma dziņas, antiideālisma un nihilisma ievirzes, ir tiklab reālisma kā arī abstraktīvisma komponentes.

Še pievienotās tabulas ir mēģinājums klasificēt 19. un 20.g.s. mākslas parādības, nepretendējot uz pilnīgumu. Šai drāmā risi-nās Humānistiskā Naturālisma - renesansē nodibinātās tradīcijas likteņi, paplašinot klasiskās mākslas jēdzienu statiskā un dina-miskā izpausmē, kā arī reālā un irreālā antitezē ierādot vietu manierisma principam, kas tik nozīmīgs tagadnes mākslā. Šie centieni tehnoloģijas un masu psiho-neurozes ērā izvērtušies antimākslā un mākslas robežu noārdīšanā.

Tālab pievienotās tabulas: I - Tradicionālisma paveidos; II - Tradicionālisma pretiniekos to daudzos paveidos, iekļaujot tajos manierismu un jaunmanierismu, mēģināts ietvert tipiskas formas, izdalot īpati pārejas formas un starppformas III tabulā, IV grupā ietverot tehnoloģijas artifaktus un, visupēc, V tabulā atzīmējot ekstrēmos centienus, kas atmet jebkādu darinājumu, novedot salto mortāle.

I TRADICIONĀLĪSMIS (R - B TRADICIJA)

HUMĀNĪSTISKĀ NATURĀLĪSMIA PRINCIPOS DIBINĀTA IZTEIKSMĒ

A. Reāli tuvais (OBJEKTĪVĪSMIS)		B. Romantiski tālais (SUBJEKTĪVĪSMIS)		C. Klasiskā māksla (IDEĀLĀ ĪSTENĪBĀ)		D. Klasicisma paveidi	
1. RECEPTĪVS	2. PROJEKTĪVS	1. RECEPTĪVS	2. PROJEKTĪVS	STATISKA	DINAMISKA	RECEPTĪVI	PROJEKTĪVI
<p>Naturālistiski īstenības atdarinājumi 19. un 20. gs. Foto-reālisms u.c. Anekdotiskā un populārā reālisma veidi Akadēmiskais impresionisms un reāliskais impresionisms.</p>	<p>Gleznieciskais, ekspresīvais reālisms. Monumentāli īstenības atdarinājumi. Klasiskā impresionisma priekšteči (Constable, Barbizontiēši, Menzel u.c.)</p>	<p>Populāri sentimentālie un romantiskie dabas sadzīves un reliģisku motīvu tēlojumi. Akadēmiskais romantisms un reālromantisms</p>	<p>Simboliski-romantiskā ainavogorijas. Revolucionārā romantika ar gleznieciski brīvo krāsainību. Romantiskā gaismas glezniecība (Turner) un krāsu simfonijas (Whistler).</p>	<p>Augstā renesanse</p>	<p>Hēroiskais baroks</p>	<p>Akadēmiskais neoklasicisms</p>	<p>Brīvie meklējumi arhitektūrā, glezniecībā, tēlniecībā, Jauntradicionālisms.</p>
<p>E. 19. gs. klasiskais impresionisms receptīvi - projektīvs un naturāli-subjektīvs, ar jaunu metodi tvert krāszieda un gaismas maiņas dabā. (Kl. Monē u.c.)</p> <p>No 19. gs. tradīcijām uz 20. gs. modernismu ved:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Impresionisms uz impresionistiskiem virzieniem, sākot ar impresionisma reformētājiem Serā, Sezannu un Gogēnu. 2. No jaunatnes stila ved ceļš uz ekspresionismu Van Goga, Munka, u.c. centienos. 							

I un II tabulā ievietoto grupu līdzteku parādības, pārējas un starplomu piemērus sk. III.

II SACELŠANĀS PRET TRADICIJU:

*PASTĀVOŠO TRADICIJU PĀRVEIDOŠANA, KĀ ARĪ PILNĪGA ATMEŠANA
MEKLĒJOT BRĪVU, AUTONOMU, DEHUMANIZĒTU IZTEIKSMI*

A. Formālas, struktīvas, racionālas tendences

1. PRIEKŠMETISKI		2. BEZPRIEKŠMETISKI, ABSTRAKTI	
a. STATISKI	b. DINAMISKI	a. STATISKI	b. DINAMISKI
Krāsziēda un formas geometriskums (Sezans)	Vēlīnais Sezans Vēlīnais Serā Eksplozīvais, jeb analītiskais kubisms Futūrisms	Suprēmātisms Neoplasticisms Konstruktīvisms Geometriskā abstrakcija Chromatiskā, cietās malas abstrakcija	Starveidīgā glezniecība (rejonisms) Orfisms un radniecīgi centieni Ornamentālas un kinētiskas struktūras
Liniju un krāsziēda uzbūves Serā neo- impresionismā Stereometrīskais kubisms Dekoratīvais jeb sintētīskais kubisms Pūrisms Jaunā māģiska lietišķība Precīzīonisms un līdzīgās ievīrzes			

B. Ekspresīvas, nefomālas, astrukīvas, irracionālas tendences

1. PRIEKŠMETISKI		2. BEZPRIEKŠMETISKI, ABSTRAKTI	
a. STATISKI	b. DINAMISKI	a. STATISKI	b. DINAMISKI
Sintētīska un dekora- tīva simbolīka (Gogēns, Munks, u.c.)	Jugendstīla linearītāte un ekspresīvā krāsai- nība (Van Gogs)	Mīerīgā, dekoratīvā līrīskā abstrakcija Vīenlaidus krāsziēdu laukumī Simbolīskās zīmes	Taģisms, abstraktīais ekspresīonisms Brīvīe amorfīe veido- jumī
Fovīsmis Ekspresīonisms Brīvais - ekspresīvais un līrīskais īstenības ainojums			

Otrā tabula — A, B

pārejas un starplīnīmu piemēru s.k. III.

II SACELŠANĀS PRET TRADICIJU:

*PASTĀVOŠO TRADICIJU PĀRVEIDOŠANA, KĀ ARĪ PILNĪGA ATMEŠANA
MEKLĒJOT BRĪVU, AUTONOMU, DEHUMĀNIZĒTU IZTEIKSMI*

C. Manierisms

TENDENCE UN KOMPONENTE ANTITRADICIONĀLĀS STRĀVĀS:

IRREGULĀRAIS, SUBJEKTĪVAIS, ABSURDAIS, ANOMĀLAIS

Daži vēsturiski krīzes mākslas vēstītāji:

Renesansē -

- Antiklasiskais manierisms
- Aristokrātiski formālais
- Fantastiskais, neparastais
- Ekstātiskais, dievišķīgais
- Demoniskais, sātaniskais

19. gs. sākuma manierisms:

- Ideālistiskais
- Antiideālistiskais

Pēcimpresioniskais antiideālistiskais manierisms:

- Metafiziska glezniecība (Kiriko)
- Dadaisms
- Sirreālista dažādie paveidi
- Antimākslas, Neodadaisma u.tml. izpaušumi

Otrā tabula — C

III LĪDZTEKU PARĀDĪBAS, PĀREJAS UN STARPFORMAS (I-II)

1. Abstraktā un priekšmetiskā sajaukumi formālos un neformālos darinājumos, pus-abstraktais.
2. Bērnu, primitīvā un naivā maksla kā īpata kategorija, savijot naturālisma, fantastikas un dekoratīvas stilizācijas, kā arī simboliskās izteiksmes elementus. Šādas izteiksmes simulācija un atdarinājumi (Klē, Šagals u.c.).
3. Fantastiskie un sirreālistiskie dažāda tipa manierisma veidojumi: irracionāli absurda, mistiskais un metafizikas centieni, jaucot dažādus reālisma, ekspresijas un abstrakcijas paveidus.
4. Kubo-futūrisms un līdzīgas svārstības starp struktīvo un amorfo, neformālos eksperimentos ar istenības un abstrakcijas veidiem.
5. Antimākla, nemākulīga māksla; garā vājo mākslas simulācija („Kontrolētā paranoja“).

IV TECHNOLOĢISKIE ARTIFAKTI

A. Absurdās un parodiju ierīces	B. Funkcionālās ierīces un mehanismi
<ol style="list-style-type: none"> 1. Paratehniskie darinājumi, mākslinieciskie nevērtīgam laika kavēklim. Nederīgi, absurdi mehanismi un „it kā“ konstrukcijas. 2. Lūzņu un atrasto priekšmetu samontējumi. 3. Simulētā gara vājībā vai primitīvā māģijā dažādu lietišķu un materiālu sapinumi, kuasi rotas un rotaļlietas. 4. Dažāda tipa tīri teksturoloģiski ražojumi. 5. Neodadaisma un pop-mākslas producējumi. Nolējumi ģipsā no dzīvām personām, istenības un reklāmas priekšmetu imitācija. 6. Dažāda veida ķēmības „hepeningos“ un līdzīgos aranžējumos un izdarībās. 	<p>Optiski kinētiskie darinājumi un aparatūras, producējot redzes, kustību un skaņu parādības.</p>

V MĀKSLAS PRIEKŠMETU ATMEŠANA

1. „Mākslinieks“ eksponē pats sevi miesīgā klātbūtnē
2. „Konceptuāla“ jeb uzrakstu un direktīvu „māksla“.

Trešā, ceturtā un piektā tabula

1. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1928 (8.Aufl.)
2. K. Scheffler, *Die europische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, 1-2, s.a.
3. J. Siliņš, Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados, *Senātne un Māksla*, 1938 IV
4. P. Jurevičs, *Prestatu pasaule*, 1973
5. Fr. Roh, *Nachexpressionismus, magischer Realismus*, Leipzig 1925
6. W. Haftmann, *Malerei im 20 Jahrhundert*, I-1954; II-1955. papildināts izdevums angļu tulkojumā: W. Haftmann, *Painting in the 20th Century*, I-II, 1960
7. H. Sedlmayer, *Verlust der Mitte*, 1953 (6.Aufl.); *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt, 1966; *Kunst und Wahrheit*, Rowohlt, 1958
8. H. Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, Berlin 1944
9. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908; K. Fiedler, *Vom Wesen der Kunst*, Munchen, 1942
10. M. Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924
11. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940
12. H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, 1921
13. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1948
14. W. Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia, 1957, - Pēc G. Benna domām, ikvienā manierismā forma sākuma vēl ir klasicistiska, bet tad ekspresijas tieksmju spiedienā top ekspresīva, beidzot deformējoša sirreālā un abstraktā. G. Rene Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, S.11, Rowohlt, 1961
15. Par Lomaco un Cukaro sk. E.G. Holt (ed.), *A Documentary History of Art*, vol.II, New York 1958; arī E. Panofsky, *Idea*, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924
16. Giuseppe Arcimboldi 16.g.s. beigās veido groteskas, fantastiskas cilvēku figūras no augu, dzīvnieku un dažādu priekšmetu formām, būdams viens no sirreālisma priekštečiem. B. Geiger, *Giuseppe Arcimboldi*, Florence, 1954.
17. H. Beenken, op.cit.
18. E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Harvard, 1955
19. E. Fry, *Vision and Design*, N.Y. 1924; G. Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Propyläen, Bd. XIV
20. P.F. Schmidt, *Philipp Otto Runge, sein Leben und sein Werk*, 1956

21. H. Hildebrandt, *Die Kunst des XIX und XX Jahrhunderts*, Handbuch d. Kunstwissenschaft, 1924. - K. Scheffler, *Das Phänomen der Kunst*, 1952
22. R. Hamann, *Impressionismus im Leben und Kunst*, Marburg, 1923, 2. Aufl.
23. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin 1958 (5th ed.) J.M. Richards, *An Introduction to Modern Architecture*, Penguin, 1959. Van de Velde, *Die Renaissance im neuen Kunstgewerbe*, Leipzig 1903
24. St. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, N.Y. 1955
25. Par jūgendstila ietekmi uz krievu mākslu ap 1900.g. - Alexandre Benois, *The Russian School of Painting*, N.Y. 1916 un Peter Selz, *German Expressionist Painting*, California Press, 1957 Pēc Selz'a domām jaunatnes stila kustība bijusi vācu ekspresionisma priekštece.
26. P. F. Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, 1957 un arī Haftmann, op.cit.
27. J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, N.Y. 1956, un *History of Impressionism*, N.Y. 1946
- 27a Secesijas bija vērstas pret oficiālo akadēmisko mākslu. Pirmā nodibinājās Minchenes secesija (1892); Minchenē izdeva arī žurnālu *Die Jugend*; Berlīnes secesija sāka darboties 1899.g.; 1897.g. nodibinātā Vīnes secesijā dominēja jaunatnes stils, tāpat arī Darmštates secesijā. Ekspresionistiski ievirzītie mākslinieki no secesijām aizgāja, dibinot jaunās secesijas.

Dada nosaukums uz labu laimi paņemts no franču vārdnīcas, šo kustību nodibināja Cīrihē no kara klausības patvērušos literātu un mākslinieku grupa (1916.) ar provokatīvu nolūku vērst uz sevi uzmanību. Viņi pasludināja par atceltām visas vērtības un normas, sabiedriskās iekārtas, loģisko domāšanu, apstiprinot individa neierobežotu brīvību. Šāda nihilistiska kustība tai pašā laikā izveidojās Ņujorkā, Parīzē, Barselonā, Berlīnē, Hanoverā u.c., lai iekšējās ķildās izbeigtos ap 1922.g.

Dada kustības turpinājums ir sirreālismā. Sirreālisma likumotos absurdā, automatisma, primitīvu fantasmagoriju, zem-apziņā slēptā ceļos sastopas te akadēmiski banālais, ar abstrakto, te ekspresija, stilizācija ar naturālismu, vedot istā stiliskas plurālītātes un nesakarīgu ideoloģiju mūklājā un tā atspoguļojot tagadējo mākslas stāvokli (1976.) Literāts Bretons (Andrē Bretton) 1924.g. publicēja pirmo sirreālistu manifestu, otro - 1929.g. Šim jaunmanierisma strāvotumam ir daudzi piekritēji vecā un jaunā kontinentā.

- 27b Jau pilnīgi izkēmotu, slimīgā spekulatīvā fantāzijā deģenerētu sievietes veidolu seriju producējis de Kūnings(Willem de Kooning).
28. N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940
29. Jauno mākslas principu deklarācija, sakarā ar krievu Jaunatnes savienības izstādi, *Dzintenes Vēstnesis*, 1910, 160
30. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912; K. Maļevič, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, Moskva 1916 (3.izd.)
31. V. Markov, *Faktura*, SPB 1914
32. Jaunieša bronzas figūra - Vaļa laikmets. S. Story, *Auguste Rodin and his Work*, London, 1939

IN THE LABYRINTHS OF CONTEMPORARY ART

Summary

In his discussion "Labyrinths of Contemporary Art," author Jānis Siliņš characterizes the main trends and major artists contributing to the development of Western art since the 19th century, and classifies in an original tabulation certain essential conflicting tendencies. These include traditionalism and anti-traditionalism with their different divisions and subdivisions in the general picture of contemporary visual arts.

The crisis at the labyrinth of contemporary art is a result of a gradual dismantling of the Renaissance-Baroque tradition based upon principles of Humanistic Naturalism. On that basis two opposite tendencies concurrently developed: one of immanence (Realism), and the other of transcendence (Romanticism). Their ideal balance produced as well a static Classical art of Renaissance as some forms of dynamic Classical art of Baroque. A permanent third tendency toward irregularity, anti-traditionalism of Mannerism, took different historical forms. The radical anti-traditional trends of modern art are presently a manifestation of Neo-Mannerism.

VOLDEMĀRS MATVEJS
(1877 - 1914)

Pirms savas pāragrās nāves gleznotājs, mākslas teorētiķis un dzejnieks Matvejs paguva publicēt divi, apmērā nelielas, saturā bagātas un nozīmīgas grāmatas: *Lieldienu salu mākslu* un *Faktūru*, abas 1914.g. Jaunatnes savienības apgādā, Pēterburgā. Šinī LHZA rakstu krājumā celmlauža darbs *Faktūra* parādās pilnā tulkojumā, pirmo reizi latviešu valodā. Krievu valodā sarakstītam izdevumam ir 70 lappuses, 12 reiz 15 cm. formātā, sadalot tekstu korpusa un petita salikumā. Ievilktais daļas tulkojumā atbilst petitam oriģinālā. Tulkotājs mēģinājis ievērot Matveja stila īpatnības. Petita daļas satur daudzos piemērus, kas ilustrē tekstā teikto. Matveja pēkšņā nāve, krievu valodas nezināšana, revolūcijas gadu juceklis neļāva rietumu pasaulei iepazīt šo, kā arī 1919.g. krievu valodā publicēto *Nēģeru mākslu (Iskusstvo negrov)*. Tikai pēdējos gadu desmitos ir ievēroti Matveja iespiestie raksti par primitīvo kultūru mākslu. Manuskriptos palikušie darbi *Ziemeļāzijas māksla*, *Eskimu māksla*, raksti par smaguma principu un plastisko simbolu aizgājuši Krievijā bojā.

Ar savu daiļrades principu analīzi plastiskās (tēlotājās) mākslās *Faktūra* (apdare), pioniera un ceļveža darbu, Matvejs savā laikā ierosināja jauno mākslinieku un meklētāju audzi Krievijā un Latvijā. Savā īpatnā valodā un pašā radītos terminos (*troksnis*, *kamertonis*, *plastisks simbols*, *smagums* u.c.) Matvejs noskaidro apdares nozīmi un vietu mākslā. Būdam akadēmiskās mākslas un impresioniskā reālisma pretinieks, antinaturālists, viņš orientējās primitīvo tautu, seno austrumu, vidus laiku un Bizantijas mākslā, jo tajās apdarei ir sākotnējs svaigums un oriģinalitāte, kas nonivelēti to laiku tradicionālā rietumu mākslā. Apdares problēmas Matvejs apcerē universālā tvērumā - dzīvē, mākslās, teknikā un dabā. Līdzās aistētiskām problēmām, piem. izciļņa veidojuma un tā saknēm tautas un primitīvo kultūru veidojumos, viņš pieskaņas arī tīri tehniskiem jautājumiem, runājot par ikonu restaurāciju, tās stāvokli 1914.g. Matveja skats ir sniedzis tālu nākotnē, iztīrājot jautājumus par materiālu sakopojumu, plastisko veidojumu un rotājumu no-

vietni dabas apkārtņē u.t.t. Tādu dažādu materiālu sakopojumu un novietni dabā piem. sastopam jaunā latviešu tēlnieka Mintika skulptūrās.

Matvejam sava pelnīta vieta mākslas pamatproblēmu un principu iztirzāšanā starptautiskā mērogā. 19. g.s. un šī gadsimta sākumā mākslas pētniekus nodarbināja stilu vēstures problēmas mākslā. 19. g.s. valdija pagātnes stilu eklektisks atdarinājums un pievēršanās fasāžu dekorācijai. Drēzdenes arhitekts Gotfrīds Zempers (Gottfried Semper, 1804 - 1879.), redzēdams šo eklektisko jūkli, meklē stilu tapšanas pamatnoteicējus. (*Der Stil in den architektonischen und industriellen Künsten*, 1869). Viņš māca, ka stilu izcelšanos determinē nolūks, materiāls, instrumenti un to tehniskais lietojums. Viņa sekotāji izveidoja t.s. mākslas vēstures materiālisma, viēpusīga funkcionālisma skolu, kas turpinās arī mūsu dienās. Pretēji šim mechanistiskam uzskatam Vīnes mākslas vēsturnieks Rīgls (Alois Riegl, 1838 - 1904) savos darbos (*Stilfragen*, 1893 un *Spättrömische Kunstindustrie*, 1898) izvirza pretēju tezi: noteicējs ir radošais garīgais faktors - māksliskā griba (das Kunstwollen); materiālam ir negatīva nozīme kā „berzes koeficientam“, kā kavēklis; mākslā būtiskais ir formu un krāsu parādīšanās plāknē un telpā. Psiholoģiskos un garīgos faktorus, proti pasaules skatījumu un izjūtu izvirzīja V. Vorringers (Wilhelm Worringer) savā darbā *Abstraktion un Einfühlung*, ar kuņiem izskaidrojamas austrumu un rietumu mākslas atšķirības. Tā nodibinājās formāli psiholoģiskā ievirze stilu attīstības izpratnē. Viens no tās redzamākiem pārstāvjiem bija Heinrichs Velflīns (Heinrich Wölfflin), minot viņa *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915. Antitezē - materiālie faktori pretstatā garīgiem, Matvejs atrod jaunu sintetisku un oriģinālu risinājumu. Viņš padziļina pašu apdares jēdzienu, runājot par materiāla un tehnikas nozīmi apdarē, šķirodams materiālo un nemateriālo pusi faktūrā. Viņš ir skaitstuma un sintezes meklētājs. Gara saskarē ar vielu, materiāla un tehnikas nepieciešamība top iekšēji pārvarēta ar nemateriāliem - dvēseliskiem un garīgiem spēkiem mākslā, radot sintezi, ko izteic atsevišķo īpašību (trokšņu) apvienojums *kamertonī*. Formas ideju var izteikt ar jebkuru materiālu, bet *kamertonā* ideju var īstenot tikai ar noteiktu materiālu, noteiktās robežās. Tā pasvītota atšķirība tiklab no tīri funkcionā-

nālās, kā arī tiri formālās mākslas darbu interpretācijas, iekļaujot tajā arī garīgo principu, ko vēlāk uzsvēra M. Dvoržaks savā *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924. Primitīvo tautu, tamlīdz nēģeru māksla, ko Matvejs pētījis nemitīgos studiju ceļojumos, apmeklējot Londonas, Zviedrijas, Vācijas, Francijas un Beļģijas muzejus, fotografēdams, vākdams materiālus, viņš nesaskata vis „bērnu šļupstus“ un nemākulību, bet skaidri izteiktus radīšanas pamatprincipus. Tie ir *plastiskā simbola* un *smaguma* principi. Misionāri un etnograti primitīvā mākslā saskatīja raupju, neizkoptu veidolu izpausmi. Matvejs atklāj šo veidojumu māksliniecisko vērtību. Tagad par to var palasīties katrā lielākā vispārējā mākslas vēsturē, bet pioniera Matveja dzīves laikā šos veidojumus mākslai nepieskaitīja. Matvejam ne reizi vien par aizraušanos ar primitīvu mākslu un nepaklausību draudēja izslēgšana no Pēterburgas mākslas akadēmijas.

Aktīvs dalībnieks un organizētājs krievu jauno mākslinieku (Sojuž Molodježi) grupā, Matvejs sarīkoja šīs savienības izstādi 1910.g. Rīgā, Ķēniņu vidusskolu telpās. Pats viņš piedalījās šajā skatē ar 10 darbiem. Publikas lielākā daļā, dažos kritiķos (R. Zariņš, G. Šķilters), arī māksliniekos izstāde radīja sašutumu, ar savu neparasto formu un krāsu izteiksmi. Taču it īpaši to darīja Matveja jaunās mākslas principu deklarācija.* Deklarācijā teikts, ka krievu secesijas mākslinieki, pretēji akadēmiju un realisma atzītam skaistumam, meklē jaunu neparastu skaistumu, kas atklājas jaunās sintezēs. Matvejam vistuvākā ir Gogēna (Paul Gauguin, 1848 - 1903) māksla, kas mācījusi domāt krāsās un nonesusi uz zemi „daļiņu debešķīgas poēzijas“. Formu un līniju izpratnē Gogēns mācījis griezties pie primitīva. Matvejs starp citu deklarē: mēs negleznojam dabu, bet tikai mūsu attiecību pret dabu, kas var būt pavisam kas cits, nekā pati daba. - Mēs studējam plašo krāsu pasauli. Dabā krāsa ir verdzene, bet tai jābūt brīvai. - Mēs ienīstam dabas kopēšanu - gara un jūtu bankrotu. - Mēs studējam līniju pasauli. - Mēs meklējam tikai skaistuma pasauli. - Mēs noliedzam akrobatiku glezniecībā. - Mēs kliežam ar krāsām, mēs izvarojam dabu,

* Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 160 un Jaunā Dienas Lapa, 1910, 163/164.

tādēļ, ka izvarošanā, anomalijā ir daudz skaistuma. - Mēs meklējam primitīvo, jo naivā pasaule satur sevī daudz poēzijas. - Dabā viss pakļauts likumiem, kamēr mākslā vajadzīga pilnīga brīvība. - Šie Matveja uzskati izteikti vēlāk Jaunatnes savienības 1912.g. izdotos rakstu krājumos, Nr. 1 un 2.

Lai gan Matveja darbība visnotāj norisinājās ārpus Latvijas, viņa vēstules liecina, ka mākslinieks aizvien ir jutis un apzinājis savu latvietību. „Es esmu nabags latvietis un es mīlu nabadzību. Mūsu zemē ir tik daudz skaistuma aiz sētām, aiz pakškiem, pagātnē, visā, kas pie malas nolikts.“ *

Moderno centienu sākumu mūsu mākslā parasti mēdz saistīt ar Matveju. Tomēr šie centieni vērojami arī V. Zeltiņa, P. Krastiņa, R.Pērles un An.Cīruļa darbos pirms Pirmā Pasaules kara. Matveja darbi parādījās otrā Latviešu mākslinieku izstādē 1913.g., bet 1914/15.g. ziemā, ceturrtā Latviešu mākslinieku

izstādē viņa darbiem bija divās istabās T. Zaļkalna iekārtota pēcnāves skate. 1967.g. Valsts mākslas muzejā Rīgā notika V. Matveja deviņdesmitās dzimšanas dienas atceres skate.

Glezniecībā Matvejs, svārstīdamies starp tradicionālo un jauno, tautas mākslas, primitīvo tautu mākslas, vidus laiku skulptūras un glezniecības, kā arī Gogēna un kubisma ietekmēts, nepaguva sevī pilnām noskaidrot. Nepabeigts palika viņa akadēmiskais diplomdarbs *Monmartras ainava*.

Matveja glezniecība savā pamatā ir liriska, sakņota krāsziēdu un līniju saskaņojumā, gan pievēršoties īstenības motīviem (*Ābeļu dārzs, Pēterburgas ainavas, Visbijas jumti* u.c.), gan teiksmaj (*Senatne, Ceļā uz rožaino pasaku pili, Septiņas princeses* u.c.). Kubisma ieskaņas ir tādos darbos kā *Vīrs ar zirgu*. Māksla un jaunā skaistuma meklēšana Matvejam aizstāja reliģiju. 1914.g. izstādes katalogā Teodors Zaļkalns raksturo sava drauga Matveja glezniecību šādejādi: „Matvejs, kā lielākā daļa no mūsu māksliniekiem, sācis ... ar reālistīgo impresionismu. Tad nāk lūzums ... Viņš attālas no akadēmiskajām mākslas tradīcijām ... sāk meklēt jaunus skaistumus, neizprotamo noslēpumu pasauli, dievības pasauli. Šajā ceļā viņu vispirms

* U. Skulme, Dažas Matveja vēstules, Daugava, 1928, 8

valdzina gotiskais, primitīvi mistiskais līniju un formu skaistums. Bet Matveja īstā būtība ir krāsa, un te viņš atrod it kā jaunu dzimteni italiešu primitīvo meistarību darbos, zem kuŗu iespaida viņš radījis lielāko daļu šē izstādīto gleznu. - Tad dažās gleznās atspīd Bizantijas mozaiku zelts, un pāri krievu svētbildēm, it kā kubisma pavēnī, Matvejs sasniedz savu pilnīgāko gatavību gleznā *Ceļā uz rožaino pasaku pili...* Tā noslēdz veselu laikmetu, varētu gandrīz teikt, viņa mūžu.

Matveja gleznas ... visas ir krāsu dzejas. Matveja maigā dvēsele te izplūst - sakūst krāsās un gaismā ... Matvejs pieder pie visjaunākās mākslinieku strāvas, kopā ar to viņš atteicās no vecajām tradīcijām; lai gan nav bijis ne kubists, ne futurists, meklēdams pats savus ceļus, visādi ir varējis palikt īpatnējs ... Matvejs - viens no jaunākās mākslas visnopietnākajiem ceļa laužējiem ... Viņa glezna *Ceļā uz rožaino pasaku pili* ir viens no visskaistākajiem ziediem, kas uzplaukuši mūsu tagadējo meklēšanu un maldu chaosā."

Īsi dzīves dati. Dzimis 1877.g.13.septembrī Rīgā - miris 1914.g.16.maijā Pēterburgā. Apbedīts Lielajos kapos Rīgā. Beidzis Blūma zīmēšanas skolu 1902.g., darbojas Tukumā par zīmēšanas skolotāju. Ap 1904.g. dodas uz Pēterburgu, lai iestātos mākslas akadēmijā. Neizturējis iestāšanās pārbaudījumu, mācās pie prof. J. Cionģlinska, kas viņu savā privātā studijā novērsis no dabas kopēšanas. Ieticis akadēmijā, tur sabijis no 1906. - 1914.g., mācījies ainavu glezniecības darbnīcā. Vairākas reizes par nepaklausību izslēgts un atkal uzņemts atpakaļ. Pielaiests pie diplomdarba, ko nepaguva nobeigt. Ārpus akadēmijas rosīgs pētnieks un organizētājs. Izdevis izstāžu vēstnesi krievu valodā (1906. - 1907.). Ārzemju ceļojumu virkne un pētnieka darbs kopš 1907.g. Apmeklē Zviedriju, Itālijas mazās pilsētiņas Toskanā, Umbrijā, Abrucē. Studēdams vidus laiku un primitīvo kultūru mākslu, apmeklē mūzejus Oslo, Kopenhagenā, Hamburgā, Briselē, Leidenē, Amsterdamā, Leipcīgā, - visupēc Parīzē un Londonā, fotografēdams, vākdams materiālus. Aktīvi darbojas Jaunatnes savienībā. Ar mecenātu atbalstu šī organizācija izdod Matveja *Faktūru* un *Lieldienas salas mākslu*, viņa un V. Jegorjeva tulkojumos ķīniešu liriku: *Kīnas stabule* (Svireļj Kitaja, 1914). Jau pieminēti *Nēģeru māksla*, 1919, un nozudušie manuskripti. Matveja rosīgo darbību pārtrauca pēkšņa, mīklaina slimība un nāve.

В. Марковъ.

**Принципы творчества въ пластическихъ
искусствахъ.**

ФАКТУРА.

СПБ. 1914.

Издание О-ва Художниковъ.

«Союзъ Молодежи».

Voldemāra Matveja (Markova) grāmatas titullapa



Voldemārs Matvejs (Markovs)

V. Markovs (Voldemārs Matvejs)

DAIĻRADES PRINCIPI PLASTISKĀS MĀKSLĀS

Faktūra

SPB 1914.

*Mākslinieku b-bas Jaunatnes savienība
(Sojuz molodeži) izdevums*

Tulkojis J. Siliņš

Faktūra (apdare)

PAMATFAKTORI, KAS NOTEIC APDARI (FAKTŪRU)

Ar glezniecības faktūru mēs parasti saprotam to gleznas virsmas stāvokli, kādā tā parādās mūsu acij un jūtām. Bet faktūrai, kā to tālāk redzēsīm, ir tā pati nozīme arī skulptūras un arhitektūras novadā kā arī visās tajās mākslās, kuŗās ar krāsām, skaņām vai citādā ceļā tiek radīts kāds „troksnis“, ko tā vai citādi uztver mūsu apziņa.

MATERIĀLS

Šī principa analizē pats par sevi izvirzās materiāls: bez tā neko nepateiksi, neko nepaveiksi. Dažreiz tas ir mūsu labais sabiedrotais, mūsu draugs; bet dažreiz tas ir mūsu ienaidnieks, ar ko jācīnās.

Ar platīnu daudz nepaveiksi; plastiskam apstrādājumam tā rada lielas grūtības. Turpretim akmeni var cirst, zāgēt, berzt u.t.t.

Bet lietojiet par materiālu matus. Kultūras vēsture te var visskaidrāk liecināt par daudzveidīgiem ar šo materiālu sasniegtām formām. Uguns zemes iemītnieks ļauj saviem matiem brīvi augt un tie ir cieti kā krūmāji. Asirijā tos savij; bušmeņi pārsien un sapin ar zaķu astītēm, spalvām, metalla pogām.

Austrāliešu iedzīmtie iepūderē matus ar sarkano okeru un ieziež tajos mīklu no taukiem un okera. Gvinejā tos saziež ar

vasku, kālab mati spīd kā pulēti, un apkaisa ar kakadū baltām dūņām.

Japāna daudz rūpējas par savu frizūru izveidojumu, bet Ķīna pat celiņu galvas vidū padara ornamentālu. Rokoko posmā bija parūkas, bet citi laikmeti radīja frizūras ar dažādiem formu un apdarijumu veidiem.

Mīlestība uz materiālu pamudina cilvēku vielu izdaiļot un apstrādāt, gūstot iespēju izviļināt visas īpatās formas, „trokšņus“, visu to, ko saucam par faktūru.

Materiāls ir faktūras māte. Katrs no jauna parādījies materiāls var sniegt jaunus elementus, no kā sakopojas jaunas bezgalīgas faktūru virknes. Lai iegūtu patīkamu faktūru, mēs neniecieinām nevienu materiālu.

Mēs arī šodien aplājām savu miesu ar pūderi un ziedēm, lai tā būtu tīkamāka acij. Gvinejā mežoņi nokrāso visu miesu ar berzta ogle un tauku maisījumu. Viņi lepojas, ja izdodas panākt dziļu metallisku toni.

Bet tas vēl maz. Lai rotātu virsmu, cilvēks nepeļ nevienu paņēmienu.

Ko tik nēesam darījuši ar savu augumu? Tetovējam, aplājām ar rētām; durstām, visādi apstrādājam un apkarinām! Primitīvais cilvēks, sakāris uz sevis vai visu, kas viņam paticis, pārcieta dažādas ciešanas tikai tālab, lai viņa miesai būtu vēlāmā faktūra. Jo vairāk tagad - mūsu tērpi, šalles, parfimērija, krāsas palīdz darināt kādu troksni acij. Pavaicājiet jebkuŗu sabiedrisku personu, vai viņa var iztikt bez skaistas apdares, netiksminoties ap saviem matiem, savām rokām?

Nepārvarams pamudinājums plastisku skaistumu radīšanai piemītis un piemīt visām tautām: to nav apturējis pat materiālu ārkārtējs nabadzīgums.

Eskimosi glezno ar sarkano okeru vai melnu, eļļā samērcētu ogli uz valzivs ādas gabala. Savas mazās baznīcas viņi taīsa no roņu ādām. Jaunzēlandes iedzīmtie darina cilvēku un dievu tēlus no šūnainas vielas. Sausā veidā tie nav saprotami, bet pēc paisuma vai lietus šīs figūras piebriest un tā rodas oriģinālas, citam materiālam nepieejamas formas un faktūras.

No plastiska lietājuma nav bijis pasargāts arī tāds materiāls, kā paša cilvēka kauli, viņa āda, acis u.tml. Kādā Bohēmijas pilsētas baznīcā daudzi rotājumi un celtnes daļas, kā, piemēram, piloni, lustras, ģērboņi, gāmurojumi pataisīti no cilvēku kauliem. Ko līdzīgu mēs sastopam arī pie indiāņiem, kas uz cilvēka ādas lentes saver pirkstu kaulīnus un to nēsā kā kaklu rotu. Bibliotēkās

mēs atrodam cilvēka ādā iesietas grāmatas; to piekopj vēl tagad. Čikāgā kāda augstāko aprindu dāma nēsājot kakla rotu no Peru iedzīvotāju acīm, kas preparētas īpatnē veidā. Izšuvumi no cilvēku matiem bija savā laikā ļoti izplatīti. Vēl nesen Japānā, godinot kritušos varoņus, ticis pagatavots liels Budas tēls, kam savus matus ziedojušas ap 85,000 sievietes.

Bet kas vēl dīvaināki, izmanto tādus materiālus, kas pilnīgi nepiemēroti plastisku ideju izteiksmei.

Dažādās retumu krātuvēs netrūkst tādu brīnumu. Pieminēšu tikai dažus. Mēs sastopam puķu pušķus, sakopotus no tauriņu spārniem un zivju zvīnām. Mēs atrodam svēto attēlus gleznotus ar krāsām uz olbaltuma plēvētes. Ir no salmiem taisītas mozaikas, bildes, baznīcu ģērbi, drānas. Vinē glabājas mitra no kolibri spalvām. Sastopamas ainavas darinātas no raibām smiltīm, putekļiem u.t.t.

SPĪDUMS

Tieksmi uz kādu noteiktu faktūru visspilgtāki liecinā patika par visu spīdošu, kas izpaužas vai pie visām dzīvām būtēm.

Mirdzoši augļi, tauriņi, spalvas, akmeņi; spīdoši zobi, kristalli, spīdekļi - aizvien ir valdzinājuši acis. Dienvidamerikas mežotņu izcilākā rota ir stikla šķembas, ko piesien kakla rotām. Bušmeņi laimīgi, ja var dabūt metalla gredzenu. Žagatas zog spīdīgus priekšmetus; dzīvnieki ar tiem rotaļājas. Viss tas pamudina domāt, ka faktūras izjūta nav sveša arī zvēriem.

Pārliecīgs spīdums var arī būt nevēlams; mēs mīkstinām metallu spožumu, pataisām stiklu blāvu, notumšojam pulējumu, pagriežam akmens grumbuļaino pusi.

Maskavā ir kupoli dažādā mirdzumā - līdz pat smacīgi ziliem. Mums patīk durvju metalla daļu spožums. Tomēr izvairāties, lai veseli bronzas pieminekļi nespīdētu gluži tāpat.

Rūpniecībā ir parādīties vizmainais krāszieds, piemēram, audumos ar metalla lāsmojumu. Ir krāsas ar caurspīdīguma un fosforescēšanas efektiem.

Vispāri varētu teikt, ka dažādas pakāpes gludums, caurspīdīgums, krāsu intensitāte, oksidācija u.tml. izvilina visdažādākos spulgumus.

KRĀSU PIGMENTI

Ja ņemsim kaut kādu krāsu pigmentu, redzēsīm, ka tam aizvien būs sava struktūra, sava „ādiņa“, sava faktūra. Salīdzinot zemes, smilšu krāsas ar lakām - gan augu, gan ķīmiskajām - starpība kļūs acīm redzama.

Pat ņemot kaut okeru vien, tūdaļ redzēsīm, ka tas nav nekas pa-
stāvīgs. Ir neskaitāmas dažādu ķīmisku un mehanisku savienojumu
okera šķirnes, treknākas un liesākas, atkarībā no piejaukumiem un,
protams, ar dažādām īpašībām un dažādā veidā saistīdamās ar citām
vielām - ūdeni, eļļu, krāsām u.c.

Tautas ieguva krāsvielas dažādos ceļos, no dažādiem avotiem.

No kā, piem., nav tikusi taisīta dzeltenā krāsa! To dabūja no zināma
veida skudru pūžņiem, no kamieļu mēsliem, no sēra, māliem u.t.t.

Dažos glezniecības veidos (piem. freskā) atsevišķo pigmentu
faktūra ir īpaši manāma. Taču glezniecībā pa lielākai tiesai mums
darīšana ar putekļos saberztiem pigmentiem, saistītiem ar eļļu miklā,
kālab krāsas „ādiņa“ tiek neapšaubāmi iznīcināta. Tomēr mēs vēl
redzam, sajūtam pašas krāsas „ādiņu“, atšķirdami augu krāsu no
smilšainās.

Arī dabā mēs atšķīram un sajūtam faktūru un materiālu, ne-
raugoties uz refleksiem, nivelējošo gaisu un citiem šķēršļiem.

Pigmentus savstarpēji sajaucot, mēs ievērojam, ka katras
atsevišķās krāsas individuālas īpašības zūd. Dažreiz baltā pie-
jaukums ikvienai krāsai redzami nonivelē visas patstāvīgās
dabiskās pigmentu pazīmes. Tomēr pigmentu faktūru nevar pilnīgi
iznīcināt, to var tikai zināmās robežās pārveidot; iegūtais uzblidīs
tā vai citādi uz mums iedarbosies.

NEMATERIĀLĀ FAKTŪRA

Gribētos sacīt dažus vārdus par faktūru glezniecības jomā, ko
rada apdares nemateriālā būtība. Būtu aplami domāt, ka tikai
materiāls, tā apstrādāšanas un sakopojuma veids noteic priekšmeta
faktūru. Ja uz papīra lapas tīras virsmas uzvilksim svītru, jau ar to
pašu mainīsim dotās plāksnes faktūru, jo ar katru lāsmu, svītriņu uz
tukšās gludās virsmas bez faktiski esošās ir vēl tās šķietamais
raupjums - klusuma un miera traucējums.

Liels attēlu daudzums uz tīras virsmas izraisīs acij citu „troksni“
nekā plāksne, uz kuņas novietots maz formu. Krāszieda sakopojums
var izraisīt miera iespaidu, var arī sakairināt. Mūs dažādi iespaido
taisna, viļņaina jeb lauza līnija. Gaismēnas kontrasti sniedz acij
citādu „troksni“ nekā vienaldzīgā pusgaisma vai pusēna.

Pat materiāla vai radošo simbolu modinātās asociācijas var
izraisīt dažādu nemateriālu „troksni“ un faktūru sajūtas.

Daži domā, ka dzelzs nespējot mūsos modināt smaguma un
tilpuma nojēgumus, bet ka to spējot akmens; ka dzelzs radot
noturīgumu bez spēka varenības izpausmes, kālab akmens
pieminekļi esot vairāk monumentāli. Apgalvo, ka sarkani pig-

menti satraucot, bet zili nomierinot, ka dažas krāsas esot „veselīgas“, bet citas - piem. anilīna esot „slimīgas“ u.t.t.

Pamatojoties uz agrāk sacīto, domāju, ka arī visiem daiļrades principiem ir liela nozīme nemateriālas faktūras radīšanā. Tādēji pigmentu izvēle gaišuma un krāszieda ziņā, formālais saturs, asociācijas un citi daiļrades principi - viss tas rada nemateriālo faktūru.

MATERIĀLS, AR KO JĀŠTRĀDĀ

Svarīga ir virsma, uz kā jāglezno; no tās atkarājas raksturs, ko iegūst pigments kā arī pats darba veids (maniere). Lai tas būtu zids vai kaļķis, vai eļļas paotējums (grunte), krāsa pa tiem ziedīsies atšķirīgi. Tas pats arī skulptūrā. Materiāla struktūra un cietuma pakāpe rāda ceļu, kurp jāslīd instrumentam.

INSTRUMENTS

No instrumenta atkarīgi iespējamās formas un iespējamais apstrādājums.

Vecas otas izveido nejaušus triepumus; gleznotāja nazis noklāj krāsu gludos, spožos un sulotos slāņos u.t.t.

No vēstures zināms, ka ar visnabadzīgākajiem līdzekļiem varēja panākt to, ko nespēja panākt ar vispilnīgākajiem instrumentiem.

Novgorodas Stratilata baznīcas ornamenti darināti ar vienkāršiem dzelzs rīkiem. Austrālijā daudz kas vērtīgs radīts tikai ar asu akmeni, obsidiānu, gliemežnīcu, zobu vai pat vienkārši skrāpējot ar nagu.

Protams, instrumentu trūcīgums dažreiz prasa muskuļu enerģijas piepūli un daudzi seni ražojumi to skaidri liecina. Tajos mēs varam izsekot temperamenta pēdām, sadzirdēt darba rīku balsis un novērtēt to efektus.

MANIERE

Daudzi piedēvē manierei vismilzīgu nozīmi faktūras izveidošanā un daudzi ar faktūru aplami saprot tikai manieri. No tā vien, kā uzlikts un ieberzts triepiens, varot pazīt, vai mākslinieks esot cilds vai pliekans. Puantējums, trekna reljefa triepums, lazējums, nolaižījumi, pastriprināts krāsu slāņojums, pēc daudzu domām, esot tie dažādie, nepieciešamie paņēmieni, ar ko varot panākt labu gleznas virsmu:

te mežonīgos otas brāzienos, te darbojoties ar pirkstiem, te ar skrāpi, nazīša nokasījumos - gan nevērīgā, gan rūpīgā darbā - esot atdzīvināma virsma.

Vazāri raksta: primitīvistī lietoja vairākas paletes, katru īpašam tonim. Lorenzo di Krēdi bija sevišķi pedantisks tehnikas ziņā. Viņa paletē atradās kādreiz 20 līdz 30 toņu un katram tonim viņš lietoja īpašu otu. Amigo Aspertini paletes vietā lietoja podiņus kā fresku glezniecībā un apkārās ar tiem visapkārt jostai.

Kad Vatō atgriezās pie iesākta audekla, viņš vienaldzīgi to ieberza ar eļļu un pārgleznoja virskārtu. Viņš reti tīrījis savu paleti un vairākas dienas lietojis reiz uzspiestās krāsas. Viņa eļļas trauciņš, ko nemitīgi laidis darbā, bijis pilns netīrumu un putekļu, bet pati eļļa tajā sajaukta ar dazādām krāsām, kas notecējušas no otām, tās ikreizes mērcot trauciņā.

SAISTVIELAS

Daudzi neieredz eļļu, to iznīcinot ar īpatu iesūcēju grunti jeb pieliek klāt krāsai petroleju, sikatīvu u.t.t.

Prudons meklēja eļļu aizstāt ar smalkāku saistījumu krāsu pigmentiem. Pēc daudziem mēģinājumiem viņš pagatavojis smalku pomādi, kas gleznām piešķīrusi gandrīz fajansa izskatu un līdzīgi fajansam radījusi virsmā vieglus gaistošus atspulgus.

Saistījumam lietots noteikts materiāls maina krāsu vērtību. Dažas krāsu kombinācijas, kas netikamas un arī nederīgas tādos materiālos kā, piem. vilnā, ir pilnīgi pieņemamas, iespējamās un košās piem. zīdā, tur lepojoties ar saviem metāliskiem atspulgumiem un spožumu.

VIENA MATERIĀLA KALPINĀŠANA AR CITU

Kā akmentiņi pēc lietus pārļaini mirdz, krāsaini vizuālo un akmens bruģis kļūst nepazīstams, tā krāsziedaini priekšmeti pārvēršas no lakām, sveķiem un vāpām. No austrumiem nāk paraža pārklāt gleznojumu ar sveķiem!

Svētbildes nopludina ar pernicu. Bizantijas rokristu miniatūras arī bieži pārklāja ar sveķiem, pernicu u.c.

Nomācot vienu materiālu ar citu jeb vairāku citu mijiedirbi, rodas jauna faktūra.

Ķīnietis tiktāl vāpē (glazē) un apglezno savu fajansu, ka šķiet,



Voldemārs Matvejs — Pēterburgas ainava



Voldemārs Matvejs — Senatne

vāzes ir tikko izvilktas no ūdens un itkā turam rokā slapju priekšmetu. Vispār - dažādu faktūru pārslāņojumā dabūnam jaunas, negaidītas faktūras. Ir fajanss ar metallisku mirdzumu, gūtu pārlejojot stikla glazūru slāņus; ir vāzes ar blāvu spožumu, itkā apkaisītas ar pūderi; plānas, caurspīdīgas kā papīrs, laižot cauri gaismu; duļķainas, netīras, intensīvas, oksidējušās, ar laika patīnu pārklātās.

*

Rubins, safirs, lai tie būtu noslipēti cik būdami, pazūd bez ietvara un tālab katra izstrādāta priekšmeta pavadonim jābūt tā logatam. Runājot par ietvaram lietojamiem materiāliem gribas pasvītrot, ka Eiropai patīk gleznu logata materiāls, kas svešs pašai glezmai. Austrumi (Ķīna, Japāna) taisa ietvaru no tā paša zīda, tikai lieto tam zīmējumā blīvu, raibu ornamentu, pretēji glezmai, kas pa lielākai daļai ir vienkārša un nepieblīveta.

Bet fonu arī var izmantot rāmim. Īrs novieto savas figūras uz pakļājveida ornamenta, japānis - tukšā fonā. Tad tukšums noder par rāmi. Aiz tā visapkārt stiepjas raiba lenta - īstais ietvars; pēc tam augšup un lejup nūjiņas, tad sienu u.t.t. Mēs redzam, ka šie ir darišana ar divkāršiem un trīskāršiem ietvaram: rāmis novietots rāmi.

SKULPTŪRA

„PIESLIEŠANĀS“*) PRINCIPS APAĻĀ SKULPTŪRĀ

Par visnejaušāko faktūru jāatzīst tā, ko radījusi daba; turpretim cilvēks aizvien apzināti pārveido materiālu, pakļauj to savām velmēm un rada savas formas, savu faktūru.

Amerikā, Gvatemalā, Floridā un citās zemēs mēs sastopam daudzas akmens skulptūras, kuņu faktūru gribu atzīmēt. Paņemts akmens blūķis un ar nedaudz izveicīgiem paņēmieniem pārvērsts cilvēka vai zvēra līdzībā. Akmens vispārējais veids pie tam gandrīz saglabāts; visas cilvēka vai zvēra ķermeņa formas un to kustības pakļautas akmens for-

* Autors atvairņojas par metaforisko terminoloģiju, kāda tam jālieto. Šo (pieslēšanās) principu varētu saukt par saikni ar materiālu, piemērošanas materiālam, atkarību no materiāla u.tml. principu. Autora nolūks nav izveidot precīzu terminoloģiju; viņš arī nelieto dažkārt nesaprotamo mākslinieku žargonu, bet vēlas uzskatāmos piemēros noskaidrot faktūras principus.

mām. Dažas formas te izlobas un izvirzās, te atkal iegrimst akmeņi; ieskrāpētas vienīgi vajadzīgās līnijas - un akmens atdzivojies.

Patiesi sacīts: kad cilvēki apklusīs, akmeņi sāks runāt. Šajā piemērā redzējām, ka mākslinieks akmenim neuzspieda tam nepiemērotas formas, bet izvēlējās tikai tās, ko var sniegt neizpostot akmens masas iespaidu.

Vēlo epochu koksēlniecība, ko atrodam Lieldienu salā (Rapanui), bieži saliekta lokā. Tas izskaidrojums ar to, ka salā gandrīz nav koku un lietoja vienīgi vecu laivu koku, kam pa lielākai daļai bija lokveidīga forma. Un kaut arī salas iedzīvotāji rūpīgi modelēja un viņu ricībā bija asi obsidiāna naži, viņiem prātā neienāca pirmatnējam veidam uzspiest jaunas diametrāli pretējas formas. Te materiāls ar savu doto formu bija pagatavoto vispārējo formu nesējs.

Senos laikos pagatavoja statuetes no mamuta zobiem, no brieža un zirga kauliem. Vai nu materiāla cietuma vai riku primitivitātes dēļ, senie meistari „piekļāvās“ vielas formām un guva veidolus, ko jau iepriekš bija noteikusi pati materiāla daba.

Glūži tāpat gotikā mēs bieži redzam, ka zilonkaula forma ietekmē figūru kompozīciju.

Tā tad - materiāls ar savām formām bieži vien tieši diktē vienus veidus un noliedz citus. Turpretim neapvaldīts naturālisms materiālu neitralizē. Monumentalitātes noslēpums un īpašība taču pastāv materiāla saudzēšanā, tā masas saglabāšanā, ja vien tāda masa ir. Nesalauzt, necaurumot materiālu bet drīzāk no tā iziet, tam piemēroties, slidot gar to atturīgā apstrādājumā.

Vērojot senāko posmu Eģiptes akmens skulptūrās, redzams, ka tās pūlas sasniegt kopējās masas iespaidu: nav atstarpu starp rokām un kājām, visu saista akmens, pavīdot formām un masām; visbiežāk iegūta daudz skaistāka faktūra nekā vēlīnās skulptūrās, kur masa jau caurumota, acij jāpārlec tukšumi, t. i., atstarpes, lai atkal sastaptu masu; akmens kopmasas iespajds pilnīgi iznīcināts. Lūk, stāv cilvēks ar izplēstām kājām, bet nav vairs tās mistiskās „piesliešanās“ faktūras, piekļaujoties vienkāršām masām un formām.

Dekoratīvā skulptūrā bieži redzam tādu piesliešanos dotām formām. Vezelē (Vezelay) kapiteļu figūras seko paša kapiteļa formai un neizraujas tiktāl, ka pats kapitels ciestu.

VJENKĀRŠU ĢEOMETRISKU MASU PRINCIPS APAĻĀ SKULPTŪRĀ

Blakus nosacītai atkarībai no dotām masām, kas diktē noteikta kārtojuma veidu, sastopam no materiāla formām neatkarīgu faktūru. Te

mēs paši izdomājam pamatformas, ko vairs neiznīcinām ar detaļām.

Primitīvie lieto cilvēka tēlojumā pašas vienkāršākās pamatformas. Sastopami stabveida elka dievi. To galvas pietuvina bumbai, konam; visas miesas daļas ārkārtēji vienkāršotas.

Piem. afrikāņu mākslā daži elki iztaisīti gaži kā nūja, tikai galva un cisku daļas iezīmētas ar bumbveidīgām formām. Saglabājot vienkāršo formu - arhitektonisko balstu harmoniju, tai pievieno papildu, paskaidrotājas sikdaļas.

Efezas pieminekļu izrakumos atrod skulptūras ar vienotu vienveidīgu pamatformu, pie. stabiņu, kolonnu. Attēlotā sievietē piekļaujas ar visu savu apveidu veltenim. Nekas no tā neizvirzās. Nolaistās rokas, mati - viss pielāgots cilindra pamatformai.

Floridā ir daudz skulptūru, kuŗu iedali izsaka saprotamas, enerģiskas un vienkāršas masas. Pie tam dažas miesas daļas pilnīgi trūkst; piem. nav vēdera, kakla; krūtis tieši pāriet kājās. Daiļrades laikā vienmēr daudz ko abstrahē, t. ir daudz ko izlaiž. Nav jāinteresējas par matu un grumbu skaitu, un pats cilvēka attēls dažreiz iegūstams ar nedaudzām svītriņām. Lūk, kāpēc mēs nepamanām, ka plastisku nolūku labad trūkst svarīgas miesas daļas, kosma organiskās daļas.

PLĀKŠŅU IEVADĪJUMA PRINCIPS APAĻĀ SKULPTŪRĀ

Pie daudzām tautām (eskīmiem, nēģeriem) apaļā skulptūrā apzināti ievada plakni, kas atbalstītu tālākas formas.* Uz šīs pamata plāksnes novieto dažas līnijas un formas, piem. vaigus, acis, lūpas, zodu, bet piere, uzacis un deguns jau paceļas jaunā plāksnē.

Tradīcijas šo principu sargājušas ārkārtīgi ilgi un tam var izsekot vēl tagad skulptūrās, kas darinātas jau eiropiešu ietekmē.

*

* Šo principu ievērojis arī Frobenius savos darbos, veltītos Afrikas skulptūrai (sk. Band 7. Publ. des K. Etnogr. Mus. zu Dresden).

Es gatavoju speciālu darbu, kuŗā būs noskaidrota šo principu nozīme un to parādīšanās dažādu tautību mākslās. Jautājums interesants tai ziņā, ka dažās mākslās plāksne ir vienīgais veids radošās domas izpaušmei un tās lietājums sasniedz augstu aistētisku vērtību, kurpretim šis princips citu tautu mākslā pilnīgi nezināms.

MASU UN PLĀKŠŅU TĪŠU IZVIRZĪJUMU UN ATVIRZĪJUMU, PACĒLUMU UN KRITINĀJUMU PRINCIPS APAĻĀ SKULPTŪRĀ

Bizantijas skulptūrās mēs redzam šo principu tālāku attīstību un sastopam arī vecāku, jau daļēji aprādītu (principu) lietojumu.

Abrucos saglabājies daudz madonnu, kas darinātas pēc Bizantijas principa. Tā ir masu un virsmu „spekulatīvā“ faktūra; „spekulatīvie“ pacēlumi un gremdējumi, izvirzījumi un atvirzījumi, formu noīsinājumi un pagarinājumi etc. Piem. madonnas galva, liela, apaļa it kā izvirzās, bet viņas miesas daļas stipri atkāpjas un rokas iegrimst pakaļējās plāksnēs. Kristus galva vēl nedaudz izcila, viss pārējais, var sacīt, dzēsts, iznīcināts, plakans bez reljefa; svarīgākais pasvītrots, nesvarīgais aizvests no ierindas. Būtu jāsaka, ka šis princips ir Bizantijas lirikā, garīgās dziesmās, kas visur liek pamatā ne atskaņas bet akcentu, pacēlumu un nolaidumu.

Tāda apzināta formu izvirzīšana un atvirzīšana starp citu ir ļoti senatnīgs princips, kas pastāvējis gadu tūkstošus un atdzimis atkal Bizantijā. Mazāzijas izrakumos Efezā, datētos ar 8. gs. pirmo Kristus, Efezas Artemizionā un tāpat Nimrudas izrakumos, atrodam ziļņkaula figūriņas ar tādu pašu masu izvirzi un atvirzi. Un Efezas izrakumos vērojama šo principu pārvaldišana tāda meistariņa, ka droši var sacīt, viss tas jau bijis zināms sensenos laikos jeb arī ienests no citām tālo austrumu zemēm.

Šā nu vai tā, šī rotaļa ar pacēlumiem un gremdējumiem ir vispasaules likums. Visu laikmetu kostīmos vērojamas rūpes par kroku pacēlumiem, to rotaļu.

Modes likumdevēji, pretēji saprātam un par spīti visam, veido tērpos jaunas masas, pacēlumus un iegrimumus, kas lielāko tiesu neatbilst ķermeņa reālai uzbūvei un īstenības dotumiem (krinolīni, turnīras, iežņaugtas taļļas, paceltās krūtis u.t.t.) Mainoties modei, mainās arī „spekulatīvo“ pacēlumu un iegrimumu masu stāvokļi un savstarpējās attiecības.

Arī gotiskās skulptūrās vēl pēc tērpu krokām varam izsekot bizantisko pacēlumu un iegrimumu principa paliekas.

Tagad būs skaidrs, ka prāta radītās plaknes un pacēlumi nesadzīvo artiem, ko devusi daba. Šis divi pasaules kalpo dažādiem dieviem un savstarpēji naidojas.

Rodēns teica, ka skulptūra esot iedobumu un kupru māksla. Būtu vēlams, lai šo vārdu nozīmi pilnam saprastu. Bet Rodēnam ir reālais, organiskais pārejās no dziļā uz augsto un no augstā uz dziļo; ir daba, nejaušais, bet nav skulptūras.

Nēģeru un Ziemeļāzijas tautu māksla veļ plašu lauku plākšņu

pacēlumu un kritinājumu „spekulatīvās“ rotaļas pētījumiem.

BAREĻJEFS

Pakavēsimies mazliet sikāki pie bareļjefa (ciļņa). Te ir dota viena pamatplāksne un uz tās izciļņu rotaļa. Bet tiem bareļjefiem, kam reālās figūriņas pieliktas plāksnei, nav kādas īpatas plakņu un pacilumu rotaļas. Reālās figūriņas liekas būt nejauši pielīmētas plāksnei; pacilumi iespējami un pieļaujami tikai attēloto figūru anatomiskās robežās. Tālab tādu ciļņu faktūra ir pilnīgi nejauša un nemodina interesi.

„PIESLIEŠANĀS“ PRINCIPS BAREĻJEFĀ

Jau aizvēstures mākslā jāatzīmē patika par brīvāku faktūru, taču vēl saistītu ar materiāla nejaušām formām. Francijas un Spānijas alās atrastos gleznojumos, zīmējumos un skulptūrā, kas radušies ap 20 tūkstošu gadiem pirms Kristus, mēs redzam, ka bareļjefs uz sienām ir nosacīti atkarīgs no sienas grumbuļiem. Nejaušie sienu izvirzījumi bija izmantoti, lai izveidotu cilvēku un dzīvnieku galvas.

„SPEKULATĪVO“ PACILUMU PRINCIPS BAREĻJEFĀ

Apzinātāku nostāju pret plāksni un tās pacilumiem nāktos atzīmēt Augusta un impērijas stilos. Te jau izjūtams kāds aplēsums plāksnes rotāšanā ar pacilumiem. Tāpat palaikam „spekulatīvs“ ir baroks ar apzinātu reļjefa uzrūgumu.

Ir gadījumi, kad dzīves prakse spiež mūs pārdomāt visus pacēlumus un kritinājumus, tos vedot savstarpējā sakarībā ar pamatplāksni. Tā piem. kapa plāksņu attēlos, it īpaši, ja plāksnes nosedz baznīcas grīdu. Te mums jāprot iedzīvināt plāksni ar pacilumiem; jāzina, kas ir cienīgs un nepieciešams augstinājumam; izliekts deguns, vēders un citi reāli izciļņi nav iespējami (jo traucētu plakanumu grīdai kā arī dekoratīvo uzdevumu - Medaļu mākslai arī jāērēķinās ar medaļas pamatformu.

Taču patika par plaknēm un reprezentatīvi dekoratīvā paciluma meklēšana radīja apzinātu konvencionalitāti, skolās, tradīcijās izaudzētu nosacītību.

Sofijas katedrāles kapiteļi ar nolūku noplacināti, tomēr vēl aizvien grezni; lapotne te zaudējusi savu īpato reljefu un realitāti; parādās dekoratīvās, diagonāli novietotās plaknes un pacilumi.

Vēl kādā vienkāršā piemērā rādišu, kā bareļjefā var būt saskaņoti pacilumi un kritumi. Minēsim Tveras Utkina piparkūku - bābu, izspiestu ar senu formu. Skatot šo piparkūku sāniski, profilā mēs tūdaļ redzam visus būtiskos galvenos pacilumus: visvairāk brunču joslā, tad groziņā ar sakrustotām vai groziņu turošām rokām, kas kā kopēja masa asi nodalīta no visa brunču paciluma; tad, trešais patstāvīgais kritums - seja, kas jau gandrīz saplūst ar pamatplāksni. Viss bareļjefs gūst maza ķīļā izskatu, kam viens gals tievāks bet otrs pakāpeniski pietūkst; pie tam galva, kas - kā teikts - ir gandrīz vai pamatplāksnē, nozīme sākumu. Šis pakāpeniski pieaugošais pacēlums ir „spekulatīvs“ paņēmieni, rotaļājoties ar izliekumiem un domājot ornamentāli. Ja šo piparkūku apskatīsim en face, redzēsim, kā katra no šīm daļām traktēta. Vērosim brunčus. Tiem nav ne kroku paciluma ne krituma, šī nejaušo reljefu chaosa; viss brunču pacēlums ir plakans reljefs un uz šīs līdzenās virsas rādās tikai viena saspiesta bumbiņa, kas attēlo pogu. Acs uztver un tīksminās ap šiem diviem fiksētiem pacilumiem, proti brunčiem un pogu. Uz krūtīm tas pats; tur atzīmēti tikai daži apaļumi, kas savstarpēji rotājas un rada pāreju uz pēdējo pacēluma vietu, t.i. galvu. Galva ir gandrīz plakana, bet, saskaņā ar vispārējo kritumu, zods izvirzās vairāk nekā piere, un zods un lūpas paceļas vairāk par degunu. Deguns guļ vienā augstumā ar vaigiem un atdalās no tiem tikai ar vadziņām, kas izrādās pietiekamas deguna apaļuma apzīmēšanai. Nokarājošies mati, ietverdami galvu, ir izveidoti pēc tā paša likuma, proti, jo tuvāk pierei, jo tie nolaižas zemāk.

Interesanti atzīmēt, ka minētā piemērā īpatnēji kiļa forma nav nejauša. Mākslinieks to izvēlējies ar nolūku, tāpēc ka bareļjefā tā simbolveidīgi rada apgērtās sievietes stāva konveidīgā izskata iespaidu.

ARCHITEKTŪRA

MATERIĀLI

Pakavēsimies tagad mazliet pie arhitektūras. Par skulptūru sacītais ir spēkā arī te. Tas pats bagātais materiālu lietojums. Mājas cel ar lielu dažādu būvvielu komplektu, dažādā apstrādājumā, dažādās struktūrās. Tai pašā mājā mēs atrodam rupjo pamatu, tad rustīku, tad



Voldemārs Matvejs — Lūdēja

gludās sienas - līdz pat spīdošiem vara jumtiem un caurulēm. Tā ir glezniecība bronzā, akmenī, mālā, metallos, stiklos u.t.t.

NEMATERIĀLĀ FAKTŪRA

Bet mājas faktūru, tās „troksni“ vēl rada arkas un plāksnes, tukšumi, logi un gāmurojumi (profili), - pats stils. Šie portiki, portāli, kontrforsī, kolonnas, lodžijas un kāpnes satrauc mūsu aci. Tas pats iekšpusē: lai tās būtu baziliku gaŗās zāles vai velvju perspektīviskie saīsinājumi un loku šķērsojumi, emporas, pilastri Bizantijas dievnamos, - viss rada dažādu faktūru. Lielums, augstums, krāsas, bagātība vai trūcīgums - tie visi ir faktori, kas ietekmē faktūru.

„PIESLIEŠANĀS“ PRINCIPS ARCHITEKTŪRĀ

Arī arhitektūra pieslienās apkārtnes dotumiem, visam jau esošam materiālam un tā formām.

Asizī (pilsēta) kalns izmantots baznīcai: lejā eja zem kalna, otra - kalna augšā. Tāpat Sjenā, Vaterlo, Javā stāv milzīga klints, pielāgota baznīcai. Kalnu pilsētas nami pielīp kalniem, klintīm. Trevī pilsētai ir stingri konveidīga forma, jo viss kalns ir kons. Namu un baznīcu sienas veido nejaušas plāksnes, kalnu terases. Tas redzams Apeninos, Abručā.

Pat ar savu materiālu celtne dažreiz neatkāpjās no apkaimē esošā. Piem. Juras (kalnu) sarkanie kaļķi, iespiezdamies laukos, ūdeņos, ceļos, sagādā sarkanu būvvielu.

PAMATFORMU UN „SPEKULĀTĪVO“ PACĒLUMU PRINCIPS

Arhitektūrā ir tā pati rotaļa ar plāksnēm, tās pašas pamatplāksnes un pamatmasas, kam pielīp sīkās plāksnes un sīkas masas; ir tās pašas pamattelpas un tukšumi, kas nodibina bazi un centrālo ideju visai celtnei.

Griekijā redzam kubus un leņķu vienlīdzības kultu. Bizantijā - kupoli, pacēlumi, kritinājumi, šķērsojumi. Gotikā - kons un uz tā gaŗu, traucošu adatu masa.

*

GAISMA

Arhitektūrā vēl jārēķinās ar gaismu kā svarīgu faktoru īpatas faktūras apgūšanā.

Tukšumus sadala tā, lai cauri spīdētu citi tukšumi, tāles. Gaisma var nezi no kurienes pēkšņi te izlausties, te paslēpties, te atkal neatlaidīgi un ilgi spīguļot acīs. Ir zināms, ka telpa dievnamos no viena paša loga novietnes var iegūt patikamu vai nepatikamu „troksni“.

VIENA MATERIĀLA PILNĪGA PAKĻAUŠANA OTRAM ARCHITEKTŪRĀ

Atmosfairiskie iespaidi, migla, saule tik daudz saēd ar savu gaismu vai refleksiem; mēnesnīca, lieti, rīta un vakara blāzmas - šis pagaidu un aizvien mainīgās apsegas -pārgroza architektūru gluži tāpat, kā lakas maina gleznu.

IETVARS (RĀMIS)

Savdabīgi ietvari var būt arī architektūrai. Dabā ziemu, kad visus horizontālos laukumus apsedz sniegs, rodas horizontāli tukšumi, visas vertikāles sāk rotāties, atdalīties; tā koki dabū spēcīgu, enerģisku ietvaru.

Ar tādiem rāmjiem bagāta arī architektūra. Baltais ažūrais marmora dievnams Pizā mierīgi stāv uz zaļā maura, klusumā aiz pilsētas. Vispāri, architektūrai var būt brīnīšķi ietvari, lai tie būtu debess, laukums celtnes priekšā vai ap to gan tukšuma, gan raibuma veidos.

DABAS TEHNIKA

ORGANISKĀS NEPIECIEŠAMĪBAS RADĪTĀ FAKTŪRA

Sensenumis daba apstrādā visus materiālus, rada faktūras. Organiskā dzīvī ir virs zemes nemītīgi mainīgo faktūru chaoss. Dabai ir sava īpata patstāvīga tehnika šo faktūru radīšanā. Mūs, protams, pārsteidz tas, ko paveic organiskā un neorganiskā daba. Viņa taisa tādus trikus, ka nenobrīnīties, lai gan to dara sensenumis, aizvien ar vienu un to pašu paņēmieni, vienā un tai pašā virzienā.

Daba ir vienkāršu formu naidniece. Vienus un tos pašus sarežģītos veidus tā rada un turpinās atkārtoti radīt. Bite taisa aizvien tās pašas šūnas, kokiem ir aizvien tās pašas lapas; norisinās tās pašas atmosfairiskās parādības un noskaņas, tās pašas optiskās krāsas un

gaismas; tās pašas kustības, tās pašas faktūras. Tā kā visa šī produkcēšana ir sensena organiska nepieciešamība, tad no šāda redzes viedokļa varbūt, taisnība Tolstojam, ka mākslai neesot vietas virs zemes.

DABA-IMITĒTĀJA

Tomēr vienā virzienā varbūt varētu minēt dabu kā mākslinieci. Ir koraļi, kas izauguši pērtiķu izskatā. Dažreiz sastopamas grupas, kas attēlo Sv. Juri cīnāties ar pūķi, pie kam hidrai ir vairākas galvas un savīts ķermenis.

Akmens lauztuvēs sastopami putni un dzīvnieku attēli, vēsturisku personu līdzības. Koku saknes un zari izveido velnus, mežaiņus un nāras.

Tomēr, kā redzams, tādai dabas rotaļai piemīt savs īpats „troksnis“, kas svešs cilvēka rokas veiktai teknikai. Kā gan citādi izskaidrot dabas tehnikas neskaitāmos atdarinājumus! Ir skulptori, kas rada tā saucamo „dabas rotaļu“ jeb vismaz to pastriprina, pasvītro.

Šim nolūkam izvēlas piemērotu materiālu veca marmora vai apsūnojuša agata u.tml. veidā, to apstrādā ar ķīmiskiem procesiem. Ar tādiem darbiem savā laikā bija slavens virpotajs Mārtiņš Teibners Rēgensburgā.

DABA KĀ ORNAMENTU VEIDOTĀJA

Bet varbūt daba ir brīnīšķs stilists, ornamentu radītājs? Ledus puķes uz logiem mūs apbur ar ornamentu. Zirnēkļi darina kaktos tīklu rakstus; zemākiem jūras organismiem ir ornamentāla forma. Ejas un koridori, ko zem mizas kokā izurbj ķirmis, izveido tādus skaistus rakstus, ka vienā izstādē (Budapeštā, 1900.g.) bija ierosināts tādus insektus apmācīt rūpniecībai. Nezi vai visus minētos māksliniekus izdosies dresēt un apmācīt darināt ornamentus, kā to cilvēks grib.

DABA KĀ „JAUNAS“ UN „VECAS“ FAKTŪRAS RADĪTĀJA

Ir vēl viens apstāklis, kuŗa dēļ „daba“ ir veselas faktūru virknes radītāja. Proti: daba izraisa stipru ķīmiski un fiziski ārdošu iedarbību uz materiāliem, daudz spēcīgāku nekā cilvēka roka. Tā izvējot akmeni, lai tas līdzinātos sūklim, korķim, radīt tādu „jaunu“ faktūru nebūs vienmēr pa spēkam pat mūsu ķimiķiem. Protams, daba

iet tālāk, gaļu galā visu pārvēršot putekļos, bet ir gadījumi, kad materiāla sairuma faktūra ārkārtīgi tikama.

Mums patīk vecs marmors - melns, zaļš, saplaisājis; vecie, nezināma materiāla, faktūrā divainie Kosta Rikas pieminekļi. Upes dibenā atrasts ķīniešu zvans, tur nogulējis ap 3000 gadu, mums liekas apveltīts ar oksidāciju, plaisu, nogulšņu u.tml. krāšņu faktūru.

Un dabai ir vara pār mūsu, cilvēka roku darinātām faktūrām. Mūsu gleznas izbāl, plaisā, tumšo. Daba ir nežēlīga, viņa mūsu ienaidniece. Lai saglabātu sākotnējo faktūru, mums jāsarģā savs bērns, sava pērle ar dažādiem attapīgiem izgudrojumiem.

Atkarībā no dabas. mēs tādejā varam nodibināt cilvēka acij divi faktūras veidus: veco un jauno. Vecās troksni nosaka „laika patina“. Ar šiem divi vārdiem saprotama katra maiņa, ko radījusi gaiss, gaiss, putekļu kārtā, mitrums, ejot roku rokā ar virsas nodilšanu. Mums patīk tiklab jaunās kā vecās faktūras troksnis.

Daudzi aizraujas ar „patinas“ imitāciju. Jaunus paklājus un aizkarus burtiski aplāj ar putekļiem. Jaunu bronzu tik ilgi apstrādā ar skābēm, kamēr tā iegūst veca izrakteņa izskatu.

CILVĒKA TEHNIKA

Pretēji dabas faktūrai visa mūsu dzīve ar tās iekārtojuma formām, mūsu nami, ielas, gleznas u.c., - visa šī cilvēka radītā faktūra ir pavisam citāda.

Viss cilvēka veiktais iekļaujas divi pasaulēs: tehnikas pasaulē un mākslas pasaulē. Šīs abas - divi neizprotamās, bezgalīgās pasaules, un ikviena no tām vēlas tikt uzņemta otras klēpī. Pilnīgi tās nevar iztikt viena bez otras. Mēs redzam, ka, pastāvot pašai trūcīgākai teknikai, ir radītas daudzas bagātas mākslas un otrādi - pastāvot apbrīnojamai un visbagātai teknikai, mēs tikko varam pamanīt mākslas elementus. Šīs divi pasaules te naidoņas savā starpā, te atkal palīdz viena otrai; tomēr katrā gadījumā tehnika ir faktors, kas vienmēr ņemams vērā, darinot faktūru.

Izsakoties simboliski - tehnika savā kopumā ir tas noslēpumainais instruments, ko lieto mākslas sasniegumiem. Cilvēks izvēlas tādus materiālus, kas ir kaut cik pastāvīgi, kas organiski nemainās un ko viņš var pakļaut savai gribai, un no kā viņš var radīt formas. Pieskaroties vielai ar savu garu un savām rokām, viņš liek šiem materiāliem augt un mainīties vairs ne pēc organiskiem likumiem, bet saskaņā ar pilnīgi jauniem likumiem.

SKOLA UN TRADICIJAS

Pieskaroties materiālam ar savu garu, mēs attīstām mūsu sajūtas, mūsu prātu, mūsu domāšanas tehniku. Ar tādu tehniku es saprotu atjautību, māku izmantot dotos līdzekļus, uzminēt efektus, komponēšanu, skolu u.t.t.

Gribu pasvītrot, ka skolai un tradīcijai bijusi liela nozīme visos laikos; bez tām nav domāšanas tehnikas, nav mākslas. Dodiet tagadnes Afrikas vai Okeānijas mežoniem, kas ir eiropiešu ietekmē, vislabākos instrumentus, viņi jums nepagatavos tādus elkus, kādus senos laikos taisīja viņu sentēvi. Viņi tagad neko neprot, neko nezina, viņi pazaudējuši visu, ko viņu senči bija mantojuši no aizvēstures epochām, no tagad mums zudušām epochām, kad tomēr bija mākslas un tehnika un kas sagatavoja paaudzes. To pašu var teikt par krievu zemniekiem un viņu mākslu gleznot īkonas.

Senā primitīva „troksnis“ un faktūra nav nemākulības „troksnis“.

ROKU TECHNIKA

Pieskaroties ar savām „rokām“ (šo vārdu varam saprast arī plašāki) materiālam, cilvēkam vajag ar redzamām formām izteikt savus iekšējos pārdzīvojumus. Te izrādās, nepieciešama īpaša tehnika, lai veiktu visu augstāko instanču pavēles. Viens viegli apgūst panēmienus un ātri atrod formas, kas viņu apmierina. Cits atkal mocošā ciņā nevarīgi meklē izteiksmi un bieži paliek mēms, lai gan viņa dvēselē ir debesis un laime.

Dabīgi, ka daudziem tālab liekas vajadzīgi sevi attīstīt ideju vēstīšanas tehniku, izkopjot „roku“ motorisko vingrumu.

Un tā, lūk, redzam, ka dažs aizvien vingrinās, cenšas visu laiku turēt otu rokā, visu laiku runāt, dziedāt vai modelēt u.t.t., cerībā uz visspēcību. Rodas iemīlēšanas tīri tehniskos trikos, tehniskos salto-mortale. Bet tehnikas ir dažādas. Viena var radīt aistētiskās vērtības, otra var būt balasts, tukša fraze.

Kuŗa tad rada aistētiskās vērtības? Tā, kas pastāv pati sevis dēļ, tas ir „tehnika tehnikas dēļ“, radot dabai svešu faktūru.

Līdz ko tehnika, izveicība kalpo reālā attēlošanai, īstenības efektu un faktūru kopēšanai, vispār ir subordinēta reālismam - tāda disciplīna nespēj radīt jaunas mākslinieciskas vērtības.

Mums patīk svētbilžu glezniecības faktūra un mēs brīnāmies par tiem daudzveidīgiem paņēmienu, ar kādiem tā sasniegta. Ar „asis“ nosaukumu pazīstamā tehnika dažreiz pastāv šādos paņēmienu. Ar ļoti tievām otām uz gleznojuma viršas uztriepj ar

sīpolu sulu svītras, lai iegūtu starainus atspulgus. Šīs svēdras pilnīgi neredzamas acij. Pēc tam šais vietās uzliek zeltījumus, kas pielīp tikai izvilktajām svītrām. Pieredzējuši tehniķi bez pūlēm dabū tādas smalkas un taisnas svītras bez astēm, ko nepieredzējis cilvēks nespēj veikt pat ar lupas palīdzību.

To pašu var sacīt par receptēm, kas atvieglo tehniku. Tagad īkonas pārklāj ar pernicu parastās telpās. Senos laikos to darīja karstā pirtī, lai pernica izplūstu vienmērīgā kārtā u.t.t.

MAŠĪNU TEHNIKA

Lūk, parādās jauns faktors, kas ietekmē rokām darināto faktūru. Tā - mašīnu tehnika.

Sākumā tā slēpjas aiz kāda instrumenta, piem. naža; pēc tam parādās darbgalds, pēc tam uzlabotā mašīna, kuņas uzbūvei piesaista dabas apslēptās enerģijas. Mums tagadnē visapkārt ir tik daudz mašīnu trokšņa. Rokas faktūra vairāk un vairāk pazīta, tās pasaule aizvien sašaurinās.

Pagaidām mašīna sniedz rokas ražojuma surrogātu. Taču, no otras puses, redzam, ka cilvēkam neveikt to, ko taisa mašīna. Ir tādas vietas un enerģijas dabā, kas mums nepakļaujas, no kā mēs nevaram radīt tās formas, ko prasa mūsu prāts.

To redzam uz ik soļa. Minēsim piemēra dēļ platmali - katliņu.

Tā forma, faktūra - viss ir intelekta, zinātniskas un tehniskas jēlvielu apstrādāšanas un mašīnas veikums.

Tādēji, nevar noliegt daļrades elementus un faktūras skaistumu mašīnas darbā.

Futūristi izjūt šo jauno skaistumu, kam nav nekā kopēja ar rokas veikuma faktūru. Protams, mehānisku kustību skaistums neiznīcinās roku kustību, dejas skaistumu; protams, mašīnas un aparātu darinātas faktūras skaistums neizpiedīs rokas rechnikas faktūras jaukumu.

Nodibinās tikai divi pasaules ar dažādām valodām. Tas, ka daudziem netiek mašīnas faktūra, kālab arī tā kļūst zemāka par rokas veikto, izskaidrojams tādēji: kaut arī mašīnas faktūra ir parādījusies ar cilvēka tuvāko līdzdalību, tomēr ir īstenota ar jauna verga, kalpa, proti - dabas spēku palīdzību.

Tādēji mēs izšķīram: mums nepakļautās ideālās mašīnas - dabas faktūru; cilvēka radīto faktūru un, beidzot, faktūru, ko radījusi cilvēka izgudrotā mašīna.

Mašīnas vaina, ka daudzas roku tehnikas mums tagad ir pilnīgi

zudušas. Parādoties grāmatu iespiešanai, nozuda glezniecība uz pergamenta un mīlestība uz rokrakstiem.

Krāsainā fotogrāfija, „māksliniecišķie“ ģimetņu objektīvi - viss tas ir spēcīgs drauds rokas teknikai un šo aparātu tālākā attīstībā daudzi necili gleznotāji, portretisti un dabas kopētāji drīzi pazaudēs savu raison d'être, zaudēs savu oreolu. Tāda mākslas iztīrišana no amata pelavām būs jauns mašīnu tehnikas pluss.

Austrumos, ar lētām darba rokām, saglabājušās vēl tādas tehnikas, kas pie mums neiespējamās saimniecisku apstākļu dēļ. Tā piem. cieši austo paklāju, lakotu kastu, miniatūru un daudz citu ļoti rūpīgu faktūru pagatavošana, kas kādreiz bija arī pie mums.

Mūsu laikos mākslā vērojama vispārēja tendence: zaudēt faktūras, kas gūstamas pārāk rūpīgā darbā. Dzīves steigā, ielaužoties mašīnai, kas atlikām sagādā visakurātāko darbu, ir izstrādājusies savdabīga nevižīga faktūra - uzsviedienų apdare. Jāpiemin, ka daudzi mākslinieki dara diezgan rūpīgu darbu, lai gala iznākumā radītu pēkšņu un nevērtīgu uzziedienu iespaidu. Protams, tāds troksnis, tāda faktūra bieži paslīd garām profāna acij.

IMITĀCIJA

Mēs noskaidrojām dabas faktūras attiecības ar cilvēka radīto faktūru. Būtu tagad interesanti atzīmēt dažus mūsu psihes elementus, kas ietekmē māksliniecišķās faktūras rašanos. Es iedomājos, ja sirmā senatnē kāds no mūsu senčiem nejauši nožāvojās, daudzi viņam neviļus sekoja, instinktīvi imitēja šo žāvu, nezi kālab centas darīt to pašu. Vai tādā pašā pakal darinājuma ceļā nav radušās arī valoda, visas mākslas un skolas un tradīcijas? Šīs neviļus žāvas valda vēl šodien; tās ir mūsu jūgs, mūsu ļaunums, mūsu labums un prieks. Daudzi visu mūžu to vien tik dara, ka žāvējas pakal kaimiņam; citi, vēlēdamies apspiest šo visiem piemītošo slieksmi, tiecas apzināti pamodināt intelektu, iet pa ērkšķainu ceļu no imitācijas uz koncepciju, uz radīšanu.

Tā kā mums piemīt patīka par faktūru, mēs, protams, vispirms attīstam slieksmi imitēt dabu, kas jau sniedz gatavu faktūru, izstrādātu, kamēr cilvēkam vēl nekā nav un viņam viss jārada pašam.

Vai tas mums izdodas? Prakse rādījusi, ka noteiktos gadījumos kāda ilūzija ir iespējama, īpaši tur, kur pati daba mums pakalpiģi pa-



Voldemārs Matvejs — Augļu novākšana

līdz ar savām enerģijām - kinematografa, gramofona, spoguļu, objektīvu veidā. Viss tas sagādā vairāk vai mazāk precīzu dažu dabas aspektu imitāciju.

VIENA MATERIĀLA IMITĒŠANA AR OTRU

Tālāk atzīmēsim, ka viens materiāls var tikt imitēts ar citu, īpaši tādos gadījumos, kad iespējams strādāt ar daudziem materiāliem.

Celuloids veikli imitē ziloņkaulu pat struktūras zīmējumā; rozā tonī nokrāsots celuloids imitē koralli. Tādu māņu faktūru modernā daiļamatniecībā ir bezgala daudz. Varētu pat teikt, ka ikviens materiāls mēģina ieviesties citā novadā.

Tomēr savādi, ka mūsu laikmetā ar tik daudzām iespējām izraisīt jaunas labas faktūras, tādu tik maz. Visa radišana nepievēršas jauna materiāla individuālo skaistumu izpētei, bet veco, jau atzīto, mums parasto svešo materiālu faktūru atdarināšanai. Tādēji apmierinājuma vietā dažkārt mostas smagas izjūtas.

Taču, kā aizvien, imitācija ir pirmais solis ceļā uz skaistumu. Plastiskās mākslas, protams, vietu vietām ieslīd viena materiāla imitēšanā ar citu.

Arhitektūras fasādēs mēs bieži redzam daudz akmens, marmora, kad īstenībā nekā tāda tur nav; ķieģelus taisa no koka, akmeņus no skārda; kolonnām pieliktos kapiteļus no presēta papīra u.tml.

Skulptūras novadā mēs zinām kādu Afroditi Vatikānā ar skārda tēpu, kas atdarina marmoru.

Ir mozaīkas it kā no marmora un akmens, bet īstenībā tās tikai ģipsis, stikls un līmes ūdens. Tāpat zināmas emaļas, kas pagatavotas no dažādiem surrogātiem.

Glezniecībā sastopamas it kā bilžu kopijas, īstenībā tikai fotogrāfijas uzlīmētas uz audekla, izkrāsotas ar eļļas krāsām un nolakotas. Ir spalvas zīmējumi, iespiesti ar cinkografijas klišējām, bet ko uzdod par vecu koka grebumu nospiedumiem u.t.t.

Kur krāsziēdam ir rosīga līdzdalība, tur maldu imitāciju ir bezgala un to panākumi vairāk nozīmīgi. Panorāmas mums uzbūz maldu ainavas, izmanīgi reālo priekšplānu saistot ar bezciļņa ietāli. Teātros visa butaforija ir no koka, papjē-mašē etc.

DAUDZU MATERIĀLU IMITĀCIJA AR VIENU

Tēlotājās mākslās mums darišana ar vienveidīgu materiālu. Tā glezniecībā. Gleznojiet tā, mums bieži stāsta, lai justu miesu, lai priekšplānā justu koka, ūdens, gaisa vieliskumu; saules gaismu, noskaņu u.t.t.

Vai tas ir domājams? Norāde uz Donneru, kam portretos attēlotas pat miesas poras, uz Velaskēzu, kas rāda uz sejas sviedrus, protams, nepārliecina, jo dabas dzīves attēls un imitācija nav pilnīgi. Vienīgi, metot kūlenīti, varam iedomāties, ka tas viss ir (patiesa) daba. Faktūra parāda savu īsto seju. Tiešām, eļļā berztais krāsu pigments man vienmēr rādās pilnīgi citāds nekā attiecīgais optiskais tonis dabā!

Tas pats skulptūrā. No tā paša akmens tēlnieks veido cilvēku un dzīvnieku formas, debesis un ainavu; no koka viņš darina visu, arī pašu koku - nenocirstu, dzīvu.

Dejās - ar roku un kāju kustībām mēs dažreiz imitējam dzīvnieku, cilvēku un augu kustības.

SIMBOLISKĀ IMITĀCIJA

Kālab gan imitejam, ja skaidrs, ka ar vienu materiālu nevar iegūt dažādu svešu materiālu pilnīgu ilūziju.

Ciktāl šis jautājums skar imitāciju, lieta ir šāda. Ar krāsas ādiņu protams nevar attēlot koka miziņu bet var attēlot ko līdzvērtīgu, simbolu, koka mizas sintezi. Tāds tēlojums būs simbolisks gleznas raksts, kas var sniegt priekšmeta priekšstatu. Vajadzē jeb tiekšanās pēc šāda raksta var dažkārt dzemdināt māksliniecisku metaforu un zināmos nosacījumos radīt plastisku skaistumu.

Piem., attēlojot lauvu, var jautāt, ko īsti imitēt dabā: tikai lauvas ārējās formas jeb viņa dzīves enerģiju, spēku. Jau šis viens piemērs liecinās, ka simboliskās rakstu zīmes, kas nepieciešamas tēlojumam, var būt dažādas. Aplūkojot ķīniešu bronzas vai asīriešu lauvu, redzēsim, ka, neraugoties uz dzīvā lauvas vispārēju formu brīvu imitāciju, neraugoties uz formu dīvainību, ornamentiku, uz inkrustācijām, šis mirušais akmens lauva ir daudzkārt dzīvāks par dzīvo lauvu. Noliekot abus blakus - dzīvais lauva izrādītos miris. Mirušam lauvai acīs vairāk mirdz un kustībās vairāk dinamikas, āda daudz gludāka, spalva bagātāki saritināta; viņš ir dižāks, ir briesmīgāks - vārdu sakot, te parādīta dzīve, ko vēlamies parādīt un ko ar ārējo formu verdzisku imitāciju neiegūtu.

Vispāri, cenšanās precīzi norakstīt priekšmeta ārieni pazūd, pie-

vēršoties kādai īpaši izjustā, šī priekšmeta radītā efekta imitācijai. Arī tāpēc, ka priekšmeta relatīva ilūzija sasniedzama ar visvienkāršākiem līdzekļiem. Dažreiz pietiek nedaudz lāsumu, svītriņu, lai gūtu koka ilūziju, asociāciju.

Ķīņa prasa, lai mākslinieks zīmētu kalnus tā, ka tie elpotu. Protams, tā ir dzejiska prasība - maldīties poētiskā veidā. Attēlojiet ūdeni, lai liktos ka tas čaukst kā zīds - atrodiēt simboliskās zīmes, kas izpatiktu ūdens un zīda faktūrai.

SENATNES IMITĀCIJA

Ir gadījumi, kad imitācija nevietā, kad tā ir šaržs, bezcerīgi iznīcinot radīto skaistumu; kad tā ir netikams viltojums, lēts virspusējs māns.

Mūsu laikos neviens vairs nespēj strādāt tā, lai neatšķirtos no viņa attēlojamās epochas gara. Patpaušpapīra rokas zīmējums no freskām nesaskan ar oriģinālu; mēs tam neticam un noteiktos gadījumos uzticamies tikai fotografijai.

Piem. restaurējot baznīcas, tagad cenšas imitēt senatni, bet tas neizdodas: senatnes faktūra nav atjaunojama. Agrākos laikos šī kaislība nebija manāma. Visumā, reti sastopamas baznīcas, ko radījis viens laikmets un ko nebūtu sabojājuši citu epochu stili.

Notre Dame Parīzē - vienas durvis ir Bizantijas, bet otras - gotikas garā.

Sastopam gotiskās baznīcas ar bagātīgām piebūvēm un restaurācijām baroka un rokoko stilos. S.Marco, Venēcijā, ir vairāku laikmetu freskas.

Tagad, līdz ko baznīca sagraust, to atjauno pēc veciem zīmējumiem, bet atjauno slikti.

Sv. Mārka tornis Venēcijā no jauna uzbūvēts, bet tā faktūra nav atjaunota. Kāds zobgalis piezīmējis: varbūt būtu labāk uzcelt torni no koka un vecmodīgi izkrāsot, ja jau ir tāda vēlēšanās atjaunot torņa zudošo formu.

Imitācija kļūst netikamāka, ja pārliecinies, ka agrākie daiļrades principi imitātoram bijuši pilnīgi nezināmi.

Visus stilus tagad bojā; mēs imitējam Ēģipti, Persiju un citus stilus, bieži vien tos brīvi sajaucot.

1913. Sv. Pēterburgā sarīkoja Viskrievijas mājamatniecības izstādi. Visi mājamatnieku darbi, veikti skolotāju vadībā, šajā skatē bija ieturēti krievu senatnes garā; no ārpuses tas bija it kā krievu primitīvs, taču īstenībā savos pamatos tā bija Vakareiropa, Vīnes secesija u. tml.

Es saprotu - sakne var būt primitīvā Krievija bet tikai apvalkā Eiropas rietumi. Bet te, ar nedaudz izņēmumiem, bija otrādi.

MATERIĀLA IEMĪĻŠANA

Materiāla izvēlē ikviens izpauž savu gaumi. Bet gaume ir mantojama; veselām ordām ir vienāda gaume un vienas rases tautā var vērot nacionālo gaumi, un tai tautai gŗūti aptvert citas tautas gaumi.

Tikai daudzu tautu gaumju bezaizsprieduma salīdzinājums dod iespēju konstatēt, kāds organs kādai tautai vairāk attīstīts un kas apzinātaki un bagātāki izkopj savu gaumi.

Vienam Jaunzēlandes iedzimto māksliniekam pasūtīnāja laivu. Kad tā bija gatava, viņš sāka to rotāt ar neprātīgām spirālēm, saskaņā ar savas zemes gaumi. Šim nolūkam viņam piedāvāja labas eiropiešu krāsas. Mežoni daiļie toņi nemaz neiekārdināja. Viņš katēgoriski no tiem atteicās, pat izsmēja tos un izkrāsoja laivu ar savām tautiskajām dabiskām krāsām. Varbūt ka eiropiskās krāsas arī bija pilnīgākas, bet primitīvais mākslinieks ar tām nevarēja veikt ko vēlējās, jo to krāsu troksnis viņam bija svešs; viņam bija tradīcijās izaudzēta gaume, kurā viņš negribēja piekāpties un izpatikt ārzemniekiem. Vienkāršs mežonis, nemākulis būtu meties uz šīm krāsām bez jēgas un apziņas.

Neapšaubāmi, jāpazīst dziļi un jāiemīlo tas materiāls, ar ko gribi izpaust savas sajūtas. Tikai profāni pārliecināti, ka liels mākslinieks ar kuŗu katru materiālu veiks visu, ko vēlēsies.

Mūsu laikā, diemžēl, nav vairs tādas materiāla mīlestības un prieka par to un tā faktūru. Tagad pastāv kopēja, starptautiski nodibināta gaume, kas atzīst šo un noraida to. Kas izkopīs šo visu nivelējošo gaumi? To darijušas mūsu skolas. Mūsu metodiskās skolas dēļ esam atkāpušies no mākslas, zaudējuši tradīcijas.

Zīmēšana skolās kļuvusi par zinātnes izsūtamo zēnu; ar zīmēšanu mums jāmacās dabas likumi, cilvēka anatomiskā uzbūve, optika, fizika, perspektīva.

Izrādās, ka tas vēl par maz un tagad sapņo, kā ievest skolās visur amerikānisko veidu zīmēšanas mācīšanā, t. i., gluži vienkārši utilizējot zīmēšanu matēmātisko uzdevumu risināšanai, botanikas, zooloģijas, vēstures, psiholoģijas u. t. t. mācīšanai.

Mūsu skolas iznīcinās mākslu un tās mīlestību pašā saknē, kamēr nebūs uzcelti žogi starp mākslu, zinātni un dabu.

Tādēji - nacionālo faktūru, tiešo naivo pieķeršanos dzimtam materiālam, iznīcina starptautiskās mākslas audzināšanas metodes.

Daudziem materiālas faktūras vienaldzīgas; viņu daiļrades uzdevumi ir nemateriālo faktūru jomā. Kas man daļas gar okeŗa toni un

īpašībām, ja man jāizveido muskuļa pareizs zīmējums.

Taču mākslas vēsture māca, ka bijuši veseli laikmeti, kas kultivējuši mīlestību materiālam un virsas faktūrai mākslas darbā.

VIRSMA

GLEZNAS VIRSMA

Ja skatīsimies uz gleznu tikai kā nokrāsotu audeklu, pilnīgi atraisoties no tām simboliskām zīmēm, kas mums būtu jāsaprot, mums būs darišana vienīgi ar gleznas virsu, ar tās virsmas faktūru.

Tad gluži neviļus modisies vajadzība apgūt materiāla labākās pašas, izvilināt tā noslēpumus. Tādā gadījumā mums nāksies ņemt vērā struktūru, mirdzumu un dažas citas materiālu īpašības, arī manieres, tehniku un tamlīdzīgus faktoros.

Jau iztālēm mēs ar acīm aptaustām gleznas virsu un priecājamies par tās pulējumu, gludumu vai citām īpašībām.

Senā glezniecība ir caurspīdīga; apakšējā plāksne un materiāls spīd cauri; tādi ir Austrumi, Ķīna un Japāna un senā Bizantija. No otras puses vēlās Ēģiptes mākslā glezniecība ir bieza.

Fajumas portreti, atrasti uz mumijām un tagad izstādīti Berlīnes mūzejā, teknikā līdzīgi Fransa Halsas vai Rembranta portretiem; tā pati pieres un deguna modelēšana, tās pašas krāsas, tie paši slāņojumi un biežais triepums. Šis paņēmieni izplatīti visos Rietumos; to arī tagadnē aprobējušas Eiropas akadēmijas.

Senatnē piegriezta vairāk vērības virsas tembram; tagadnē šai tehnikai pusei piegriez maz uzmanības. Īkonas glezniecība ir „kausēta“, saliedēta, blīva, dziļumaina, līdzīga emaljai. Sastopamas arī īkonas ar „dūmākainu“ glezniecību. Ķīnā ir plūsmainā glezniecība: tā list kā ūdenskritums vai strauts. Puantelistu krāsainie punkti tikko nosedz audeklu; tagadnes glezniecībā virsmai visumā ir bareļjefa raksturs - audekls līdzinās uzartam laukam, pie kam priekšiene gleznāta iespējami bieži, bet ietāle šķidrāk, to izgludinot.

Nav domājams nokopēt vecas gleznas faktūru ar visiem tās efektiem, lazējumiem, apskapstējumiem, plaisām un citām nejaušām parādībām. Faktūras stāvokļa pētījums palīdz atšķirt oriģinālu no visprecīzākās kopijas, labu gravūru no sliktas vai no litografijas.

Man liekas savāds krāsu iedalījums smalki un rupji berztās; pie tam, pirmā vietā vienmēr liek smalki berztās krāsas. Es personīgi pavisam nesaprotu, kā piem. var iegādāt Mēvesa okeru #2 pārliecībā, ka šī smalki berztā krāsa apmierinās visas manas prasības.

Ja vērigāki nepalūkosimies pigmenta īpašībās, mēs simtu piekto reizi atkārtosim vienu un to pašu krāsu triepuma (pata) tembru.

Lai kaut mazliet grozītu krāsas raksturu, daudzi lieto audekla patējumam (gruntējumam) ģipsu, kazeīnu.

Vai tonis pats par sevi varētu būt skaists bez materiāla faktūras līdzdalības? Tas nav domājams. Krāsas faktūra ir harmoniju vai disharmoniju vaininiece.

Paši griezīgākie, atšķirīgākie toņi, visstiprākie kontrasti pēkšņi saistās. Kā tas noticis? Tas pats mikstuma, maiguma, tīrības, sulīguma vai arī sausuma, smilšainuma raksturs liecina, ka krāsas saistītas ar vienu harmonisku faktūru.

Un otrādi, es iedomājos, ka var radīt gleznu to uzgleznojot vienā sarkanā krāsu tonī bet ar šī toņa dažādām faktūrām.

Mums maz krāsu ar pamatfaktūrām; mūsu faktūru pagatavo eļļā. Mēvess un tālab mūsu glezniecībai nav „skeleta“.

Tagadnes glezniecība zaudējusi daudzus interesantus materiālus un pigmentus, lietotus agrāk virsmas faktūras radīšanai. Aizrādīsim uz austrumos iecienīto zeltu un sudrabu. Protams, „gaisa“ ainošanai tāds raupjš materiāls neder. Šim nolūkam neder dažādi dobji vai kodīgi pigmenti kā caput mortuum, Berlīnes zilais u.c.

Atliek sacīt dažus vārdus par gadījumiem, kad gleznas plāksne nokrāsota ar biezu un nevienādu kārtu, tā dabūnot ciļņa izskatu. Pēc akadēmijas noteikumiem to dara tā: debesis, piem., nokrāsotas vienmērīgi, bet mēnesis tajās gleznots biezi, reļjefi. Ja glezno saulainu ainavu, biezie triepieni un krāsu treknie slāņojumi novietojas priekšienē un tajās gleznas vietās, kur jābūt saules vizuļiem, bet krāsu uzzviedieni veidojas arī nejauši. Visi šie augstākie punkti, neticama biezuma traipi, protams, stingri atbilst kaut kādiem priekšmetiem dabā, bet attiecībā ar gleznas plāksni tie ir pilnīgi nejauši un to izciļņi nav ne ar ko motivēti.

Reiz man nācās redzēt gleznu - kapus, kas bija uzgleznoti ar ipāšu reļjefainuma aplēsumu. Gleznas apdare bija bieza ar eļļas pārmērīgumu. Vidus josla un ietāle arī bija biezas. Koki un krusti viscauri bija enerģiski veikti te reļjefā, te iespiežot otu krāsu miklā tā, ka pat priekšplāna koku stumbrs gulēja dziļāk par eļļainās miklas kopējo virsmu. Visa gleznas virsa bija it kā izarta ar vagām un viļņiem; šis viļņojums bija gaumīgi izturēts. Spožuma ziņā gleznas plāksne sagādāja iespaidu bagātību, jo rievu un to šķērsojumu pārpilnība lika eļļai mirgot, spīdēt un apdzist.

Dažreiz laiks rada skaistu viļņainu virsu. Mums tik veca saplaisājusi freska, nolupusi ģkona, dažreiz jau pilnīgi nesaprotama.

Reinolds aizrunājies līdz pat šādai filozofiskai patiesībai: vispatīkamākais gleznojums ir tas, kas saplaisājis.

SKULPTŪRAS VIRSMA

To pašu varētu sacīt par skulptūru.

Vērosim statujas atlūzni; tas dažkārt skaists, lai gan stipri cietis no laika zoba un kaut trūkst locekļi, galva. Un vai ar to nebūtu izskaidrojuma dažu skulptoru patika to atdarināt, radot figūras bez kājām, galvas un rokām - tikai torsus, līdzīgus ilgi zemē nogulējušiem izrakteņiem.

SIKĀTĪVS

Bet ir zināms cits vecu faktūru cienītāju tips. Mans labs paziņa, sādžas zemnieciņš, atrada zemē senu vara krūzi - raibu, zaigojot dažādās nokrāsās ar izkaisītiem oksidāciju spīguļiem. Nepatika viņam krūze; paņēma to, labi nokasīja un pārklāja ar sudrabu sikātīvā.

Vēstures, archeoloģijas un kaŗa mūzejos - visur notiek viens un tas pats: vecus liulgabalus pārklāj ar melnu vāpu; kuģu priekšas par jaunu nokrāso kaut kādā krāsā; vārdus sakot, visu nokārto ar sikātīvu un krāsu.

Sikātīvs ir mūsu gadsimta lietuvēns. Gandrīz visa mūsu mitekļu iekārta aplāta ar sikātīvu; visu nivelē šī lipīga virsma; ir krāsnis, ir durvis, ir sienas, ir mēbeles u.c. Praktiski apsvērumi nepieļauj vai iznīcina citas faktūras.

ĪKONU TĪRĪŠANA

Bet ko sacīt par īkonu tīrīšanu? Šajā jautājumā makslinieki jau sašķēlušies divi naidīgās nometnēs, nikni uzbrūkot viena otrai. Vieni, acīm redzot, neatrodot neko interesantu tumšās īkonās, vēlas tās ātrāk ieraudzīt notīrītas, lai tās būtu atjaunotas sākotnējā veidā, lai būtu noņemti visi apskapstējumi, lazējumi, visas pārgleznojumu kārtas, kas dažkārt attēlo pilnīgi citus sižetus nekā pirmatnējais slānis, kas pieguļ pašam leukasam (baltam paotējumam). Viņi jūsmo par tīrām un spožām krāsām, kas atrodas zem firnisa un kvēpu netīrās kārtas.

Pretejā puse atrod, ka ģikonu tīrišana vēl esot pāragrs pasākums. Vēl maz darīts šajā laukā; tikai nesen sāka pētīt ģikonas, interesēties par tām. Pašos restaurētajos vēl ir domu starpības par tādiem vai citādiem restaurēšanas paņēmieniem.

Tā piem. notīrītās ģikonas tagad pārklāj ar politūru *); to praktizē tikai pēdējos pieci gadus. Vēl nav noskaidrots, kā politūra saglabās ģikonu.

Ģikonu krāsas pēc notīrišanas ir svaigas un spožas, bet jau pēc dažām stundām tās sāk dzeltēt, pie kam vispirms parādās plankumi, bet pēc tam viss nodzeltē. Ja notīra citas ģikonas daļas, tad pēdējais gabals stipri atšķiras no tikko notīrtiem. Vēl rodas šī parādība - sākumā pakāpeniska nodzeltēšana, bet pēc tam notumšošana.

Vispāri, fiziķiem un ķīmiķiem vajadzētu izdarīt ilggadējus mēģinājumus un pastrādāt gar šādiem jautājumiem.

Neraugoties uz sliktiem apstākļiem, kādos ģikonas ir glabājušās (kvēpi, pārgleznojumi) tās brīnišķīgā kārtā saglabājušas sākotnējā gleznojuma spožumu un svaigumu; tas tikai pierāda, ka fimiss ir bijis teicams gaismas filtrs, un var vēlēties, lai politūra sniegtu tādus pašus rezultātus; no tā samocītās ģikonas būs ārkārtīgi grūti noņemt politūru.

Šis domstarpības restaurētāju nometnē visai nopietnas. Mākslas pieminekļu aizsardzības nolūkā būtu svarīgi zināt, kam taisnība un vispāri izdarīt pamatīgākus pētījumus, jo citādi mēs riskējam, ka viss, kas notīrīts, var pazust.

Tiesa, ir tādas satumsušas ģikonas, uz kuņām nekas nav saredzams; visi toņi pilnīgi nomelnojuši un šādā gadījumā grūti atturēties no to notīrišanas. Taču šim nolūkam pietiek noņemt virsējo kārtu. Skatot zem mikroskopa fimisa gabaliņu, izrādās, ka tumša ir tikai pati augšējā kārtiņa, bet apakšējā saglabājusies savā pirmatnējā svaigumā.

Protams, patikami atklāt svaigus un spožus apakšējos slāņus, bet mēs varētu pirmā sākumā izpētīt šīs krāsas un to kombinācijas miniatūrās (gleznās), kas saglabājušas svaigumu un ko sveša roka nav pārgleznojusi, vai arī apmierināties ar dažiem notīrtiem eksemplāriem; visu ģikonu tīrišana bez izšķirības ir vieglprātība.

Ģikonu tīrišanā saduramies ar visai nepatikamiem jautājumiem. Kam jābūt tiesnesim; kad tīrīt ģikonu; ko tīrīt, kādas kārtas noņemt, pie kuņām apstāties? Vai atzīt Akadēmiju par taisnīgo

*) Šis ziņas man laipni sniedza kolekcionārs un restaurātors M. Kurilko kungs, kas, cita starpā, savus pētījumus publicēs tuvā nākotnē.

tienesni? Pasarg Dievs! Pietiek tikai atcerēties mākslu, ar ko Akadēmija piepildījusi mūsu dievnamus. Varbūt arhαιologi? Līdz šim ne Krievijā, ne Rietumu Eiropā neviens ar Īkonu glezniecības aistētiskiem pētījumiem nav nodarbojies. Tikai pašā pēdējā laikā pie aistētiem un daži māksliniekiem vērojama interese pētīt svētbilžu glezniecības mākslinieciskās vērtības; lai Dievs dod, ka šie pēdējie ķertos pie darba.

Tas, kas visu savu dzīvi veltījis mākslai, kas pēc ilgas klaiņošanas pa svešām mākslām no jauna pievērsās Īkonām, - atrod tajās tik daudz skaistuma kā nevienā citā glezniecībā un var sašust par amata turētāju restauratoru vienaldzību, stāvot tik tālu prom no šīs (Īkonu) mākslas.

Varētu sacīt tikai vienu: lai ar eksperimentiem nodarbojas privātie kolekcionāri un zinātnieki, kas visai vēlams. Taču ja ar šīm lietām sāks nodarboties mūzeji, baznīcas, sabiedriskās krātuves, ja šīs iestādes ziedos sabiedrības īpašumu šaubīgām mirāžām, tas patiesi būs ļoti skumji! Tādu iestāžu uzdevumi ir jasašaurina, lai tās tikai vāc un saglabā dārgumus. Jau tālab vien, ka enerģiski tīrot Īkonas faktūra pazūd uz visiem laikiem, šim procesam jātuvojas ar piesardzību. Notīrītām Īkonām ir it kā apdriskāts izskats, tās it kā pielāgotas rietumeiropiskai glezniecībai; citādi sakot - Īkonas pazūd.

Nak prātā tumšie svētie Juņi ar tādu īpatu tumšu virsmu, ar tādu brūno un zelta toņu mirgu lāsmojumiem, zeltā un sudrabā ietērpti: tādas toņus neatrast ne pie Rembranta, ne pie Leonardo, ne pie Ribeiras.

MATERIĀLU SAKOPOJUMS

Glezniecībā mums ir darīšana ar dažādiem materiāliem. To komplektēšana izraisa dažādas krāsziēda sajūtas. Taču starpību pašos materiālos, kas sveši cits citam (māli, vaņš u.t.t.), stājglezniecībā mēs skaidri neaptveram; materiāli it kā iegrimst kopējā saistvielā un tie galvenā kartā figurē kā šī kopējā materiāla t. i. ūdens, eļļas etc. nokrāsotāji.

Bet plastiskās mākslās mums bieži jārikojas ar vairākiem materiāliem uzreiz, pie kam šie materiāli nemaz nezaudē savu patstāvību, bet ir neatkarīgi elementi radošu ideju noskaidrošanā. Bet, varbūt, nopietnā pētījumā nebūtu vietas tādai parādībai kā daudzu materiālu vienlaicīga lietojuma ievēšanai skulptūrā. Sendienām taču atzīts, ka tādai it kā lētai gaumei esot vieta tikai amatniecības jomā un esot nodibināts, ka māksliniecisku ideju izpausme (skulptūrā) esot lietderīga un pieļaujama vienīgi vienā materiālā.

Tomēr atcerēsīmies īkonas; tās izrotā ar vainadziņiem, uzplečiem, inkrustācijām un lentām; pašu gleznojumu ar akmeņiem,metalliem u.t.t. Viss tas sagrauj mūsu tagadējo glezniecības izpratni. Atcerēsīmies vēl, ka gleznas un skulptūras, it īpaši baznīcās, iegērbj tērpos, svētbilžu apkalumos, rotā ar dažādiem materiāliem.

Liktos, ka par visu to būtu nevietā un lieki runāt, vēl jo mazāk to aizstāvēt. Mums drīzāk būtu jābrīnās par mūsu senču iestīgšanu mežonībā, par viņu skaistuma izjūtas pagrimšanu. Un tomēr, es to nevaru darīt. Lai sevi attaisnotu, pacentišos noskaidrot, kāda nozīme tautu dzīvē ir materiālu komplektēšanai vispāri; pa ceļam, varbūt, spēšu aizstāvēt tās vai citas agrāk pieminētās it kā nejēdzības un pierādīt to aistētisko vērtību un nepieciešamību.

MATERIĀLU SAKOPOJUMS DABĀ

Apkārtējā dabā mēs atrodam bagātīgu materiālu krājumu. Putni, kalni, ūdens un viss cits rada mūžīgi mainīgu aranžējumu. Un ja aizbrauktu uz Indiju, Ameriku - tur, kā saka, atkal cita saule, fauna un flora...Kā gan vēl vajag? Neizprotami, kālab mēs ar to neapmierināties! Taču tik dzīvi dabzinātņu mūzejos mums izrāda dažādu dzīvnieku izbāzeņus starp reāliem zālājiem, krūmiem un akmeņiem. Tā jau var pierādīt ikkatru zemi un apkārtni.

MATERIĀLU SAKOPOJUMS MĀKSLĀ

Bet cilvēkam nav miera. Viņu neapmierina dabā sastopamo materiālu sakopojuma atkārtojums. Viņš grib sakopot materiālus pats pēc sava prāta. Jau Kserkss apkāra iemīļotos kokus zem kuņiem viņš pastāigājās, ar zelta gredzeniem. Persu valdnieks Darijs rikoja savas audiences zem platāniem, apkārtiem ar sudraba rotām. Zem kokiem bija vīnogu lapene no zelta, ar dārgākmeņu vīnogām. Visa iekārta ap Dariju - piejaucēti lauvas, izgriezti ziļoņi, liela auguma gvarde, tērpta purpurā un pantera ādās, - visam vajadzēja veidot nojēgumu par valdnieka greznību un varenumu, pietuvināt viņu dievībai.

Ar krāsu trokšņiem, materiālu skaņām, faktūru sakopojumiem mēs aicinām tautu uz skaistumu, reliģiju, Dievu.

ORGANISKĀ,MECHANISKĀ UN AISTĒTISKĀ SAKARĪBA STARP MATERIĀLIEM

Mums,protams,ir vajadzība tiksmīnāties tikai ap vienu materiālu,



Voldemārs Matvejs — Jātnieki mežmalā

to pilnīgi atšķirot no citiem, izraisot tajā slēptos „trokšņus“ un tā gūstot aistētisku baudu. Bet mūsu dvēselē guldīta kāda nepārvarama vēlēšanās materiālu pavadīt vēl ar ko citu, svešu, kombinēt to ar citiem materiāliem, un mēs saskatām veiksmi gadījumā, ja atrodam svešo materiālu labi saistītu ar pirmo. Tagadnē mēs nolūkojam dažas kombinācijas, ko turam par sekmīgām, piem. koka saistījumu ar metālu. Abus labi savienot mehāniski ļoti grūti un tikai pašā pēdējā laikā to iespējusi mūsu tehnika, un tā mēs no rūpniecības iegūstam lie-tišku, solīdu un akurātu materiālu salikuma faktūru.

Bija laiki, kad bijam pārgalvīgāki un bezrūpīgāki. Skaistuma dēļ ķeramies pie tādu materiālu kombinācijām, kas nav tehniski labi saistāmas. Atcerēsimies kaut ampīra laikmeta fajansa tasītes, kam dibenu taisīja no stikla.

Mākslai nav svarīga mehāniski iespējamā sakarība. Cilvēks komplektē un savieno materiālus pēc saviem likumiem un tādi savienojumi, tā iegūtās harmonijas - ir īpaša izkārtojuma dziesmas. Katrai epochai ir savi iemīļoti materiālu sakopojumi.

Mēs bieži nezinām ar ko materiāli savienoti - vai savas virsas faktūru, formām, vai citiem apslēptiem likumiem, bet ar jūtām mēs jaužam kombinācijas skaistuma dvesmu. Kakla rotām un citiem greznojumiem mēs izvēlamies vērtīgus materiālus; tomēr, eksklūzīva tādu lietošana mums laupa daudzus citus daiļumus un harmonijas.

Vai tiešām blakus briļjantiem nevarētu lietot ogles, raga, perlamutra, koka un dzelzs gabaliņus, jeb mums jābīstas no lētiem materiāliem, lētas gaumes?

Šādas tirgū izkoptās asociācijas pazemo citus materiālus, kavē māksliniecisko ideju rašanos darbā, komponējot šos materiālus, to efektus, faktūras. Baroka laikmetā no tā nekautrējās un, lietojot materiālus, neslēpa tos ar pastiprinātu apstrādājumu, nebaidoties ne no kādām asociācijām. Tādus materiālus kā kokosa palmu riekstus, ragus pārvērta piederumos ar dārgu metālu aptvaru un ar akmens rotājumiem; strausa olas kombinēja ar fajansu un dzintaru ar tajā ieslēgtiem kukaiņiem.

Bet vēl tīrāki, sadzīves asociācijām tāli apvienojumi, tīrāki un radoši, dibināti uz nevainīga, nemākslota prieka par materiāliem, ir sastopami pie primitīvajiem. Minēsim piem. primitīvo tautu maskas, skulptūras, lelles, pagatavotas no dažādiem gadījuma materiāliem - koka, salmiem, gliemežnīcām, darinot šo veidojumu acis no dzintara, stikla, glūdas gabaliņiem vai gluži vienkārši no eiropiešu pogām, u.c. Haīti salas nēģeru vadonis, kam sveši Eiropā valdošie paradumi un asociācijas, licis savai gvardei cepures izrotāt ar tukšām sardīnu

kārbām. Tāda materiālu savārstīšana ir daudzu tautu iemīļota rotaļa, kurā top daudz daiļumu.

Mūs var tikai pārsteigt, varētu sacīt, nekaunība un drosme rīkojoties ar pašiem raupjākiem, lētākiem materiāliem, strādājot ar dažkārt lētām disonancēm, ja katrs plankums jau ir disonance; bet iznākumā viss izvēršas kādā apslēptā harmonijā. Īsts juveliers un mākslinieks ir tas, kas izprot arī lētus materiālus un prot ar tiem radīt.

Mums zuduši daudzi vienkāršu materiālu sakopojumi, zudušas vienkāršas tehnikas. Kur nozudusi māksla rotāt baznīcu durvis ar vienkāršām milzīgām naglām, iesistām zīmējuma rakstā?

VIENS MATERIĀLS CITA VERDŽĪBĀ

Atgriezīsimies atkal pie īkonām. Te mēs redzam materiālu bagātu komplektu. Te redzam gleznojumu, ko atņem basma; to atkal aptver glezniecība un to atkal savukārt basma. Redzam īkonas, rotātas ar papīra puķēm, zilītēm, dvieļiem, ar priekšā pakārtām svētbilžu lampiņām, to mirgojošo gaismu un kvēpiem.

Tas vēl maz. Īkonas gleznojumu inkrustē ar svešu materiālu: akmeņiem, zelta un sudraba ciļņiem, daļēji vai gandrīz pilnīgi pārklāj svētbildes ar apkalumiem (rizām), vainadziņiem, uzplečiem u.tml.

Kad tāda veida sakopojumus sastopam mūsu kostīmos, nebrīnāmies un to turam par lietderīgu. Mākslas amatniecībā dažreiz sastopami tikpat spilgti izteikti piemēri. Mūzejos atrodami seni griezti krēsli, visai smalki izstrādāti. Virs griezuma pilnīgi patstāvīgi novietots dzelzs slokšņu ornaments, kas patvaļīgi aplāj griezumu: divi mākslinieciski elementi, divi konkurenti te cīnās par savu pastāvēšanu. Tie viens otram kaut ko atņem, kaut ko dod. Šī cīņa rada jaunu faktūru, dzimst jauns troksnis, kam nav nekā kopēja ar katru cīnītāju par sevi. Pārseguma priekšmetu te var turēt par simbolisku laku, izraisot lakai līdzīgu maiņu faktūrā.

Kā zināms, krievu tauta glezno savas īkonas, lai būtu Dievmātes, svēto vai kādu ainu tēlojums, irreālos veidos. Reālā pasaule šai daiļradē iekļūst tikai ar reālu, taustamu priekšmetu sakopojumiem un inkrustācijām. Arī te it kā norisinās divu pasaļu cīņa: iekšējās, nereālās un jutekliskās ār pasaules. Šīs divi pasaules arī te uzvirzās viena otrai; viena pasaule apsegdama, otra - slēpdamās; ar kopējo faktūru iegūstam daļiņu mistikas, proti - simboliskā veidā izraisās jaunu pasaļu un skaistumu saprašana un sajušana.

Senatnē skulptūras rotāja ar inkrustācijām (acis, mati, mute, ziedains ornaments); mēs zinām tādus piemērus Ēģiptē, pie hetītiem, foi-

niķiešiem, asīriešiem, ķīniešiem, primitīvās civilizācijās un, jādomā, pie visām tautām. Kazaņas katedrālē Sv. Pēterburgā ir īkonu, kam pa diagonāli piestiprināts milzīgs jātnieks; jātnieka zelta ciļņi un svētbildes plakano gleznojumu prasmīgi līdzsvaro iekšēja likumība.

Augšā minētie ciļņi jāatšķir no ciļņiem, ko, piem., sastopam Vivarini (1470) gleznās un kas drīzāk būtu saucami butaforiski. Šajās gleznās sastopam atspulgus, biežus triepumus, skulptūrāli uzliktus un apzeltītus; visas kostīmu metālliskās daļas, pat turbāni un segli vietām reļjefi; bet visi šie zelta reļjefi ir nejauši attieksmē ar plakni. Tiesa, mehāniski viss ir saistīts, bet augstākas kārtības saistījums nav izjūtams.

Materiālu komplektēšana ir svarīgs faktors, kas var sagādāt lielu baudu; par to pārlicināmies, kad studējam dažādu tautu liriku.

Minēsim Li-Tai-Po dzejoli. Viņš ir viens no lielākiem ķīniešu dzejniekiem Tangu dinastijā. Turpmāk citējamam sacerējumam nav kādas dziļākas filozofiskas domas, ir tikai materiālu ainas.

„No baltā caurspīdīgā nefrita paceļas kāpnes, rasas
apslacītas,

Un tajās atspoguļojas pilns mēness.

Vi si kāpieni mirgo mēnesnīcā.

Ķeizariene gažos tērpos paceļas pa kāpieniem,

Un rasa vizuļodama slapina cēlo tērpu malas.

Viņa iet uz paviljonu, kur mēness stari auž savu audumu.

Apžilbināta viņa apstājas uz sliekšņa.

Viņas roka lēnītīnām nolaiž pērļu aizkaru,

Un lejup krīt brīnīšķīgie akmeņi,

Urdzot kā ūdens kritums,

Saulstaru cauršķelts.

Un keizariene ieklausās urdzēšanā

Un ar skumjām noskatās mēnesnīcā,

Rudenīgā mēness gaismā, kas stīgo cauri pērlēm.

Un ilgi ar skumjām noraugās mēness gaismā.“

(Krieviski tulkojis V.K. Jegorjevs)

Dzejolī, kā redzams, dzejnieks tēlo maigi mirgojošo, miklas rasas mirdzuma aplāto materiālu sakopojumu. Ar tādu materiālu komplektēšanu iespējams gūt īpatu mirdzuma faktūru, kas vienam materiālam dažkārt nav iespējams.

Atgriežoties atkal pie īkonām, atzīmēsim, ka tās jau pašas savā glezniecībā ir spožumu un mirgu bagātas, bet pievienojoties rizām, oreoliem, uzpleciem, kopējās attiecības pieaug kuplumā. Tumšā galvas gleznojuma un tumšā sudraba oreola efekts nav sasniedzams

ar vienu materiālu. Jaunieģūto (kopējo) harmoniju labad var upurēt vienpatīgā formālā skaistuma izpaušmi. Tālab veselu figūru ietērpšana metallā, drānās vai citos apvalkos var būt ārkārtīgi vērtīga mākslinieciskā ziņā, ja to veic prasmīga roka.

Ši nodalījuma pabeigumā gribētos atzīmēt tagadnes mākslinieku meklējumus. Minēsim piem. Pikaso gleznas. Šis mākslinieks uzlīmē uz audekla nodzeltējušu avižu izgriezumus un pie tam uz tiem taīsa zīmējumus; uzlīmē krāsainu aīšu gabaliņus, audekla gabaliņus ar nepaotēto pusi uz augšu uc. Interesanti atzīmēt viņa darba veidu „virsmas“, audekla skaistuma apdarē. Uz audekla gludās virsmas viņš vietumis izmētā ar smiltīm sajauktās krāsas pīciņas; izkaisa pa gludo audekla virsu arī atsevišķus smilšu graudus, aplātus ar krāsu; toties citas gleznas daļas viņš burtiski pulē ar lakām. Vērts vēl atzīmēt dažu futūristu, galvenā kārtā skulptoru, tendenci. Arī viņi lieto diezgan drosmīgi sakopotus materiālus. Piem. pielīmē veidotai galvai reālus matus, ieliek stikla acis, kombinē figūru ar loga koka rāmju gabaliem ar aizbīdņiem un dzelzs režģiem u.t.t. Tomēr tamlīdzīgu materiālu sakopojumos šie mākslinieki vadījās no domas ierosināt dažādas īstenības asociācijas, nerūpējoties par kādu plastisku ideju un tamdēļ tāda veida kombinācijas nevar salīdzināt ar tiem plastiska rakstura komplektiem, ko esam mantojuši no senatnes.

KAMERTONIS

Kad materiālās un nemateriālās faktūras apvienojas, lai izraisītu vienu kopēju „troksni“, kad abas faktūras viena otrai palīdz, radot noteiktu trokšņa nokrāsu, kas tā vai citādi atšķīras daudzu citu trokšņu starpā, - mēs gūstam „troksni“ jeb faktūru ar zināmu kamertoni.

Sadzīvē, ļauzu pūlī uzreiz izceļas mazs un resns cilvēks; tāpat arī gaŗš un vājš. Tāds, kam no visa kā pa druskai, pazūd, jo viņa īpašību chaotiskums nerada skaidru kamertoni.

Ir sievietes, raksta Plutarchs, kas mūsu dvēselē atstāj bālu un trauslu tēlu, līdzīgu temperas gleznai; bet sastopam arī tādas, kas rada, līdzīgi enkaustikas glezniecībai, kvēlā un pastāvīgā iespaidu.

NEAPZINĀTAIS KAMERTONIS

Protams, ikvienam cilvēkam ir savs individuālais raksturs, ko līdzīgi sūklim uzsūc tas materiāls, ko šī persona kā radītājs apstrādā. Bēma, sievietes vai vīrieša veikums tiklab rokrakstā, kā arī visās

mākslās, ir uzminams. Neapšaubāmi mums jāatzīst individualitāte par vienu no faktoriem, kas neapzināti piešķir daiļradei spilgtu kamertoni.

Ceļodams pa pasauli ikviens pārliecināsies, katrai tautai, katrai pilsētai, katrai sādžai piemīt savs vairāk vai mazāk spilgti izteikts kamertonis.

Minēsim kā piemēru Umbriju. Šī novada glezniecībā skaidri jūtams, ka ikviens ar freskām bagātināts ciems spilgti atšķiras no cita ar savu scuola locale (vietējo skolu). Asizi un miestīņi Gualdo Tadini, Cascia - tik tuvu viens otram un tik dažādi! Cascia - smilšaini, zemjaini toņi; nav dzidru krāsu; zemnieciski raupja, smagnēja glezniecība, neveikls zīmējums, - visur jūtama lauku, kūts, vienkāršas un spēcīgas darba dzīves elpojums. Asizi: reliģiskās, ekstāzes pilsēta; scuola locale (nevis Džoto) jau citāda - tīri, dzidri, viegli, bālgani toņi, stingras lineāras kontūras, - eņģeļu kamertonis.

Gualdo Tadini. Viss gleznots uz zelta foniem. Kaligrafija, daiļums, Bizantijas krāšņuma atšķila u.t.t.

Atcerēsimies Afrikas vidienes pundurīšu mākslu. Viņu ražojums atspoguļojas neiedomājams kustīgums, šo būtnu uzjautrinošs un tai pašā laikā patiešām baigs dzīvīgums, viņu skata stiprais vēriņš un pirkstu mikrotehniskā kultūra.

Arī skulptūras novadā sastopami spēcīgi un skaidri kamertoņi.

Sasanīdu skulptūrās, cik daudz tajās spēka, smaguma, spraiguma; bet mazliet vēlāk tā pati persiešu māksla kļuvusi jau maīga, buduāra ar savām miniatūrām, paklājiem u.c.

Vēsture mums rādījusi, ka vienas tautas iegūto kamertoni nav pa spēkam iegūt citai.

Bet kālab tad tagadnē glezniecībā ieviesies vienveidīgs kamertonis? Mums tagad grūti pēc glezniecības uzminēt vai atšķirt tautību. Franču mākslinieks glezno krievu vīdi gluži tāpat kā krievu gleznotājs franču - viņu glezniecības kamertoņi neatklās tautību. No tā varam secināt, ka kamertoņa izcelsmē bez individuālisma jābūt visai svarīgiem arī citiem faktoriem. Jau paši pigmenti un materiāli, ar ko apveltīts kāds apvidus, ir kāda noteikta kamertoņa, faktūru vaininieki; vainīgi kādu „vietējo“ skolu īpatnās nokrāsās.

Cik savāda skaņa veco ciema baznīcu iekštelpām, kam vienkārša sarkana ķieģeļa grīda, sienas klātas ar freskām sarkanā tonī, griesti izkrāsoti ar caput mortuum - tādiem zemes toņiem sava virsmas apdare.

Un tālāk - citos apvidos skaņa atkal mainās; Itālijā, piem., sastopam dievnamu - alu, kam viena siena ir rupji apcirstās klints daļa; freskas gleznotas ultmarīna un indigo toņos, bet altāri apspīd

dienas gaisma pa klints augšā izurbtu spraugu.

Materiālu trūcīgums vai vienmuļība, negribēta taupība līdzekļu izvēlē, īstenojot plastisku ideju, piešķiŗ ražojumam, neatkarīgi no veidotāju gribas, savu īpatu kamertoni.

Itālijas pilsētu nekrāsotie nami, brūni kā piparkūkas, smaragdzaļos upītes krastos; zaļo jumtu bagātība Maskavā, sarkano dakstiņu jumtu gotiskās pilsētas, - viss noder par piemēru. Komponēšana ar faktūrām arī var radīt īpašu kamertoni.

Pasludināšanas katedrālē Maskavā, telpā zem galvenā kupola ir jasmās grīda, sienas noklātas ar svētbildēm līdz pašai grīdai; gleznojums tumšs; lampādas, akmeņu, metālu un svētbilžu apkālumam mirdzums; dobjās dziedāšanas skaņas, basiem tā harmonējot ar ikonu tumšo glezniecību.

Materiāla un mākslas ražojuma dimensijām arī ir svarīga nozīme kamertoņa radīšanā. Liels dievnams un maza kapella ir dažādi savā kamertonī.

Atcerēsimies ķiršu kauliņu vienā no Drēzdenes mūzejiem; uz tā iegravētas 180 galvas; vai tās skulptūriņas, kas attēlo gaŗjūga karieti ar jātniekiem, kuŗiem un kas izveramas pa adatas aci.

Kā pretstats tām - Krievijas akmens bābas vai ēģiptiešu monolītas skulptūras. Šai gadījumā materiāls mūs noved pie kolosālā, pie lielumiem, kas tālu pārsniedz cilvēka samērus kā mēra vienību.

Bija laiki - tagad to vairs nav - kas pauda prieku par milzu pieminekļiem; nav vairs akmens milzeņu figūru; patika par tādu kamertoni zudusi. Par materiāliem kādreiz lietoja ne vairs akmeņus, bet veselas klintis un kalnu nogāzes (Abu-Simbels Ēģiptē; Lieldienu sala; Ķīna u.t.t.)

Valdnieku lielos akmens attēlus Lieldienu salā tieši cirta no klints; pie tam mākslinieki izmantoja dabas dotās proporcijas un nejaušības. Varbūt - kā sekas šādai sarunai ar materiālu arī rādās mīlestība uz kolosālo.

Bet līdz ko iemācījās izliet bronzā lielākas figūras, akmens nozūd, nozūd arī milzīgie apmēri.

Saskaroties ar krāsu pasauli, no vienas puses jākonstatē naivs priekšpar ziedu, krāsu jutekliskumu, bet, no otras puses, augstprātīgu atturību, bālu sentimentalitāti, gļēvulību, mazdūšību un bailes no krāsainības.

Cik tikami būtu ģērbties košziedainā zīdā, brokātā, sulīgās jaunrās krāsās, nekā tai vietā savu apģērbu piemērot melniem un pelēkiem neitrāliem toņiem. Pelēkas ir mūsu pilsētas, mūsu ielas, mūsu drēbes. Gadās jau, ka mēs sava mitekļa iekārtu ieturam dzīvākos

topos, bet mūsu pilsētas paliek skumīgas un bezcerīgi pelēkas.

Zināms tāds fakts: kad Lielbritānijas troņmantnieks apmeklēja Džaiņpūras maharadžu, šis par godu viesim lika galveno ielu izkrāsot rozā krāsiedā. Domāju, ka arī mums rastos pavisam citāda, svētķu noskaņa, ja vairāk ievēribas veltītu pilsētas ielu krāsainībai.

*

Iepazīnušies ar dažādiem cēloņiem, kas nodibina faktūru kopējo kamertoni, mēs tādu varam radīt apzināti. Jau agrāk pieminēto Itālijas sādžiņu mākslinieki guva kamertoni neapzināti ar nejaušu pigmentu, materiālu un apstrādājumu sakopojumu. Tagadnes māksliniekiem jau vajag apzināti ievērot izteiksmes hamoniju un reizēm no savas bagātās paletes izmest daudz pigmentu un ziedu, lai radītu noteiktu gammu un kamertoni.

Vieglprātīgi sajaucot visus Dieva dotus pigmentus, mēs nekad nedabūsim savdabīgu kamertoni. Protams, no dabas strādājot, kopējot dabu nav laika pievērst uzmanību faktūrai, vēl jo mazāk kamertonim. Jāsaka, ka tajos posmos, kad reālisms nebija cieņā, attīstījās faktūras izjūta; un otrādi - reālisma laikmetos šī izjūta līdzinājas nullei.

Mūsu akadēmijās ir paradums lamāt „raupju“ vai „smagu“, „sausu“, „aukstu“ u.tml. glezniecību. Galu galā tas visām akadēmijām kopīgais un to atzītais kamertoni, kas tā nivelē visu nāciju plastiskos daiļdarbus.

Jaunā māksla tieši izstrādā un apzināti meklē to, kas tiek bargi vajāts mācības iestādēs. Ja mākslinieks ieinteresēts iegūt smaguma, raupjuma u.t.t. kamertoni, viņam vajag meklēt padomu tikai vecā glezniecībā un tikai tā viņam palīdzēs noskaidrot, ar ko sasniegt tādu vai citādu kamertoni. Daba te nelīdzēs.

Formas ideju var izteikt ar jebķuru materiālu, bet kamertona ideju tikai ar noteiktu materiālu un noteiktās robežās.

GRĀMATAS „FAKTŪRA” SATURS

Faktūru noteicošie pamatfaktori

Materiāls. Spožums. Krāsu pigmenti. Nemateriāla faktūra. Darba materiāls. Darba rīks. Maniere. Saistvielas. Viens materiāls otra verdzināts. Logats (Rāmis) 98

Skulptūra

„Piesliešanās” princips apaļā skulptūrā. Vienkāršu un ģeometrisku masu princips apaļā skulptūrā. Plākšņu ievadišanas princips apaļā skulptūrā: masu un plākšņu nodomāta izvirzījuma un atvirzījuma, pacelšanas un nolaišanas princips apaļā skulptūrā. Bareļjefs. „Piesliešanās” princips cilni (bareļjefā). Bareļjefa „spekulātīvu pacēlumu” princips 105

Arhitektūra

Materiāli. Nemateriāla faktūra. „Piesliešanās” princips arhitektūrā. Pamatformu un „spekulātīvo pacēlumu” principi. Gaisma. Viena materiāla nomākšana ar otru. Logats. 110

Dabas tehnika

Organiskā nepieciešamībā radusies faktūra. Daba — imitatore. „Jaunā” un „vecā” faktūras dabas celsmē. 113

Cilvēka tehnika

Skola un tradīcijas. Roku tehnika. Mašīnu tehnika. 115

Imitācija

Viena materiāla imitēšana ar citu. Daudzu materiālu imitēšana ar vienu. Simboliskā imitācija. Senatnes imitācija. 118

Materiāla iemīļošana 123

Virisma

Gleznas virisma. Skulptūras virisma. Sikatīvs. Ikonu tīrīšana. 124

Materiālu sakopošana

Materiālu sakopošana dabā. Materiālu sakopošana mākslā. Organiskās, mehāniskās un aistētiskās saites starp materiāliem. Viena materiāla uzkundzēšanās pār otru 128

Kamertonis

Neapzinātais kamertonis. Apzinātais kamertonis 134

Jānis Siliņš

V. Markov,

PRINCIPLES OF CREATION IN THE PLASTIC ARTS. FACTURE.
(Factura) St. Petersburg, 1914.

98 Voldemars Matvejs (pseudonym-Vladimir Markov) was born
in Riga, October 13, 1877, and died in St. Petersburg May 16,
1914. Painter, art historian and theorist, he was a Latvian,
though during the last part of his life he studied and worked in
Russia. He was a student of landscape painting at the Academy
of Art in St. Petersburg, but his main interests and activities
lay outside the uncherished academic studies. One of the
initiators and active members of the society of young Russian
artists, Association of Youth (Sojuz Molodježi), Matvejs or-
ganized the exhibition of that association in Riga in 1910.
10 Along with that manifestation of modern painting, Matvejs
published in Latvian papers a bold and instructive Declaration
of the principles of the new art. In 1912 he published articles
on the same subject in the magazine (sbornjik) of the Sojuz
Molodjoži, #1 and #2. Being an indefatigable and enthu-
siastic explorer of the then little understood art sections, such
as Medieval art, primitive and folk art, Negro sculpture, art
of Asia, Byzantine art, etc., he travelled over Europe, visiting
3 churches, museums and libraries in Sweden, Germany, Paris,
Italy and England, studying paintings, miniatures, sculp-
ture and architecture, taking notes and making countless photos.
5 During his lifetime his essays on the Art of Easter Island
and Faktura were published in Russian in 1914. After his
untimely death the Negro Art (sculpture) was published in
1919 in St. Petersburg. Because of the wars, revolutions and
unforseen circumstances, his notes, writings and many paintings
8 have been lost, probably forever.

3 V. Matvejs, as a pioneer, had to prove that critics of those
times (1909 - 1914) neglected, laughed at and misunderstood
primitive art, folk and provincial art, the art of Northern Asia,
etc., and that such an art is genuine and creative, that it has
4 aesthetic value and is based on certain principles. He had both
an insight of intuition and a strength of analysis; his devotion
to art was a kind of religious attachment and fervor. Searching
for facts and principles of art, he coined some new terms and
colorful expressions. His essay on facture (texture) is brief in
8 form, but rich in content. The arguments are always illustrated
by copious and well taken examples. In a brief summary as this,
4 it is impossible to mention all those exemplifications. Of course,
since the publication of Matvejs' work many things have already

changed. For example, the primitive and nontraditional art is broadly interpreted and appreciated. Nevertheless, his pioneer work on the problems of texture holds its own. Matvejs' writings influenced the young generation of that time of Russian and Latvian artists, art critics and historians.

The term 'facture' is derived from the Latin - *facere*, to do, work. The first chapter discusses the basic factors which condition the facture, such as material, glitter, color pigments, nonmaterial facture, working material and tools, manner, binding medium, enslavement of one material by another, a frame. Matvejs defines the facture in painting as the state of a picture's surface as it appears to our eye and our sensibility. This term can be also applied to sculpture, architecture and crafts, but - more generally - to all arts where by means of colors, sounds or otherwise are produced some 'noises' as perceived by our consciousness. Evidently, Matvejs means by 'noise' some essential quality of the texture (facture).

Material is the mother of all facture. Usage of new materials opens the way to new possibilities of factures. For some pleasing texture man doesn't shun any material. All nations have an unsurmountable drive toward certain plastic beauties, and even scarcity of material doesn't stop them. The primitive man embellishes, even deforms his body. The facture modifies the absorbed or reflected light. No wonder that enjoyment of anything glittering is common to all living creatures. Different grades of smoothness, transparency, intensity of hues etc. produce countless shades and qualities of luminosity. Different pigments, vehicles for mixture, and other media, as well as their usage, determine the 'skin' of a paint, its pate.

There is also a nonmaterial facture. The line drawn on a plain sheet of paper changes the texture. Different combinations of hues, of light and shadow, of shapes cause different 'noises' to the eye. All formal elements and different kinds of meaning of images, all creative factors in art determine some nonmaterial facture. The available means stimulate the ways of craftsmanship. The primitive man, however, can achieve with the poorest material remarkable artistic results which, due to their limitations, couldn't be accomplished by using most advanced means. The structure of the materials and of their surface show the way the tools should glide, though facture is more than a manner. The way, how the paint is applied to the canvas, discloses the nobleness or the triteness of an artist. The problem of how the picture is related to its frame, of the relationship between figure and background

are also of importance. Matvejs explains that their solution is quite different in Western and Eastern art. There is a coordination and a cooperation of materials as opposed to a subordination or 'enslavement' of one material by another.

Sculpture is the topic of the next chapter. We discriminate between the natural and the man made textures of a material, The primitive artist adjusts his carvings to the shape of a block, so the stone comes into its own life. A naturalist, ic sculptor, to the contrary, destroys the primary mass. Such an adjustment of created form to the shape of the block, Matvejs calls the principle of 'leaning' upon (prisonenije). So, for example, the sculptural decoration of capitals at Vezelay, France, is developed within boundaries (is leaning upon) of the masonry. In the sculpture in the round it leads to the principle of simple and geometric masses. Simplification and geometri- zation there depends on introduction of planes into the sculp- ture in the round. That happens by some speculative arrange- ment of flat and round sculptural elements. Such an ancient method is called by Matvejs 'principle of intentional projecting and receding, of lifting and lowering of sculptural masses and planes.' In his opinion, it is somewhat parallel to the rhythmical sequence of stressed and unstressed syllables in the Byzantine lyric. As a universal principle, it has been also applied to the costumes and garments through the ages. This principle of a speculative up and down, a back and forth, forth and back helps us to a some better understanding and evaluation of the Negro sculpture and of primitive art generally. It helps also to elucidate the development of the relief sculpture, past and present. Love of planarity, resourcefulness of a speculative play of flat and round forms may even be illustrated by Russian popular tradition of making gingerbread figurines, such as the famous Utkinskij prjanik.

The things said about the sculpture are also applicable to the architecture with its rich usage of materials. The buildings show great variety of materials, variety of working methods, variety of the structures. They are like paintings in stone, in cement, in steel and bronze, in glass, etc. But the facture of a house, its 'noise', is created also by nonmaterial components such as visual appearances of arches, of planes and of emptiness, of windows, of moldings - of its style. The scale, the height, the light, richness and poorness - these all are factors influencing the facture. Architecture also leans on the given surroundings, on the present material means and conditions. In Assisi and in Siena the churches made use of a mountain; the town Trevi, depending on its location on the

mountain, has a cone-like shape. We find in architecture similar speculative play of the planes and masses of the basic and of the derivative forms, discussed before. Architecture has a special dependence on light, which is essential for achieving a particular facture. Atmospheric influences and atmospheric light change the architecture just the same way as varnishes change a painting. The spatial surroundings provide a frame for a building, a background formed by other buildings, a landscape or the skies; a surrounding or square, as a contrast.

The next topics for examination are the technique of nature and the technique of man. From time immemorial, nature has created by a special and constant technique, textures of organic and inorganic substances. Organic life on earth is a chaos of everchanging factures. Nature is an enemy of simple forms; she produces and will produce the same, often amazing, complicated forms, being bound by some organic necessity. However, we may in some way take the nature for an imitating artist. Indeed, there are corals like monkeys or like St. George slaying the dragon, etc. Evidently, such a playful technique of nature has its own 'noise', different from that made by the hand of man. Furthermore, the nature produces marvelous patterns of forms and colors. So the frost designs ice ferns on windows, a spider spins its cobweb. There are 'old' and 'new' natural textures. On the other hand, the novelty may be achieved by a work of destruction. Corrosive forces change a rock into a spongelike structure, a texture impossible to make artificially. But nature destroys mercilessly factures of objects made by man; buildings dilapidate, paintings crack and darken. Nevertheless, we enjoy the facture of old marble - black, green, crevassed. The 'noise' of an old texture is that of the 'patina of time'. The sculptors produce an artificial patina on bronze castings; though, otherwise, the restorers try hard to recover and conserve the genuine factures of works of art and crafts.

Factures made by man are twofold: those of the world of technique and technology and those of the world of art. Often friendly, often hostile one to another, they are nevertheless interconnected and interdependent. However, advanced technology does not cause great art. In a symbolical sense, techniques are a kind of enigmatic instrument used also for artistic purposes. Man enforces the different materials and living beings to grow and to change according to some new laws, new purposes quite divergent from the natural and organic life. Being in touch with the materials, our mind develops our sensations,

our intellect, the technique of our thinking. School and traditions have been important during all ages; without them, there is no technique of thinking, there is no art. The primitives of contemporary Africa and Oceania have lost the traditions of their ancestors; the excellent tools they have are of no use to create the images their predecessors did. So the 'noise' of archaic and primitive art is not a 'noise' of ignorance and lack of learning.

There are two kinds of manual techniques in art. One is aiming at virtuosity and tricks, technical *salto-mortale*. The other is concerned with aesthetic values. Matvejs disapproves the imitation of realistic effects and natural textures. Only such a technique which exists for itself as a 'technique for the sake of technique' is independent and produces the *facture* strange to nature.

Besides the manual technique there develops a machine technique, which expulses the manual work and its *factures*. We have to recognize some creative elements and beauties of the mechanical *facture*. Of course, the beauty of mechanical textures cannot replace the delights of a manual *facture*. There coexist two different worlds with different dialects. So nature, man and the machine are the sources of three *factures*: an independent natural, a manual and a mechanical. The futurists feel the beauty of machines, replacing that of manual work. The haste of modern life, being unfavorable for painstaking workmanship, is promoting in painting a brushwork of careless and dashing texture.

The chapter under the title *Imitation* discusses the question of psychical elements, influencing the creation of an artistic *facture*. Through imitation, came into being our language, all arts, all schools and traditions. Because of inherited love of texture, man, first of all, shows an inclination to imitate nature which has already a ready-made *facture*, whereas he has none. But such an imitation, by creating an illusion of nature, may succeed within certain limits only. In crafts and in visual arts there are many cases where one material is imitated by another. Celluloid imitates ivory and corals; stone and marble is made of sheet metal. Such kind of imitation appears very often in arts and crafts. It seems that any material has a tendency to penetrate the realm of another.

Albeit, it is strange that within so many possibilities to produce good new textures, there have been so few made. That is because creative efforts are usually directed toward the imitation of the old, already recognized *factures*. Be that

as it may, imitation has been always the first step on the way toward beauty.

By means of a homogeneous material in visual arts; e.g., in painting, factures of different represented objects are imitated. But any imitation has its limits, for the skin of a pigment is quite different from the skin of the real thing, say of an apple tree and its tone. The same goes for sculpture, say by carving out of stone or wood human or animal shapes. This kind of artistic imitation of natural appearances Matvejs calls a symbolical imitation, an artistic metaphor. It depends on that what we do expect from a certain type of imitation. Let us compare a naturalistic imitation of a lion with an Assyrian or Chinese sculptural representation of the animal in bronze or in stone. A naturalistic sculptor depicts external forms of a lion. The lion created by Oriental artists, due to stylized and even strange general shapes of the beast and usage of simple textures, expresses even more energy and life than the naturalistic figure or even the animal itself.

Contemporary restorers try to renew in old works of art their genuine appearances and facture. They produce an imitation only, because the lost original texture is unrenewable. Furthermore, the imitators are ignorant of the old principles of creation. Such an ignorance has a damaging effect on the restoration of period styles.

Love for material is the next topic discussed by Matvejs. The choice of materials depends on our taste. The inherited gusto of one nation is not easily understood by another one. Only the laymen believe that a great artist can achieve everything by any material means. A primitive artist of New Zealand indignantly rejected the European paints to use on the boat he was ordered to make, because those were incompatible with the native traditions. Unfortunately, the general taste of our time has killed the naive and genuine love for materials as found in folk and primitive art. But art history teaches that there had been periods of art when gusto for materials, for facture of the surface was cultivated.

The surface. It comes into its own rights when the picture is looked upon as a surface covered with color, disregarding all symbolical signs and their intrinsic meaning. The material reveals its secret life in the structure, in the shine and other qualities, as well as in the manner, technique and similar factors. There are differences between a transparent and opaque painting. In former times one paid more attention to the timbre of the surface than today. The old icons have 'fusible', melted, dense, into-the-depth enamel-like painting.

Some have a smokey appearance. Chinese painting has the fluency of a stream, of a waterfall or of a brook. It is impossible to copy the texture of an old painting with all its effects and accidental changes. Neglecting the properties of a pigment, we are condemned to repeat time and again the same duct of the brush stroke. Gypsum, casein etc. are used for priming to modify the surface of the painting. The beauty of a tone and so the harmonies and disharmonies depend on the texture of the pigment. By virtue of the facture even shrill and contrasting hues suddenly are unified through some qualities such as softness, tenderness, purity, wetness or dryness and sandiness. Many interesting materials and pigments, earlier used for the sake of the surface facture, are lost in contemporary painting. The relief of a traditional academic painting is indeed conformable to the represented objects, but accidental to the structure of the picture plane itself. However, we cherish cracks and crevasses of old frescoes, of icons with pealed off paint and with incomprehensive subject matter. The same also goes for sculpture. Therefore, the siccatives and varnishes used to cover the old surfaces and by the same token destroying the genuine facture - are a nightmare of our time. In connection with those problems Matvejs discusses at length the controversial question of the cleaning of old icons. It may lead to irrevocable destruction of the genuine facture. The ancient St. Georges with their peculiar dark surface in a play of browns and golds and glitterings, dressed in gold and silver trimmings, reveal such tones as one never finds in Rembrandt, Leonardo or Ribera.

Assemblage of materials is discussed next. The different pigments of colors, such as copper, earth, caolin, etc., are absorbed by the binding media - oil, water, etc. Although we find that in the plastic arts artistic ideas are sometimes expressed by using different materials, those media do not lose their independence. Nevertheless, the prevailing opinion is that that is the case in handicrafts; in sculpture, for example, generally speaking, one work is permitted one material only. But how about religious art? Icons have metallic trimmings, incrustations of precious stones, painting, and so forth. Sculptures of the saints carry garments, chasubles, are embellished with different materials. Matvejs disagrees with the opinion that that is a manifestation of poor taste, even of a degeneration of the sense of beauty by the common people or by our ancestors. To the contrary: assemblage of materials generally has its significant place in the life of nations. What seems to be absurd actually has an aesthetic value and necessity. Our

natural environment is full of multiple arrangements of organic and inorganic beings and materials. Nevertheless, man is dissatisfied with all that and wishes to make some assemblages on his own. The old Persian kings created a splendid environment to glorify their power and to bring the image of the king closer to the Deity. And so - by noise of the colors, by sounds of the materials, by assemblage of the factures - we invite the people to beauty, to religion, to God.

There is an organic, a mechanical and an aesthetical connection of materials. We are happy when the combination of one material with some other is a success and produces new 'noises'. The mechanical possibility of such connection, say of wood and of metal, is not decisive to art. Man selects and joins materials according to his own laws, and thus achieved harmonies are a kind of special song. Each epoch lavished its specific assemblages of materials. What makes the things join - whether the factures of surfaces, their shapes or some hidden laws - we do not often know, but we feel the breeze of the beauty of an assemblage. We should overcome bias against usage of cheap, common materials such as wood, iron, coal for artistic purposes. Associations with marketing interests debase those stuffs, making them allegedly unworthy to carry out new artistic ideas, new effects and new factures. The Baroque period was more tolerant concerning the selection and the handling of different materials. The primitives display a pure and independent, naive and creative enjoyment of different materials and their combinations. A true jeweler and artist is he who appreciates the trivial materials and is able by those means to create new harmonies and to discover new beauties. We have lost those simple manual skills needed to produce such assemblages as primitive masks, sculptures, dolls, ornamentations and similar works of art.

Another example of a rich assemblage is the Russian icons. There, as well as in some carved ancient chairs, different materials enter a competition for dominancy, this struggle resulting in 'enslavement' of one material by another. In the icons the unreal images of saints, representing a spiritual world, meet the metal parts belonging to the real world. It is also a struggle between the protruding and recessing covering and the hidden portions of the images. In primitive sculpture the human forms are adorned with incrustations of the eyes, hair, lips and so on. Within such combinations every single element is kept to its limits concerning the whole. Therefore, dressing a figure with metal, textiles or other attire could be very valuable, if done by a skilled hand. Activities of some modern artists (1914)

moved in a similar direction, as in the collages of Picasso and the futurist sculptures. But those assemblages do not stay on a par with the production of the past, because the modern artists are more concerned with the illusion of reality, less with the pure plastic ideas. - Enjoyment of assemblage of materials is also reflected in poetry, as in the poetic images created by Li-Tai-Po, of the Tang dynasty.

The term 'Camerton' (diapason, tune), borrowed from music, denotes unifying principle with reference to the facture. Camerton (diapason) is a unity of material and nonmaterial factures, producing a general 'noise'. Both kinds of facture cooperate in creation of some special shade of the noise, distinguishable among many other 'noises'. Thus we achieve a 'noise' or facture with a certain 'camerton'. There is an unconscious camerton (diapason, tune) depending on the individuality of the artist. A traveller finds that every nation, even each city, town or hamlet has its more or less distinctly coined camerton, as in Umbria (before 1914). Every place there has its frescoes, all different as a scuola locale. Assisi and other small places - Gualdo Tadini, Cascia, so close each to the other, but how different they are! Cascia: sandy, earthy tones, opaque colors, a heavy, rude peasant painting and clumsy drawing; everything breathing the air of the country, of the cowshed, of a simple and hard working life. Assisi: a town of religious exstasy; the scuola locale (not Giotto) quite different: clear, transparent, light and whitish hues, strong linear contours; all in all, an angelic camerton. Gualdo Tadini: there is everything painted on a golden background, calligraphic, elegant, a splinter of the luxurious Byzantium.

One also finds well expressed camertons in sculpture. For example, the Sassanid sculpture, strong and tense, but a little later the same Persian art grew tender and boudoirlike. History teaches that a camerton, developed by one nation, could not be achieved by some other nation. If so, why in contemporary painting does a monotonous camerton dominate? Matvejs means that in his time (1914) it is hard to tell by the painting the nationality of the artist. That leads to a conclusion that besides the individuality there should be some other essential factors which determine the camerton in art. Already the pigments and means abundant at a certain place are the culprits of a special camerton of some local school. By the same token, scarcity or monotony of materials, involuntary economy of means for artistic purposes imposes on the work of art, independently of the creative intentions, some specific camerton. Of importance in making a camerton are the size of material

the dimensions of the art work. A large temple and a small chapel have a different diapason. Composition by the factual means may also produce a specific camerton. As an example Matvejs mentions the Church of Annunciation in Moscow where under the main cupola is a jasper floor; all the walls are covered from top to bottom with icons; the dark paintings, the glittering of stones and the icon lamps, of metal trimmings, the deep singing of basses harmonizing with the darkness of the holy images.

Knowing some conditions on which the unity of facture depend in a camerton, we may produce it intentionally. Artists of the aforementioned villages in Italy created a camerton instinctively and unconsciously. Contemporary artists may act purposefully by reducing the richness of their palettes for the sake of a certain scale and camerton of hues. Foolishly mixing all available pigments, we shall never achieve a peculiar camerton. Of course, by copying nature there is no time to think of facture and much less of a camerton. During the periods of realism the feeling for facture diminished, even down to zero. The general tradition developed in academies of art resulting in some common, conventional camerton, leveling works of art of all nations. The new art is elaborating and seeking intentionally what was rigorously persecuted in the educational establishments. The old masters can teach us only how to produce a camerton of heaviness, roughness, etc. Nature is of no help there. The idea of form can be expressed with any materials, but the idea of a camerton only by certain materials and within certain limits.

* * * * *

According to V. Bubnova, Matvejs' wife, his interest in Negro sculpture was aroused by Picasso. Matvejs did extensive research work on that subject and took a great number of photos from the very often neglected African sculptures at the European museums. He treated the Negro sculpture as valuable works of art, based on some genuine principles of the Plastic symbol and of the Heaviness. He applied those principles also to the art of Asia and that of Europe. The 'plastic symbol' in visual arts was understood as certain canonical forms in representations of human beings, of animals, of trees, rocks, etc. Matvejs theorized that contemporary artists should create their new plastic symbols in a way similar to the icon painters of the past who elaborated their formulas for images of saints.

In his article 'The Russian Secession' Matvejs declared the

principles of the new art. He said that P. Gauguin taught us to think in terms of color and brought down to earth, as a gift a portion of heavenly poetry. Concerning form and line, Gauguin, in his opinion, advised the studies of primitivism. As antinaturalist and antiacademic Matvejs proclaimed: We are yelling with colors; we are assaulting nature to achieve new artistic values by distortion; we (the young artists) are concerned with beauty only. Art to him and to his fellow artists was a search for some new, unusual beauty.

In his artistic activities Matvejs began with impressionism and impressionistic realism, changing to stylization, decorative and symbolic synthesis, an archaization of forms and a free usage of colors. Influenced by Gauguin, by Medieval and Byzantine art, by Russian icons, by Protorenaissance, also partly by geometrization of cubism, Matvejs developed an artistic language of his own, in a very personal way seeking a poetry of colors and of simplified forms, always with a touch of musicality and a feeling of rhythm. A contemplative and introverted personality, Matvejs expressed in his landscapes and figural compositions an emotional and mystical mood. In harmonies of delicate hues he evoked visionary images of a legendary past. His countless miniature sketches were a direct manifestation of the artist's feelings and his inner experience. These paintings had also coloristic qualities near to a Latvian feeling of beauty.

True, his art was sometimes fluctuating between the traditional and the new forms, he had even a tinge of refined eclecticism. Nevertheless, he was an important avant-gardist of his generation, an inspiring and creative theorist gifted with both a living intuition and analytical power. His untimely death interrupted his significant work.

Bibliographic notes - (Selection)

Zolotje runo (Russian art magazine) St. Petersburg, 1909. No.11

Dzimtenes Vēstnesis (Latvian newspaper) 1910, No. 161,179,180

V. Markov, Principy novogo iskusstva, Sbornik Sojuz Molo-
džezi (essays in Russian) 1912, No. 1-2

J. Madernieks, II latviešu mākslinieku izstāde, Dzimtenes
Vēstnesis, 1913, No. 4

V. Markov, Iskusstvo ostrova Pasxi, SP13, 1914 (in Russian)

V. Markov, Faktyra, SP13, 1914

Apollon (Russian art magazine) 1914, No. 5

IV latviešu mākslas izstādes katalogs (T. Zaļkalna raksts)
(in Latvian)

V. Markov, Iskusstvo negrov, Petrograd, 1919 (in Russian)

U. Skulme, V. Matveja piemiņai, Latvijas Vēstnesis (Latvian
newspaper) Riga, 1921, No. 107,119,128.

U. Skulme, Desmit gadu pēc Matveja nāves, Latvijas Kareivis
(Latvian newspaper) Riga, 1924, No. 10

U. Skulme, Dažas Matveja vēstules, Daugava (magazine)
Riga, 1928, No. 8

A. Liede, V. Matvejs laikmeta spoguļi, Daugava 1936, No.7
(in Latvian)

V. Bubnova, V. Matveja Pēdējie dzīves un darba gadi, Māksla
1968, No. 1 (Latvian art magazine)

J. Siliņš, V. Matvejs, Ilustrēts žurnāls, 1925, No. 5 (Latvian
magazine)

J. Siliņš, Modernisma pasācējs mūsu mākslā, Laiks, 1977,
23 XII (in Latvian)

KO ORNAMENTS VAR DOT MŪSU GLEZNICĪBAI *)

Cilvēks esot savas apkārtnes produkts. Klimatiskie un saimnieciskie apstākļi, kas dažādās zemēs ir dažādi, piemērojuši arī ļaudis pa savai dabai. Apstākļu radītām īpatnībām vienotas ļaužu kopas dēvē par tautām. Daudz simtu tautās ir saskaldijusies cilvēce. Tomēr neviens, pat vismazākā tauta ar labu nepamet iegūtās īpatnības, ar kuņām tā ātšķiņas no pārējām. To tauta dara tikai izmisuma brīžos, kad tai zūd katra cerība savu īpatnējo tradīciju tālākai turpināšanai.

Neraugoties uz internacionāles sludinātāju pūliņiem, tautas tomēr pastāv un pastāvēs kā nenovēršami fakti, kuņiem pat Padomju Krievijas satversmē ir ierādīta vajadzīgā loma. Vēstures gaitu ejot, labvēlīgos apstākļos tautas parasti sasniedz tādu laikmetu, kad viņas īpatnības iegūst kultūrā savus krāšņākos izpauzumus. Šo laikmetu tautu dzīvē sauc par klasisku. Klasiskā laikmetā tauta atrod un piekopj mākslā formas, kuņas visvairāk, vispareizāk atbilst viņas psīchei. Šādas mākslas formas aug kuplumā, līdz kamēr tās izkurst vai atmetas apstākļos, kas augšanu aptur vai pārtrauc.

Tomēr, tiklīdz tautai rodas iespēja izvairīties no viņas garīgo un saimniecisko patstāvību traucējošiem faktoriem, sākas kultūras radošo spēku atmoda, mākslas daudzveidīgo formu atjaunošana, izkopšana. To liecina arī mūsu tautas vēsture. Gadu simteņiem ilgi svešas varas apspieda vāj traucēja mūsu tautas mākslas un tradīciju brīvu izveidošanos. Šo tradīciju saglabājis mūsu ornamenti. Taču latviešu ornaments ir tikai viena simtā daļa no neziņā aizgājušas bagātības.

Nu latvieši kā tauta atguvuši savu politisko un saimniecisko patstāvību. Sākusies arī tiekšanās pēc neatkarības kultūrā un mākslā. Tas ir dabīgs un pareizs ikvienas tautas kultūras ceļš, kuņš nepaliks nenoiets. Visgrūtāk tas ejams glezniecībā, jo glezniecība kā mākslas veids latviešos vēl jauns un no svešām tautām aizņemts. Mūsu glezniecība nav izaugusi kā dabīga un loģiska vajadzība no tautas tradīcijām un nav saistīta ar mūsu formu pagātņi. Tāpēc tā pēc būtības tautai vēl sveša un tāla. Tauta neceļ savu roku glezniecības labā; to piekopj un bauda vakareiropejiski kultivēti nedaudzi ļaudis. Normāli radusies glezniecība tautās ir uzlūkojama kā pēdējā pakāpe formas principu attīstībā. Ikviens kādā tautā radīts formas princips parasti pārdzīvo plakana raksta, plastikas, tektonikas un glezniecības veidus. Tā tas bijis pie visām īpatnējām kultūrtautām, kuņām mākslas dzīve ritējusi normālu,

nesašķiebtu gaitu. Tā tam pēc analogijas vajadzēja būt arī latviešos, ja to nebūtu pārtraucis sveštautu valdīšanas slogs. Tūksts gabalos zem šī sloga saplīsušās formas savā restaurācijā rāda pētniekam un māksliniekam, ka pirmās trijas pakāpes latvisko formu izveidojumos ir noritējušas ārkārtīgi pareizā savstarpējā saskaņā. Gluži iztrūkstošā ceturrtā pakāpe - glezniecība radāma no jauna, neizlaižot no acīm iepriekšējās trijas un to attiecības. Tas mūsu gleznotāja šodienas uzdevums, ja viņš grib saukties par latviešu gleznotāju un dēvēt savu gleznu latvisku. Citiem vārdiem, radošam māksliniekam jāpārdzīvo, jāzina un jāizjūt savos mācību gados visa viņa tautas pagātne. Tam jāizstaigā gaīrais ceļš, kuŗu latvieši savā kultūrā un mākslā gājuši tūkstošiem gadu, nonākdami līdz šai dienai. Tikai tad tas ar drošu pārliecību varēs saukties par apzinīgu mākslas tradīciju turpinātāju.

Ornaments, kā redzamākais mākslas principu izpaudējs, var sniegt īpatnējai, neatkarīgai latviešu glezniecības pašu galveno. Ornamenta pētīšana ļauj noteikt nevien vispārējos mākslas būtības formulējumus, kas vajadzīgi estētiskai filozofijai, bet arī kompozīcijas un konstrukcijas principus, kas nedrīkst pamest arī gleznu. Tie pēdējie ir tik īpatnēji un augšanas spējīgi, ka sola tam, kas tos pazīst, izvirzīt nākošo latviešu glezniecību redzamā vietā starp Eiropas tautām. Viss tas, ko ornaments varētu sniegt mūsu glezniecības īpatnībai, ir vēl nesaprasts un novārtā pamests. Vēl ir tikai agrs rīts, ka nav veikts pie mums tas darbs, kas Vakareīropā ir simtkārt jau pastrādāts. Tur nav nevienas zinātnieka neapgaismotas vietas māksliniecisko formu attīstībā un pārveidojumā. Bet mums šodien tikai pa daļai veikts. Mums citāda vēsture, citāda zeme un ļaudis. Citādas mūsu mākslas tradīcijas. Viņu pētīšana un restaurēšana ir jādara pašiem un jo drīzāk, jo labāk. No Eiropas varam aizņemties tikai darba metodes. Ar dziļu mīlestību, saudzību un rūpību sākams seno formu uzmeklēšanas un tulkošanas darbs, jo priekšdarbu šai darba laukā nav un kļūdišanās tik iespējamas.

Pašreizējās glezniecības veids, kuŗu redzam kultivējam Rīgas izstādēs, neatbilst mūsu tautas centīenu mērķim mākslā. Gluži iztrūkst to neatsveramo sastāvdaļu, ko varētu dot gleznas formām mūsu ornamenta pētīšana no formālās puses. Kompozīcijas, konstrukcijas un krāsu ritmu principi, kas liekami jaunās latviešu glezniecības viducī, ir atrodami vienīgi visas tautas sankcionēto īpatnējo formu izpratnē.

Tāpēc, lai mākslā vispār un glezniecībā atsevišķi ievirzītos pareizās, gadu simteņiem pašas tautas nospraustās slīdes, mūsu mākslas teorētiķiem ir jāizpēta latviešu senmāksla no tās formālās puses. Mūsu audzinātājiem jāatrod līdzekļi un metodes, kā šo pēti-

jumu rezultātus izmantot mākslinieciskā audzināšanā, bet māksliniekiem un gleznotājiem jārada jauna māksla, kas būtu nekropļots turpinājums līdzšinējām formām. Ornamentam šeit neatsverama loma.

*) Šo Ernesta Brastiņa rakstu bija paredzēts publicēt Rakstu un Mākslas kameras žurnālā Raksti un Māksla, bet padomju okupācija visu pārtrauca. E. Brastiņa (1892 - 1940 deportēts), mākslinieka, izcila senatnes pētnieka, latviešu ornamenta laba pazinēja un dievtuņu kustības nodibinātāja, šai nelielā apcerējumā izteiktās domas nebūs zaudējušas zināmu aktualitāti arī šodien, mūsu tautai, kopā ar citām nomāktām, iegrimstot vēstures mijkrēsli. E. Brastiņš divos darbos - Latviešu ornamentika, Rīgā 1923 un Latvju raksta kompozīcija, Rīgā 1925, devis vērtīgas atziņas, liekot pamatus tālākiem pētījumiem. Garīgā samulsuma un anarchijas laikmetā, ko pārdzīvo Rietumkultūra, nebūs lieki pārbaudīt pašiem sevi, mūsu kultūras un mākslas ceļus, ja gribam pastāvēt kā latvieši un pilnīgi neizkust svešā vidē. Ir vērts arī šodien padomāt par šajā rakstā izteiktām domām.

Redaktors.

WHAT THE LATVIAN PAINTING COULD GAIN FROM NATIONAL ORNAMENT

Summary

Artist and art theorist Ernests Brastiņš, a victim of the Soviet occupation of Latvia, briefly explains the significance of the folk art traditions upon the development of modern Latvian art.

VĒL PAR MANČEĻA POSTILLAS 1. IZDEVUMU

Iepriekšējā LHZA rakstu krājumā sniedzu sīku Manceļa Postillas Rīgā 1654.g. iznākušā 1. izdevuma aprakstu.¹ Pie tam aizrādīju, ka pastāv ievērojamas atšķirības starp manis aprakstīto izdevumu un starp izdevumu, ko apraksta bibliografi. Tas man ļāva secināt, ka Manceļa P2 1. izdevumam ir bijušas divas dažādas titullapas. Tā kā man nebija izdevies nekur atrast bibliografu aprakstītās 1. daļas titullapas attēlu - un arī vēl citu iemeslu dēļ, - tad atzinu par iespējamu arī varbūtību, ka bibliografiem nav bijis rokās neviens pilnīgs P 1. izd. eksemplārs, bet gan tāds, kam trūka 1.d. titullapa, pie kam šo trūkstošo titullapu bibliografi varēja atveidot pa daļai pēc 1.d. titullapas, pa daļai pēc P 2.izd. 1.d. titullapas. Minētā raksta beigās jautāju: vai Manceļa Postillas 1. izdevums ir tikai iespiests ar vienu 1. daļas titullapu vai ar divām atšķirīgām 1.daļas titullapām?

Tagad man rokās nonākusi autoru kolektīva sarakstītas un M. Gales un R. Grases rediģētas mācību grāmatas vidusskolai „Latviešu lieteratūras vēsture' 1. daļa (Rīgā 1958). Tur (70. lpp.) atrodam Manceļa P titullapas attēlu, kas tiešām ir 1.d. titullapa³ un kas nelidzinās manis aprakstītai.

Tāpēc šis attēls še tiek pārņemts, kaut gan tas ir diezgan neskaidrs - tāpat kā laba tiesa attēlu minētajā izdevumā - un burti, liekas, vietām ar roku pārzīmēti, lai tos padarītu labāk salasāmus. Ar to rodas iespēja to salīdzināt ar manis sniegto P 1.d. titullapas aprakstu un attēlu.⁴

Šinī titullapā (sk. attēlu) rakstīts:5

Lang- gewünschte

Lettsche Postill

Das ist:

Kurtze und Einfältige/jedoch Schrift
mässige

Auszlegung un Erklärung der

Sontäglichen und vornehmsten Fest-Evange-
lien/ so im Fürstenthumb Cuhrland und Semmgallen/
auch im überdünsichen Liefflande/ so weit die Letti-
sche Sprache sich erstrecket/ gelehren
werden/

ERSTER THEIL

Vom Advent bisz zum Pffingstmontage

Langgewünschte

Lettische Postill

Das ist:

Kurze und Einfältige, jedoch Schrift-
mäßige

Auslegung und Erklärung der
Sonntäglichen und vornehmsten Fest-Exange-
lien / so im Fürstenthumb Cuhrland und Semingallen /
auch im überdänischen Lieflande / so weit die Letti-
sche Sprache sich erstrecket / gelehret
werden /

EXTER THEIL!

Vom Advent bis zum Pfingstmontage

Verfertigt durch

GEORGIUM MANCELIIUM, Semgallum, der
h. Schrift Licentiatum, und Fürstl. Cuhrlandi-
schen Hoff-Prediger.

Zu Riga /

Durch Gerhard Schröderm gedruckt und verlegt
Im Jahr Christi / 1654.

Mancela «Lettische Postill» titullapa.

Verfertigt durch
GEORGIUM MANCELLIUM, Semgallum, der
H. Schrifft Licentiatum, und Fürstl. Cuhrländi-
schen⁶ Hoff-Prediger.
Zu Riga/
Durch Gerhard Schröbedern⁷ gedruckt und verlegt
Im Jahr Christi/ 1654.

Salīdzinot nupat sniegto Manceļa P 1.d. titullapas tekstu ar manis aprakstīto 1.d. tekstu un ievērojot manis atzīmētās atšķirības starp manis aprakstīto titullapu un starp bibliografu aprakstīto titullapu, redzam, ka nupat sniegtās titullapas teksts pilnīgi atbilst bibliografu sniegtajām ziņām.⁸

Tātad vairs nevar būt šaubu, ka bibliografiem ir bijis piesniedzams Manceļa P 1. izdevums ar viņu aprakstīto 1.d. titullapu. Citiem vārdiem: Manceļa P 1.izd. tiešām ir divas atšķirīgas 1.d. titullapas.

Par atšķirībām starp abām dažādajām titullapām še neko vairs neminu, jo tās jau aprādītas agrākajā rakstā.⁹ Vēlos tikai aizrādīt, ka viena no svarīgākām atšķirībām ir tā, ka manis atrastajā un aprakstītajā izdevumā ir atzīme par Zviedrijas karaļa privilēģiju, kamēr bibliografu aprakstītajā izdevumā šādas atzīmes nav, ko tāpēc tagad var saukt par Manceļa P neprivilēģēto izdevumu.¹⁰

Kas attiecas uz atšķirībām abu šo izdevumu tekstā, tad, liekas, tādu nav.¹¹ Bet galīgi šis jautājums būs izšķirams tikai tad, kad izdosies abus izdevumus salīdzināt lapu pa lapai, kas tagadējos apstākļos nav iespējams, jo ārzemēs piesniedzams, cik man zināms, tikai privilēģētais, bet ne neprivilēģētais (Rīgā esošais?) izdevums.¹²

Tātad tagad varam atbildēt uz augšā minēto jautājumu par Manceļa Postillas 1. izdevuma titullapu (titullapām) šādi: Manceļa Postillas 1. izdevums (Rīgā 1654) ir iespiests ar divām atšķirīgām 1. daļas titullapām, tātad iznācis 2 dažādos iespaidumos.

Piezīmes

- 1) LHZA RKr 2 (1963) 125. - 137.lpp.
- 2) Ar P še saīsinu vārdu „Postilla“.
- 3) Un nevis 2.d. titullapa, kā tas bija citos man piesniedzamajos izdevumos (sk. par to LHZA RKr 2,)33.lpp. un attiecīgajās piezīmēs).
- 4) Turpat 125. un 128. lpp. (še faksimils!).
- 5) Tā kā attēls nav gluži skaidrs, tad neesmu vienmēr drošs par

- savu lasījumu pareizību (sk. tūlit).
- 6) Vajadzētu būt „Cuhrländischen“, kā šo vietu lasa Misiņš (Latviešu rakstniecības rādītājs. 1585-1910. Rīgā 1924. 164. lpp., 942.nr.) un Napjerskis (Chronologischer Conspect der Lettischen Literatur von 1587 bis 1830... von C.E. Napjersky... Mitau 1831 /iespiests kā Latviešu literārās biedrības magazīnas 2./3. burtnīca/, 25.lpp.). Vai šē pārņemto faksimilu pārzīmējot iespiešanai te aizmirsts pārzīmēt pārskana zīmi?
 - 7) Misiņam (6. piezīmē minētajā vietā) te ir „Schrödern“, bet Napjerskim (6. piezīmē minētajā vietā) „Schroedern“. Man, neredzējušam oriģinālu, vedas domāt, ka te īsti ir „Schroedern“, ko Misiņš tad raksta kā „Schrödern“. Bet faksimilā redzamā rakstība „Schrödern“ ir radusies, varbūt, tad, kad faksimilu padarīja lasamāku, ja negrib iedomāties, ka te iespieduma kļūda. Bet vai šādu iespieduma kļūdu nebūtu pamanījuši tādi bibliografi kā Misiņš un Napjerskis?
 - 8) Atskaitot kādus sīkumus, piem. lielo un mazo burtu rakstību vārdos „Lettische Postill“, ko bibliografi raksta - kā tas vispār bibliografijās parasts - kā „Lettische Postill“.
 - 9) LHZA RKr 2, 131. - 132.lpp.
 - 10) Liekas, ka privilēģētais izdevums ir bijis greznāks arī ārējā apdarē (1.d. titullapa iespiesta daļēji sarkaniem burtiem /vai tā arī neprivilēģētā?/).
 - 11) Par to LHZA RKr 2, 132.lpp.
 - 12) Varbūt privilēģētais izdevums domāts tikai izplatīšanai ārpus zviedru pārvaldītās Vidzemes un Igaunijas, t.i. Kurzemē, Zemgalē u.c. ārzemēs?

ONCE MORE ABOUT THE FIRST EDITION OF THE LETTISCHE POSTILL BY GEORGE MANCELIUS

Summary

The facsimile of the title page of the first edition of Georgius Mancelius' *Lettische Postill* (Riga, 1654) reproduced in this note to the author's previous article on the same subject (LHZA RKr 2, 1963. p. 125-135) proves beyond doubt that the first edition of Mancelius' work appeared with two different title pages which was not known until now.

MĀKSLAS DARBI UN MĀKSLAS NORISES

Apzīmēt kādu priekšmetu par „mākslas darbu“ nozīmē svarīgu filosofisku izšķiršanos. Tā ir izšķiršanās par mākslas darba minimālajām iezīmēm. Ja ir mākslas darbs, mēs to varam aistētiski izvērtēt. Ja, turpretim, X nav mākslas darbs, tad šādi vērtējumi nav vietā. Mēs, tā sakot, no šī priekšmeta nesagaidām to, ko ceram mākslas darba gadījumā. Šī izšķiršanās savā pamatā ir filosofiska, jo tā skar attiecīgā priekšmeta būtību, t.i. metafizisko statusu salīdzinājumā ar citiem priekšmetiem pasaulē.

Fakts, ka dažādu priekšmetu apzīmēšana par „mākslas darbiem“ sagādā arvien lielākas grūtības, liecina, ka mūsu filosofiskajos ieskatos par mākslas darba minimālajām iezīmēm ir radusies zināma krīze, vai vismaz neziņa, kas prasa noskaidrojumu. Ievērosim sekojošus jautājumus, ar kuriem ir jāstopas, kaut pavisām šī laika mākslas vērotājiem:

1. Vai mazgājamā pulvera kārba, kuģu ir saspiedis un parakstījis kāds gleznotājs, ir skulptūra (glezna)?
2. Vai sēdēšana krēslā uz skatuves (mierīgi un ķermeņi nekustinot) ir deja?
3. Vai 10 minūtes klusuma, kad pianists sēž pie klavierēm un skatās pulksteni, ir mūzikāla kompozīcija, kas sastāv tikai no pauzēm?

Parasti klausītāju un skatītāju reakcija šādos un līdzīgos gadījumos ir bijusi neziņa, vai šeit ir tiešām sastapšanās ar mākslas darbiem vai nē. Ievērosim, ka šī neziņa nav par to, vai šie darbi ir labi vai slikti, skaisti vai neglīti, bet gan primāri par to, vai mēs šādos un līdzīgos gadījumos vispār varam runāt par mākslas darbiem. Dažkārt kritiķu atbilde ir bijusi, ka šie darbi nav „jāņem nopietni“, bet līdz ar to mēs esam izdarījuši svarīgu priekšmetu (notikumu) klasifikāciju un filosofisku izšķiršanos. Ir tomēr daudzi cilvēki, kas attiecīgos objektus uzskata par nozīmīgiem, pat vērtīgiem mākslas darbiem. Šis fakts, tāpat mūsu pieredze mākslas vēsturē, liek mums būt piesardzīgiem savos spriedumos.

Pirms mēs mēģinām noskaidrot mākslas darba minimālās iezīmes ir svarīgi atzīmēt vairākus faktorus šī jautājuma risināšanā. Pirmkārt, šis jautājums nav atrisināms vienīgi ar attiecīgo objektu tuvāku apskati un analīzi. Problēma nav tā, ka, piemēram, saspiešā mazgājamā pulvera kārba nebūtu skatītājiem pieejama, prasītu īpašus novērošanas apstākļus. Tā ir izstādīta visiem pieejamā galerijā. Informācija par to, kā un kad, un kur mākslinieks saspiešā mazgājamā pulvera kārbu ir varbūt interesanta (ja mums interesē mākslinieku biografijas), bet tā nekādā ziņā nepalīdz izšķirties,

vai tieši šis priekšmets ir mākslas darbs vai nē. Tieši šo iemeslu dēļ mēs pasvītrojam sākumā, ka mākslas darba iezīmju noteikšana ir filozofisks jautājums. Otrkārt, mūsu interese ir tikai par dažām, ja tā varētu teikt, identificējošām iezīmēm. Mums šajā vietā nav jāatrisina sarežģītie jautājumi par to, kādēļ kāds priekšmets ir vispāri priekšmets u.t.t. Mēs visi zinām, ka dažiem, vispāri atzītiem mākslas darbiem ir noteikts svars, atomu struktūra, ķīmiskais sastāvs un citas iezīmes, kuņas mēs neuzskatām par svarīgām tieši šīs problēmas risināšanā. Mūs interesē, kas atšķir mākslas darbus no citiem objektiem. Treškārt, šādu identificējošu iezīmju noteikšana nekādā ziņā neprasa, lai mēs arī noteiktu mākslas darbu vērtību mērauklas. Tie ir divi atsevišķi jautājumi, lai gan mūsu valoda bieži kārdina lietot terminu „mākslas darbs“ izvērtējošā nozīmē, piemēram, „Ši vīra vakariņās ir jau istais mākslas darbs“. Pat tik ass domātājs kā Kants nespēja skaidri atšķirt, vai viņš runā par mākslas darbiem vai skaistiem, t.i., augstvērtīgiem mākslas darbiem. Neatšķirot šos divus jautājumus, mums, gribot vai negribot, ir jāastopas ar šādām nevadzīgām filosofiskām miklām, kā, vai neglīti mākslas darbi ir vispār. iespējami, vai mākslinieks var radīt apzināti kautko neglītu u.t.t. Beidzot, mūsu problēma nav tikai teorētiskas definīcijas jautājums. Mākslas darba definīcija vien var atrasties tālu no mākslas pasaules. Kā minējām, mūsu filosofiskajam viedoklim ir tīri praktiskas sekas darbu izvērtēšanas procesā. Tāpat tas iespaido mūsu mākslas izglītības stratēģiju un metodes.

Pieņemot, ka ikvienā mākslas pieredzes situācijā ir vismaz 3 faktori - mākslinieks, darbs un publika, mēs varam ātri izsmelt visus galvenos virzienus mūsu jautājumu atrisināšanā.

- 1) „X ir mākslas darbs, jo to ir radījis mākslinieks“
- 2) „X ir mākslas darbs, jo tam kā priekšmetam ir zināmas objektīvas iezīmes“
 - 2a) „X ir mākslas darbs, jo tam ir zināmas materiāla rakstura iezīmes“, piem.,
 - 2aa) „Glezna ir pigmentu sakārtojums uz zināma veida virsmas“.
 - 2b) „X ir mākslas darbs, jo tam ir zināmas formāla rakstura iezīmes“, piem.,
 - 2ba) „X ir mākslas darbs, jo tā forma ir simetriska“,
 - 2bb) „X ir mākslas darbs, jo tā forma atdarina dabiskās formas“
- 3) „X ir mākslas darbs, jo kāda sabiedrība (vai atsevišķa cilvēku vienība šajā sabiedrībā) to uzskata par mākslas darbu“, piem.,
 - 3a) „X ir mākslas darbs, jo publikas vairākums to uzskata

par mākslas darbu.“

3b) „X ir mākslas darbs, jo vadošie kritiķi to uzskata par mākslas darbu“.

Mēs neesam pieminējuši īpaši vēl ceturto iespēju - „X ir mākslas darbs, jo tas spēj izraisīt aistētisko pārdzīvojumu“, jo mēs visi labi zinām, ka daudzi dabiski priekšmeti, kuŗus mēs nekad neuzlūkojam par mākslas darbiem, arī spēj izraisīt šādus pārdzīvojumus, piemēram, ziedi, mākoņi un jūra. Ši iemesla dēļ mums ir jādefinē mākslas darbs neatkarīgi no mūsu ieskata par aistētiskiem pārdzīvojumiem. Pat attiecīgi izslēdzot šādas iespējas, „izraisīt aistētisko pārdzīvojumu“ var radīt nopietnas neskaidrības. Šis apraksts var attiekties gan uz priekšmeta iezīmi („potencialitāti izraisīt aistētisko pārdzīvojumu“) gan arī uz publikas reakcijām. Galvenā problēma ir tā, ka pats jēdziens „aistētiskais pārdzīvojums“ nav sevišķi skaidrs, raugoties no tīri psiholoģiska viedokļa.

Visām minētajām iespējām var būt daudzas un dažādas variācijas, kuŗas mēs nemēģināsim saskaitīt. Mūsu piemēri (2aa), (2ba), (3a) un (3b) varbūt nav pat raksturīgākie, bet tas negroza pamatvirzienus „mākslas darba“ minimālo iezīmju meklēšanā.

Ikviens no šiem virzieniem saistās ar sava veida nopietnām grūtībām, kuŗas mēs varam šeit tikai skicēt ļoti vispārējos vilcienos. Iesāksim mūsu analīzi ar (2a) pieeju, kas mākslas darbu raksturo ar viena vai otra veida tīri materiālas dabas iezīmi. Tā ir caurmēra laja parastā atbilde mūsu jautājumam. Šis cilvēks ir redzējis gleznas mūzejos, skulptūras parkā, lasījis iespiestas dzejas, un lielākaī daļai no šiem „darbiem“ ir zināmas ātri iegau-mējamas fiziskas iezīmes. Mēs atšķīram gleznas no šujmašīnām, koncertus no vēja gaudošanas. Lai gan šāds uzskats ir vienmēr radījis nopietnas grūtības literāro mākslu gadījumos, nepakavēsimies šoreiz pie šīm grūtībām. Galvenā problēma modernās mākslas vērotājam ir cita. Vesela rinda šī laika mākslinieku apzinīgi vēlas šos ierastos ieskatus par mākslas darbiem salauzt, jo pēdējie esot tradīciju radīti ierobežojumi cilvēka radošo spēku izpausmēm. Daudzi šī laika mākslinieki negrib radīt ne gleznu, ne skulptūru, bet gan atrast un dot jaunu mākslas formu - kautko citādāku nekā, piemēram, gleznu vai skulptūru. Šādos apstākļos teikt, ka mākslas darbu raksturo kādas vispāri pieņemtās materiālas iezīmes, kuŗas definētu attiecīgās mākslas teorija, nozīmē Petitio principi - pieņemt, ka jautājums ir atrisināts pirms tā analīzes. Mākslinieki visos laikos ir pasvītrojuši, ka viņu darbus kā mākslas darbus raksturo kautkas vairāk nekā materiālās iezīmes. Tas nozīmē, ka parastā laja atbilde nevar palīdzēt mūsu jautājuma atrisināšanā. Nozīmīgas atbildes ir meklējamas citos virzienos.

Apstājoties pie (1) ieskata, kas mākslas darbu saista ar mā-

slinieka personu, ir skaidrs, ka mākslas darbs, lai tas būtu kāds būdams, ir cilvēka darinājums. Elektroniskā mūzika vai dzejas, kuŗas uzrakstījuŗas elektriskās smadzenes, ņo pamatieskatu nevar grozīt. Elektroniskā mūzika, piemēram, ir iespējama tikai tad, ja aiz maŗinas atrodas cilvēks (vismaz pagaidām!). Tomēr tajā pat laikā ir arī skaidrs, ka viss, ko darina vai skaŗ mākslinieks, jau nepārvērŗas mākslas darbā. Mākslinieks kā persona, kā to ir norādījis amerikāņu filozofs Arturs Danto, nav līdzīgs legendārajam grieķu valdniekam, kuŗa skāriens visu pārvērŗ zeltā. Iedomāsimies gadījumu, kur mākslinieks A ierodas veikalā un saspieŗ 100 tukŗas kastes un tās paraksta. Vai mums būs 100 mākslas darbi tādēļ, ka A to ir izdarījis? Pieņemsim gadījumu, ka mēs nezīnām, ka to ir veicis A. Ar lielu varbūtību mēs teiktu, ka tās ir tikai saspīestas kārbas un nekas vairāk. Bet kā ar mākslinieka paziņojumu, ka viņŗ teiksim, priekŗmetu X ir darinājis kā mākslas darbu, ka viņŗ to ir „iecerējis“ kā mākslas darbu? Arī tas nevar palīdzēt, jo ņādi paziņojumi kā tādī priekŗmetus nepadara par mākslas darbiem, ja tos publika par tādīem neuzlūko. Pieņemsim, ka mūsu mākslinieks A uzraksta uz katras saspīestās kārbas, ka tas ir „mākslas darbs“ vai „es to esmu domājis kā mākslas darbu“. Arī tad mums būs ņaubas, jo ar ņādiem paziņojumiem var vieglī padarīt katru lietu par mākslas darbu. ņādā gadījumā „mākslas darba“ jēdziens kļūst triviāls. ņādas pieejas pamatproblēma ir tomēr citā virzienā. ņāds ieskats saŗur sevī ļoti bīstamas konsekvences. Ja mēs saīstam mākslas darba jēdzienu ar mākslinieku, mēs agrāk vai vēlāk sāksim vērtēt nevis darbus un sniegumus, bet gan mākslinieku personības un viņu nodomus. Tieŗi varbūt dziļumsīcholoģijas iespaidā mēs daŗkārt esam sajaukuŗi morālus spriedumus par māksliniekiem ar aīstētiskīem spriedumiem par viņu darbiem. Tie ir divi atŗķīriģi vērtējumi ar savām neatkarīģām mērauklām. Mākslinieks, kuŗŗ saka „X ir mākslas darbs, jo es esmu to darinājis“, bieŗi neaptver, ka ņāda pieēja izraisīs spriedumus par viņa personību un nevis viņa darba vērtējumus.

Otrais ieskats - (2a) savā pamatā ir klasiskā atbilde uz jautājumu par mākslas darba identifikāciju. Grūtības ņajā gadījumā ir citādas. Nemaz nerunāģot par to, vai visā klasiskās tradīcijas pamatā neatrodas loģiska kļūda - mākslas darba un skaīstā mākslas darba jēdzienu sajaukums - mums ir jābūt skaidrībā par to, ko ņīs ieskats nozīmē. Sakot, ka „X ir mākslas darbs, ja tam ir zināmas formāla rakstura iezīmes“, mēs norādām, ka X ir iezīme Y, kas to atļauj klasificēt kā piederīģu vienībai M (Mākslas darbiem). Tas nozīmē, ka

- 1) Mēs varam objektīvi noteikt Y,
- 2) Y ir raksturīģa visīem M locekļīem un

3) Y tiešām raksturo X.

Nelaimīgā kārtā vislielākās grūtības rodas pirmajā un otrajā punktā. Mākslas darbi ir šķietami tik dažādi, ka atrast kopēju iezīmi Y izliekas neiespējami, un kur tas ir darīts (piemēram, Bella „Nozīmīgā forma“), Y ir izradījusies vai nu par daudz nenoteikta vai arī par daudz ierobežojoša. Tā ir bieži izrādījies, ka priekšmeti ar Y nekad nav piederējuši M, vai arī otrādi, ka M vienībā ir ietilpuši priekšmeti, kuriem nav Y. Labākā ilustrācija ir tā saucamā imitācijas teorija. Ja piemēram, imitācijas fakts noteic mākslas darbu kā tādu, tad mēs sastapsim ļoti daudzus darbus, kas ir radušies imitācijas ceļā, bet kuņus mēs negribam uzskatīt par mākslas darbiem.

Situācija nav vieglāka, ja mēs negribam runāt par kādu iezīmi Y, bet gan spēju jeb potenci izraisīt zināmu reakciju. Potencialitātes ir vienmēr bijušas metafiziski neveikls jēdziens (piemēram J.S.Mill'a slavenā matērijas definīcija). Pirmkārt, noteikt potencialitāti parasti ir daudz grūtāk nekā identificēt redzamu Y. Otrkārt, mēs parasti neapmierināties ar potencialitātes konstatēšanu, bet vēlamies uzzināt, kas atrodas šādas potencialitātes pamatā - materiālas vai formālas iezīmes. Līdz ar to mēs esam atgriezušies pie iepriekšējā argumenta.

Trešajā virzienā (3) problēmas izraisās citā veidā. Parasti tās saistās ar subjektīvisma vai relativisma briesmām. Ja mēs sakām, ka kāds priekšmets ir mākslas darbs tādēļ, ka kāda sabiedrība vai tās daļa uzskata to par mākslas darbu, mākslas darbs kā tāds (un ne tikai tā aistētiskais izvērtējums) zaudē itkā savu stabilitāti. Mākslas darba, ja tā varētu teikt, metafiziskais stāvoklis kļūst mainīgs. Mēs varam nonākt situācijā, ka X šodien ir mākslas darbs, bet rīt tas jau ir pārvērties par „vienkāršu priekšmetu“. Tīri dabiski, ka to ir norādījis Gotšalks, mākslas darbi ir sociāli nosacīti, t.i., atkarīgi no sabiedrības ieskatiem. Tas, ko viena sabiedrība uzlūko par mākslas darbu zināmā laikā, var netikt uzlūkots par tādu citā sabiedrībā citā laikā. Tas ir neapstrīdams fakts. Mūsu jautājums ir tomēr par to, ko mēs uzskatām par mākslas darbu vienas sabiedrības mērogā tajā pat laikā. Jautājums par saspīstajām ziepju kārbām, nav par to, vai, piemēram, ķīniešu sabiedrība uzskatītu to par mākslas darbu, bet gan, kā tas ir mūsu sabiedrībā pašreizējos apstākļos. Atbilde „X ir mākslas darbs, jo to par tādu uzskata sabiedrības vairākums“ parasti nav apmierinājusi ne māksliniekus, ne arī rūpīgākos mākslas vērotājus. Problēma ir tā, ka dotā atbilde nav arī pilnīga. Mēs gribam zināt, kādēļ publika uzskata X par „mākslas darbu“. Šāds publikas spriedums noteic zināmā mērā mūsu turpmākās nostājas un darbību. Atbildēt vienkārši „tādēļ, ka tas publikai patīk“ vai „tādēļ, ka tas ir „skaists“

nav pieņemams, jo mēs esam atkal sajaukuši mākslas darba un skaistā mākslas darba jēdzienus. Bez tam, mēs zinām, ka publikas un kritiķu gaumes mainās. Lai gan mēs pieļaujam lielu izvērtējumu dažādību, mēs vēlamies kādu objektīvāku darba definīciju. Paļaušanās tikai kritiķu spriedumam rada jaunas grūtības. Piemēram, gadījumā ar saspiesto ziepju kārbu, varbūt 40% no kritiķiem teiks, ka tas ir mākslas darbs, 40% noraidīs šādu iespēju, bet 20% nebūs izšķirušies. Ko mēs darīsim šādā gadījumā? Nav arī noslēpums, ka kritiķu spriedumi (un ne tikai aistētiskie vērtējumi) ir bijuši dažkārt maldīgi.

Līdzšinējās analīzes rezultātā mēs redzam, ka ikviens mēģinājums noteikt mākslas darba minimālās iezīmes ir izrādījies nesekmīgs. Tas nenozīmē, ka šie meklējumi nebūtu nozīmīgi. Mākslas darbus darina mākslinieki un tos redz vai dzird publika. Tos mēs atšķiram no citām lietām. Tomēr tajā pat laikā mums nav izdevies atklāt kādu vienojošu iezīmi, kas atļautu mums radīt skaidrību konfliktos par to, vai kāds priekšmets ir mākslas darbs vai nē. Varbūt mūsu pamatpieņēmumi nav bijuši pareizi. Mēs esam līdz šim pieņēmuši, ka „mākslas darbi“ ir priekšmeti jeb objekti, ko mēs varam raksturot vienā vai otrā veidā. Mūsu pieredze ir līdzīga ļaļam, kas domā par gleznām, celtnēm, skulptūrām un grāmatām. Šādi objekti atgādina citas lietas - galdus, krēslus, akmeņus, ko mēs izcelsmi varam noskaidrot, struktūru aprakstīt un ko mēs funkcionāli (vismaz daudzos gadījumos) cilvēku dzīvē aprakstīt. Mākslas darbi izliekas kā priekšmeti, ko mēs varam noteicamas iezīmes. Tiem ir atribūti, kas sastāda to būtību. Tomēr daudzi mākslinieku sniegti, īpaši mūzikā, drāmā vai dzejā, nelīdzinās šādiem priekšmetiem vai lietām. Arī pats vārds „darbs“ nenozīmē tikai kādu viegli norādāmu darbības iznākumu („Šis galds ir mans roku darbs“), bet arī zināmu notikumu vai norisi. Runa par „mākslas darbiem“ kā darbības iznākumiem kārdina mūs tos izprast tādā veidā, kas aizklāj to īsto raksturu. „Mākslas darbi“ kā iznākumi ir sastinguši, lietas starp citām lietām. Bet tas nav tas, ko mēs piedzīvojam mākslas pieredzē. Tādēļ varbūt pareizāk ir runāt par „mākslas darbiem“ jeb „mākslas norisēm“, kas pasvītīto mākslinieka veikuma dinamisko raksturu. Mums ir jāatbrīvojas no tā saucamās „objektu valodas“ un tās vietā jārada jauni izteiksmes veidi, lai varētu runāt piemērotā veidā par to, kas norit mākslas situācijās, t.i., mākslinieka, materiālu un publikas starpā.

Šo faktu mēs varam vislabāk atklāt, ja mēs domājam, piemēram, par kādu traģēdiju kā Blaumaņa Indrāņiem un jautājam, ko mēs šajā gadījumā īsti gribam apzīmēt par „mākslas darbu“. Mēs sakām, ka šī luga ir „mākslas darbs“. Bet parasti ar šo apzīmējumu mēs saprotam vairāk nekā Blaumaņa tekstu, ko mēs atrodam iespiestu

attiecīgā grāmatā. Mēs domājam par Indrāniem kā par izrādītu lugu. Mēs pamanām šajā lugā daudzas lietas tieši tādej, ka mēs redzam uz skatuves un paliktu mums apslēptas, ja mēs būtu lasījuši tikai šīs lugas tekstu. Mēs tomēr nedomājam tikai par Indrāniem kā izrādītu lugu, bet gan par kādu specifisku izrādi, kur šo lugu izrādīja zināma režisora vadībā un to spēlēja noteikti aktieri. Varbūt daļa no mums ir redzējusi vairākas Indrānu izrādes dažādos iestudējumos. Viss tas pieder šim „mākslas darbam“. Vēl tālāk, šajā „mākslas darbā“ ietilpst tas, ko Indrāni mums un citiem skatītājiem ir nozīmējuši. Viss šis notikumu komplekss, kuŗa robežas mēs nevaram pat īsti noteikt (jo var būt daudzas un dažādas lugas interpretācijas gan no režisoru, gan aktieru, gan skatītāju redzes viedokļiem) sastāda šo „mākslas darbu“. Indrāni šajā ziņā ir komplicēts notikums vai norise, kur savijas gan tīri fiziski, gan psihiski elementi. Vēl nepārprotamāk šis fakts atklājas mūzikas gadījumā, kur lielākā daļa no klausītājiem nekad nespēj vai arī nespēs aptvert šo „darbu“, raugoties tikai komponista tekstā. Bieži vien pats komponists ir atstājis diezgan lielu brīvību, kā diriģentam un mūziķiem šo tekstu interpretēt. Tā simfonija kā „mākslas darbs“ aptver simfoniju - kā uzrakstītu, simfoniju - kā interpretētu, simfoniju - kā atskaņotu, simfoniju - kā dzirdētu u.t.t. Tieši šajā virzienā mūsdienu mākslas attīstība ir īpaši nozīmīga. Kustības ieviešana skulptūrā, filmas izveidošanās par atsevišķu tēlojošās (un ne tikai drāmatiskā!) mākslas nozari u.t.t. norāda mākslinieku vēlēšanos pasvītrot mākslas sniegumu dinamisko raksturu.

Šādas analīzes gaismā mūsu centrālais jautājums ir - kas raksturo šādas mākslas norises? Iesāksim ar visvienkāršākajām norišu iezīmēm. Katrai norisei ir sava noteikta laika dimensija. Tā arī mākslas darbam ir, ja tā varētu teikt, sava karjēra - sava vēsture. Šādai norisei ir savs sākums mākslinieka idejā vai uztverē, un tā ilgstoši turpinās. Mākslas norises ir ilgstoši notikumi. Šāda norise nenoslēdzas ar to brīdi, kad mākslinieks ir pabeidzis savu radošo darbību. Ja tas būtu patiesība, mēs varētu teikt, ka cilvēka dzīve noslēdzas ar tā dzimšanu. Attiecīgā fiziskā objekta nobeigšana ir varbūt svarīgs notikums mākslas darba vēsturē, bet tas savā ziņā ir dzīves sākums. Mākslas norisei pieder tās dažādās interpretācijas, tie dažādie skatījumi vai pat pārveidojumi, kuŗus dod publika. Šajā ziņā mākslas norise ir augošs notikums, kur pats fiziskais priekšmets var iegūt pavisam citu raksturu. Norises raksturo maiņas, un tas pats attiecināms uz mākslas norisēm. Iedomāsimies vienkāršu gadījumu ar grieķu skulptūru A, kas darināta 400.g. pirms Kristus. Laika tecējumā no šīs skulptūras ir saglabājusies tikai daļa, teiksim, torss. A (1967) ir savā ziņā A (400) turpinājums, bet mes nevaram teikt, ka A (400) būtu identisks („tas pats“) ar

A (1967). Mēs to redzam un interpretējam citādi. Tas izraisa citādus pārdzīvojumus un atbildes. A varbūt ir ieguvis pavisam citādu raksturu, un tas ir izstādīts citos apstākļos (piemēram, citā apgaismojumā, uz cita fona). Tajā pat laikā mēs nevaram teikt, ka mums ir sastapšanās ar diviem, pilnīgi citādiem mākslas darbiem. Šajā mākslas norisē zināmi elementi ir palikuši tādi paši, citi ir radikāli pārveidojušies un par dažiem mēs vispāri nevaram spriest. Kad šāda norise noslēdzas, ir grūti noteikt. Tikai nedaudzos gadījumos mēs varam noteikt norišu noslēgumus. Mēs zinām, ka pēc cilvēka nāves paliek atmiņas, fotografijas, rokraksti, dokumenti u.t.t. Savā ziņā mēs esam līdzīgā situācijā, ja mēs domājam par mākslas norisēm. Arī pat tad, ja glezna iet bojā ugunsgrēkā, tā var saglabāties skatītāju (vai pat tikai paša mākslinieka) atmiņā, fotogrātijās un kopijās. Tās vēsturē, nenoliedzami, ir noticis ļoti svarīgs pagrieziens, bet tas var nenozīmēt šīs norises noslēgumu. Mēs varam iedomāties mākslas norises noslēgumu apstākļos, ka (1) attiecīgais fiziskais objekts, visas kopijas un apraksti ir fiziski iznīcināti, un (2) visas personas, kuŗām ir bijusi kautjebkāda saskare ar šo norisi, ir gājuši bojā. Mēs pasvītrojam šīs norises vienkāršās iezīmes tādēļ, ka lielā dažādība kritiķu spriedumos ir radījusi zināmu neuzticību mākslas norišu vērtētājiem. Daudzos gadījumos šo dažādību mēs varam vienkārši izskaidrot ar faktu, ka kritiķiem ir bijusi saskare ar attiecīgo norisi tās dažādajos posmos. A (1967) varbūt nav tas pats, kas A (1900). Dažādie kritiķu spriedumi var nenozīmēt krasas atšķirības šo kritiķu nostājās, bet gan pārvērtības pašā mākslas norisē.

Mākslas norise ietveŗ darbību ar materiāliem, tos pārveidojot un pārradot. Arī šis process ir komplicēts, un tam ir vairākas fāzes. Pirmā no tām ir savā pamatā selektīva. Mākslas norise šajā ziņā iesākas tajā brīdī, kad mākslinieks izvēlas tikai dažus īpašus materiālus no lielās materiālu dažādības. Tas attiecas gan uz mākslinieka primāriem materiāliem (krāsām, būvmateriāliem u.t.t.), gan arī uz tā saucamajiem sekundārajiem materiāliem (novērojumiem, piedzīvojumiem pasaulē). Šī materiālu izvēle pieder jau mākslas norisei. Tas, ko mākslinieks savā darbā neparāda, var būt daudzos gadījumos tik pat svarīgs un nozīmīgs kā tas, ko viņš parāda. Otrā fāze ir materiālu pārveidošana tā, lai tie kļūtu par izteiksmes spējīgiem. Piemēram, primāro materiālu tiešā apdare nav mākslinieka, bet amatnieka sasniegums. Mākslinieka problēma ir šos materiālus padarīt vārda tiešā nozīmē par izteiksmīgiem - par to vidi, kuŗu viņš mēģinās organizēt un veidot. Šī fāze lielā mērā ir psiholoģiska. Tā saistās ar mākslinieka iztēli un spēju sarežģēt jaunas un neparastas iespējas izmeklētajā materiālā. Trešā fāze ir tiešais veidošanas process, kur izteiksmes spējīgie mate-

riāli iegūst savu formu vai organizāciju. Ceturtā faze ir šī mākslinieka snieguma prezentācija - izstāde publikai, atskaņojums, lasījums, izrāde u.t.t. Tā vide, kurā mākslas darbs parādās (vārda tiešā nozīmē - „kur to parāda“), var dot skatītājam iespaidu, kas būs pilnīgi atšķirīgs no tā, ko tas iegūs citā vidē. Šajā ziņā nozīmīgs ir Heidegera novērojums, ka daudzi mākslas darbi atrodas „ārpus savas vietas“, t.i., parādās nepiederošā vidē.

Mākslas norise ir interpersonāla - tā norit mākslinieka un viņa skatītāju, klausītāju vai lasītāju starpā. Lietojot D. Duija izteicienu, mēs mākslas norisi varētu apzīmēt par transakciju - darbību personu starpā. Arī gadījumā, kur mākslinieks glezno vai raksta „tikai sev“, viņš šajā procesā piedalās kā radītājs un skatītājs. Tomēr šādi gadījumi ir izņēmums. Lielākā daļa no mākslas norisēm ietver vairākus cilvēkus, kas tajās piedalās dažādās kapacitātēs. Tas nenozīmē, ka mākslas darba vērtība būtu saistīta ar sabiedrības ieskatiem. Tas, kā mēs to sākumā norādījām, ir cits jautājums. Šeit mēs vēlamies pasvītrot to, ka mākslas norise savā būtībā ir sociāla, kā, piemēram, skatītāji un klausītāji ir daļa no šīs norises tāpat kā pats radošais mākslinieks. Mākslas norise ietver mākslinieka veikuma dzirdēšanu, redzēšanu, interpretēšanu, salīdzināšanu ar citām mākslas norisēm. Bez šīs dzirdēšanas, redzēšanas u.t.t. mākslas norise zaudē savu īpatnējo raksturu. Šo mākslas norises iezīmi mēs varam vislabāk ilustrēt ar kādu veikumu tēlotājās mākslās, kurā izteikti sociālo raksturu mēs bieži īpaši nepamanām. Piemēra dēļ minēsim prof. Augusta Annusa gleznu „Kristus augšāmcēlšanās“ (Grandrapīdu Vienības draudzes baznīcā). Šajā gleznā Annus grib atklāt kādu visiem zināmu reliģisku saturu. Tā rada saistību - attieksmes gleznotāja, skatītāju starpā ap kādu izšķirošu domu - Kristus ir salauzis nāves varu. Šis darbs iegūst savu īsto nozīmi un saturu tikai tad, ja tam ir zināma veida skatītāji, pat vēl vairāk, ja šis darbs atrodas noteiktās kulta telpās. Iedomāsimies gadījumu, ka šo gleznu novietotu ķīniešu templī un to skatītu personas, kas nekad un neko nebūtu dzirdējušas par Kristīgo ticību. Mēs varbūt sacītu, ka šī glezna atrodas ārpus savas vietas. Vēl tālāk, lielākā daļa no skatītājiem nesaredzētu to, ko šajā darbā redz Grandrapīdu Vienības draudzes locekļi. Tā savā ziņā nebūtu tas „darbs“, ko mēs redzam attiecīgajā vietā šodien. Skatītāji - un šeit īpaši domāti dievlūdžēji - ir daļa no šī darba - no šīs norises tāpat kā krāsu izvietojums, kompozīcija u.t.t.

Visas šīs iezīmes, kurās mēs esam pieminējuši, tomēr nav pietiekošas, lai iezīmētu mākslas norisi kā atsevišķu un identificējamu norisi. Ar citām norisēm ir sava laika dimensija; tās var būt interpersonālas u.t.t. Mākslas norises paveķ vai precīzāk sakot, rada jaunu pasauli - jaunu reālītātes joslu, kurā mēs varam pīeda-

lities. Šo domu ir nesen formulējis Heidegers savā darbā par mākslu kā pasauli celdamu nodarbību. Mums nav nepieciešams pieņemt Heidegera metafiziskos ieskatus, lai atklātu mākslas norises īpašās iezīmēs. Tāpat nav nepieciešams pieņemt Heidegera ieskatu, ka vienīgi mākslas norisēs parādās lietu īstā būtība. Tas ir metafizisks jautājums, par kuŗu mums ir jāizšķiras neatkarīgi no tā, kā mēs saprotam mākslas norises. Piedaloties mākslas norisē (gan kā māksliniekam, gan arī kā skatītājam vai klausītājam) mēs ieejam jaunā reālītātes joslā, kas mums nav pieejama citādākā veidā. Mākslas norise mūs „ievelk“ šajā joslā - padara to mums pieejamu. Šajā ziņā mākslinieks neatdarina jau esošo pasauli, ne arī izteic kādu domu vai izjūtu, bet dod kautko jaunu, kas eksistē pats par sevi. Šāda ieiešana jaunā pasaulē (mākslas rādītā pasaulē) ir iespējama tādēļ, ka mākslas darbi ir savā būtībā dinamiski, t.i., ka tie ir norises. Ja tie ir sastinguši darbi, kas līdzinās lietām, mēs tos varam saprast un apbrīnot. Tie nav spējīgi mūs iesaistīt - panākt to, lai mēs piedalītos jaunā, mums vēl nepazīstamā pasaulē. Šādā veidā mēs varam gandrīz vai burtiski teikt, ka māksla padara mūsu dzīvi bagātāku, t.i., pavairojot reālītātes joslas.

Iepriekšējās analīzes rezultātā mēs varam definēt mākslas norises kā tādas norises, kuŗas mums paveŗ jaunas pasaules. Tās ir pasaulu devējas norises. Bez šaubām, šādas norises var mums sniegt arī citas lietas, piemēram, informāciju. Tā, piemēram, glezna var attēlot kādu svarīgu vēsturisku notikumu un šajā ziņā sniegt ļoti nozīmīgu informāciju vēsturniekam par personām, kuŗas piedalījušās minētajā notikumā. Skulptūra, kas attēlo romiešu karavīru, var būt interesanta no medicīniskā vai psiholoģiskā redzes viedokļa. Romāns var būt svarīgs vēsturisks dokuments. Mūsu interese saistās ar mākslas norises minimālajām iezīmēm. Šo minimālo iezīmju fiksēšana neizslēdz iespēju, ka mēs mākslas norisēs varam atklāt vēl citas svarīgas iezīmes.

Bet vai šāda mākslas norišu izpratne nav pārāk plaša? Vai ar to mēs neesam atvēruši vārtus norisēm, kuŗas mēs parasti nesaisītām ar mākslas situāciju? Ievērosim, ka mēs savā definīcijā esam atkāpušies no tādām parastām mākslas darbu iezīmēm kā to fiziskām struktūrām, tveršanas ar zināmiem noteiktiem maņu orgāniem u.t.t. Atbilde šim jautājumam ir tā ka mēs esam apzinīgi mēģinājuši atturēties no šo iezīmju minēšanas un esam centušies dot mākslai pēc iespējas plašu izpratni. Ir ļoti iespējams, ka tiesām mums mākslas darbiem ir jāpieskaita norises, kuŗas par tādām neesam uzskatījuši. Bet to mēs atklājam tieši šī laika mākslas virzienos, kur ir vērojami noteikti un apzinīgi mēģinājumi pārkāpt tradicionālās mākslu robežas. Varbūt ir pienācis laiks revidēt mūsu ieskatus par sešām vai septiņām „daiļajām mākslām“, kuŗu star-

pā varam noteikt robežas. Mēs dzīvojam laikā, kad parādās jaunas mākslas formas, ar kuŗām filosofiskai analīzei ir jārēķinās.

Mūsu mākslas norišu analīze neprasa, lai mēs kļūtu par ideālistiem līdzīgi B.Croĉem, kuŗš izprata mākslas darbu tikai tīri ideālā plāksnē. Fiziskie objekti Croĉem bija tikai „memoranda“ - atgādinājumi, kas paver ceļu īstajam mākslas darbam. Mākslas norišu analīzē mēs esam minējuši tikai faktu, ka tajās savijās gan fiziski gan mentāli procesi. Kādā veidā mēs tieši izprotam šos procesus ir cits jautājums, kas ir lielā mērā cilvēka psiholoģijas problēma. Šo jautājumu noskaidrošana atrodas ārpus šī raksta robežām.

THE WORKS OF ART AND THE PROGRESS OF ART

Summary

Visvaldis Klīve, the author of the article, "The Works of Art and the Progress of Art," discusses the development (impact) of works of art after their creation. His thesis contends that art is always involved in a certain process of development and transformation.

AUSEKLIS LATVIEŠU TAUTAS TRADICIJĀS.

1. VĀRDS.

- a. Rīta zvaigzne (Venus) latviešu valodā sastopama ar vairākiem nosaukumiem, tādēļ vispirms ir nepieciešami noskaidrot to savstarpējos etimoloģiskos un semantiskos sakarus. Pašreizējā tautas valodā izplatītākais apzīmējums ir rīta zvaigzne, folkloras visbiežāk lietotais nosaukums ir auseklis (3018, 25047, 33745, 33890 u.c.) līdz ar dažādām dialekta un atvasinātām formām ausekls (34047, 16), auseklītis (31939, 33664, 3; 33746 u.c.), auseklītis (3545, 4574, 2), ausekliņš (3545, 1; 33831, 34001, 34022 u.c.), ausekliņis (3545, 32004, 9; 33854, 3; 55025), ausekleņč (54913, 1), ausekleņš (54913, 2), ousekļs (55013), ausjekleņis (55024), auseklinis (33664, 3), ausekleņis (33831, 1) u.c. Dažos tekstos ir sastopamas arī feminīna formas: ausekliņa (7935) un auseklīte (33975, 34022). 1

Valodnieki līdz šim ir pagājuši garām kādam citam folklorā sastopamam nosaukumam - proti, austriņa. Pats vārds austriņa ir gan bijis pazīstams. Tā Milenbachs runā par austrā, bet par šī vārda nozīmi atzīst - Morgendämmerung, Morgenröte. 2 Nav šaubu, ka viņa minētā austrā tieši ir lietota tādā nozīmē. Turpretim ir jautājums, vai viņa minētā dainas tekstā (11876) sastopamais vārds oustreņa balsta tādu viņa tulkojumu:

Ko tu goji, kenķerīte, jaunu meitu ustobā?

Jaunu meitu ustabeņa Ko oustreņa vizuļova. 11876 Jautājums ir, vai patiesi jaunu meitu istaba ir pielīdzināma rīta ausmas vizuļošanai? Vispirms vārds vizuļot, arī v i z ē t un v i z i n ā t nozīmē mirdzēt, spīdēt. 3 Par Morgenröte ir grūti sacīt, ka tā mirdz, glānzt. Bet 11876. tekstā minētā austriņa un tās vizuļošana ir izmantota vairākos citos tekstos metaforiskiem salīdzinājumiem. Te minam dažus:

Lielas meitas kalnā dzied Pušaudzītes lejiņā;
Pušaudzīšu vainadziņi Kā austriņa vizināja. 276, 1

Tāpat:

Ilgi sēd ilgsēdīte, Ilgi vija vainadziņu.

Ilgsēdītes vainadziņš Kā austriņa vizināja. III, 1975 4 Jau šie pāris teksti liek domāt, ka tānīs minētās mazās vai ilgi neizprecētās meitas vainags nebūs vis pielīdzināma rīta blāzmai, bet kādam citam debesu spīdeklim saskaņā ar

pazīstamo apspiestā cilvēka mentalitāti, ka tam, kam dzīvē kādi trūkumi, tie tiek pārkompensēti ar pārempiriskai pasaulē piederīgu spožumu. Tā pati šēma ir lietota, salīdzinot izcilo vīramāti ar mazāk izcilo meitumāti:

Dēlu māte, kurtu kuce, Kājām tek baznīcā;

Meitu māti savi znoti Kā austriņu vizināja. II, 3895
Meitumāte pielīdzināta austriņai. Tāpat izcelta kunga ce-pure un pielīdzināta austriņai (32739 - 2 teksti). Grūti domāt, ka tā ir Morgenröte. 5 Arī šis teksts, tāpat kā divi iepriekšējie, liek domāt, ka te ir darišana ar kādu debess spidekli.

Priekšstata pareizākai izprašanai labu atbalstu sniedz daži citi šīs pašas dziesmas varianti, kuŗos 4. rindā austriņas vietā ir runa par saulīti. Līdz ar to teksts kļūst saprotams, jo dainās ir ļoti izplatīts priekšstats par māti, kas dažādās situācijās ir pielīdzināta saulei. Tāpat atbilstoši saulei arī austriņa ir jāsaprot kā mirdzošs debess ķermenis. No tā jāsecina, ka iepriekš minētās mazās meitas (276, 1) vainags, kas viz kā austriņa, norāda uz vizuālo līdzību ar ausekli. Ka šis secinājums ir pareizs, apstiprina divi tai pašai tekstu grupai piederīgi teksti. Pirmkārt, divos vienas dziesmas variantos patiesi ir runāts par vainaga mirdzēšanu, kas pielīdzināta kā saules, tā austriņas mirdzēšanai:

Vai, manu vainadziņu, Vairāk zelta, ne sudraba.

Noņem tautu neveiklītis, Kā saulīti mirdzēdamu.

VIII, 1632

Pirk man brāļi vainadziņu, Vairāk zelta, ne sudraba:

Kā austriņa mirdzināja, Dēlu mātei noņemot.

VIII, 1632, 1

Otrkārt, to vēl skaidrāk rāda teksti, kas pieder tai pašai priekšstatu grupai un runā par vainaga darināšanu:

Kur tu jāsi, sērdienite, Ar pelēku kumeliņu?

- Nu es jāšu Jelgavā, Pie Jelgavas kalējiem.

Jelgavā div' kalēji Kala manu vainadziņu.

Ai, lūdzami kalējiņi, Kaļat vienu, bet raženu:

Priekšā sauli, pakaļā, Vidū gaišu mēnestiņu

Visapkārte gar malām Rita zvaigzni ar vakara. 4573, 1

Tāpat arī 2.v. un 4574, 4. Salīdzini arī 5932.

Pie šī teksta varētu piebilst, ka tanī nav runa par austriņu, bet par rīta un vakara zvaigzni. Tieši šis apstāklis runā par labu mūsu izteiktajai domai, jo šīs tekstu grupas priekšstats, kas ir līdzīgi tiem, kuŗos minēta austriņa, palīdz pareizi saprast arī tos priekšstatus, kas saistās ar austriņu.

Minēto tekstu iztīrējums rāda, ka tanīs atklājas kāda līdz šim nepamanīta vārda austriņa semantiskā nozīme, proti - rīta zvaigzne. Te tomēr jāmin vēl kāds zīmīgs ap-

stāklis. Tagadnes latviešu valodā lietā gan vārdu Austra, rīta blāzmas nozīmē, bet austra ar šādu nozīmi nav sastopama dainās. Tānīs sastopama tikai diminutīva forma.⁶ Šī vārda austriņa nozīmes atklāšana blakus auseklim, apzīmējot rīta zvaigzni, palīdz labāk saprast turpmāk apskatāmā personificētā ausekļa būtību. Te tomēr atklājas, ka abu vārdu lietošanā nav novelkama stingra robeža. Par austriņu folkloras tekstos apzīmē kā rīta blāzmu, tā rīta zvaigzni. Taču citi materiāli, par visām lietām leksikālie, liecina, ka arī auseklis lietots rīta blāzmas nozīmē.

Tā Mancelis: „Morgenstern/Aussecklis“⁷ un „Morgenstern/Riets-swaigzne, Aussecklis“⁸; Langijs: „Aussecklis. die Morgenröthe“⁹; Lange: „Morgenröthe die, t a s, a u s e k l i s “ und „auseklis t a s, der Morgenstern, it: aufgehendes Licht“¹⁰. Tā 17. un 18. g.s. valodas liecības rāda, ka arī vārds auseklis ir lietots abejādā nozīmē. Šī nediferencētā austriņa, auseklis lietošana lieku reizi norāda ne tikai uz šo vārdu pirmatnējo kopējo saturu, bet arī uz to senumu.

Folkloras tekstos blakus nosaukumam auseklis lietots arī rīta zvaigzne (4574,2; 4575,4; 26371, 33898 u.c.) (lei aušros žvaigžde). Ar līdzīgiem vārdkopu veidojumiem Venus ir atzīmēta arī citās jaunākās indoeiropiešu valodās.¹¹ Taču arī šai vārdkopā sastopamais vārds zvaigzne ir sens baltu vārds, kas tāpat ved atpakaļ uz indoeiropiešu pirmvalodu.¹² Ar rīta zvaigznes lietošanu ausekļa nozīmē saistās arī dažas citas savdabīgas parādības.¹³

Kā auseklis, tā austriņa ir atvasināti no saknes aus -. No tās ir atvasināti arī vairāki citi vārdi: aust, austra, ausa, ausma, austrenis, austrums u.c.¹⁴ No radniecīgas saknes leišu valodā ir atvasināti vārdi ar tādu semantisku nozīmi, piem., lie. aušrā, rīta blāzma, aušros žvaigždē, aušrlnē, rīta zvaigzne.¹⁵

Šī vārdu grupa etimoloģiski saistās ar *aues -, spīdēt, par rīta ausmu, *(ā)us -, os-, rīta blāzma¹⁶ un ir radniecīga daudziem citu indoeiropiešu valodu vārdiem ar līdzīgu nozīmi: skr. usāh, av. ušā, gr. ἠώς, vgr. ἀυ[σ]ώς. la. aurora, kimb. g w a w r, ģer. austro, angs. ēastre, angu. ost(a)ra, lei. aušra, vsl. za ustra¹⁷.

Šī indoeiropiešu valodās sastopamā vārdu etimoloģiskā sakarība arī atklāj visas šīs vārdu grupas semantisko saturu. Tā izmantota plašākā sakarā rīta gaismas parādību apzīmēšanai. Te sevišķi jāpasvītro, ka nevienā citā indoeiropiešu valodā šī etimoloģiskā sakarība ar *aues - nav tik cieši saglabājusies kā tieši baltu valodās, jo arī gr.

ἔωσφόρος (<*āusōs) „gibt eine weitere Entwicklung“. 18
Tādēļ auseklis tāpat kā lei. a ušrine ievērojami at-
šķīras no tādiem jaunāku valodu salikteņiem, kā vācu Mor-
genstern vai vārdkopām, kā franču étoile du matin. 19

- b. Abu apzīmējumu rīta zvaigzne un auseklis lietošana
pamīšus ļauj novērot arī kādu citu savdabīgu parādību.
Vārds zvaigzne ir sieviešu dzimtes vārds, turpretim
auseklis ir vīriešu dzimtes vārds. Personificējot planetu
Venus, radās iespēja to uzskatīt par sieviešu dzimtes būtni,
ja domāja par apzīmējumu zvaigzne. Lietojot nosaukumu
auseklis, personificējot Venus, radās vajadzība to uz-
skatīt par vīriešu kārtas būtni. Ka šai ziņā patiesi ir noti-
kušas svārstības un bijušas grūtības, redzams no viena un
tā paša teksta:

Saka ļaudis: Mēnešam Nevajaga līgaviņas!

Rīta zvaigzne, vakar' zvaigzne, Tā Mēneša līgaviņa.

33898,2

Sieviešu dzimtes rīta resp. vakara zvaigzne ir kļuvusi par
Mēness līgavu, t.i. sieviešu kārtas būtnēm. Teksta 3. rinda
arī rāda, ka teicēja apziņā rīta un vakara zvaigzne ir iden-
tas. 20 To norāda arī teksta 4. rindā lietotais determina-
tīvais pronomens vienskaitlī - tā. Saskaņā ar saturu tas
attiecas uz abām, t.i., rīta un vakara zvaigzni, un tādēļ būtu
bijis jālieto daudzskaitlī. Tā pati zvaigzne ar apzīmējumu
auseklis vīriešu dzimtē nekad nevarētu saistīties ar
priekšstatu par mēness līgavu.

Ar šo zvaigznes vārda lietošanu ausekļa vietā, liekas,
izskaidrojamas vēl divas citas īpatas parādības. Dažos
tekstos sastopama parastās diminutīva formas auseklītis
vietā atbilstoša sieviešu dzimtes forma auseklīte
(33795-2 reizes; 34047, 5; 340229. Ieskatoties šais 4 tek-
stos tuvāk atklājas, ka 33795. dziesmas teksts ir sastopams
divas reizes citādi pilnīgi vienādos variantos vienīgi ar šo
atšķirību. Tekstu ar auseklīte ir iesūtījis tikai viens,
proti, Ozoliņš no Apes. Tekstā 34047,5. ir sastopama citāda
ļoti retā dialekta forma oleksnīte. Bet, kā 34022., tā
34047,5. tekstiem blakus ar formu auseklīte ir sastopami
citi varianti ar vīriešu dzimtes formām. Lielāku skaidrību
šai jautājumā iegūstam, apstājoties pie dažādo tekstu iesū-
tītājiem un uzrakstīšanas vietām. Divus no šiem tekstiem:
34022. un 34047,5. ir iesūtījis jau minētais Ozoliņš no Apes,
kaut pirmajam no tekstiem par uzrakstīšanas vietu viņš ir
minējis Krustpili. No 34022. dziesmas ir pazīstami 4 citi
varianti, pie tam 3 tieši no tās pašas Krustpils, kamēr vien-
nam vieta nav atzīmēta. Šie teksti atšķīras tikai ar mazām

stilistiskām ipatnībām, bet tanīs ir sastopama vīriešu dzimtes forma. Tas liek domāt, ka tautā tomēr izplatītāka arī Krustpils novadā laikam ir šī forma. To apstiprina vēl tās parādīšanās citās dziesmās (33664,3; 33795 u.c.). Tālāk. Ja 3 no 4 tekstiem ar sieviešu dzimtes formām ir iesūtījis Ozoliņš, tad tas vedina uz domām, ka tā varētu būt arī viņa valodas personīgā ipatnība.²¹ Zīmīgi, ka vienīgais teksts, ko iesūtījis kāds cits dainu vācējs, proti, Šternbergs, ar sieviešu dzimtes formu (33975), savkārt ir sastopams citādi negrozīts tieši pie Ozoliņa ar vīriešu dzimtes formu. Vai tā ir apzināta vai neapzināta teksta pārgrozīšana, tagad nav nosakāms. Taču šīs piezīmes ļauj atzīt, ka tekstu ar sieviešu dzimtes formām ir ļoti maz un ka tie ir sastopami ļoti šaurā novadā. Tāda dzimtes maiņa varētu būt izveidojusies arī kā kontaminācija sakarā ar iepriekš minēto zvaigznes piederību pie sieviešu dzimtes. Zvaigznes, sieviešu dzimtes vārds, tad varētu būt atsevišķos gadījumos iespaidojis arī vārda ausekļa dzimtes maiņu diminutīva formā. Tīri teorētiski varētu domāt arī, ka blakus auseklim sastopamais apzīmējums austrīņa varētu būt iespaidojis šādu dzimtes maiņu un formas auseklīte izveidošanos. Taču te iztīrītās dziesmu grupas variantos nav forma austrīņa sastopama. Ir jāatzīmē, ka nav izslēgta arī iespēja, ka dzimtes maiņas sporādiski varēja rasties stilistisku motīvu dēļ.

Dažos gadījumos teksti runā gan par rīta ausekli (25047, 55091-92 u.c.), gan, kaut sporādiski, arī par vakara ausekli (32155,1 - 5 teksti). Pie vārdkopas rīta auseklis varētu piebilst, ka apzīmējums rīta ir lieks, jo auseklis jau pats par sevi izteic to, ka tā ir parādība, kas saistās tikai ar rītu. Ka tautas valodā tādi savienojumi, kaut šķietami nelogiski, tomēr ir sastopami, rāda arī līdzīgi salikteņi, piem., rītausma. Logiski liktos, ka rīt- ir lieks, jo ausma ir tikai rīta parādība. Pie vārdkopas vakara auseklis šī pretruna ir redzama vēl skaidrāk. Vārds auseklis savā pirmatnējā nozīmē var saistīties tikai ar rītu un tādēļ vakara auseklis nemaz nav iespējams. Tādi veidojumi tautas valodā, acīm redzot, radušies vārdkopu rīta zvaigzne vai vakara zvaigzne iespēdā, aizstājot tanīs vārdu zvaigzne ar ausekli. Ka tas patiesi tā noticis, apstiprina ieskatīšanās tekstos, kas rāda atklātu pretrunu, proti, ka rīta auseklis uzlec vakarā vai vakara auseklis uzlec rītā. Priekšstats par vakara ausekli ir lokāla parādība, saistīta ar Krimuldu (viena dziesma: 32155,1), un tādēļ tai nav piešķirama lielāka no-

zīme. Runājot par rīta ausekļa, kas uzlēkusi vakarā, paši teicēji apzinājušies, ka tāda parādība nav iespējama, kādēļ visi teksti: 32155 un 32155,2 (10 teksti) sākas ar piebildumu: šķitu (vai līdzīgām formām). Bez tam tekstos nav apgalvots pats ausekļa uzlekšanas fakts vakarā, bet tas izmantots tikai metaforiskam salīdzinājumam, kādas citas parādības raksturošanai, kā to rāda šāds teksts:

Šķitu rīta auseklīti Vakarā uzlecot:

Bāliņš savu zobeniņu Krievzemē vicināja. 32155

Gan neminot tieši ausekļa vārdu, tā pati mūsu dziesmas radītāja psihiskā situācija atspoguļojas citās dziesmas 11 tekstos:

Kas redzēja rīta zvaigzni Vakarā uzlecām?

Kas redzēja mūs' māsiņu No tautām pārnākam! 26371 (Līdzīgi 32057 - 7 teksti).

Iepriekš minēto 10 tekstu (32155) ievadvārds: šķitu - un šo 18 tekstu ievadjaudzums: kas redzēja? - atšķiras tikai ar to, ka pirmajā gadījumā ir izteikts šķitums apliecināša formā reps. neiespējamība, bet citos tas pats neiespējamais stāvoklis izteikts ar retorisku jautājumu. Tādēļ tādi veidojumi kā rīta auseklis un vakara auseklis ir uzskatāmi par sekundāriem, kas radušies vārdkopu rīta resp. vakara zvaigznes iespaidā. Turpretim izteikties par to, vai senie latvieši sākotnēji lietojuši tikai nosaukumu auseklis resp. austruņa, vai tie blakus ir lietojuši arī apzīmējumu rīta un vakara zvaigzne, nav iespējams, jo abi nosaukumi ir atvasināti no indoeiropiešu pirmvalodā pazīstamām saknēm un ir radniecīgi ar citu indoeiropiešu valodu vārdiem.

- c. Blakus nosaukumiem austruņa, auseklis un rīta zvaigzne sporādiski sastopami dažādi citi nosaukumi, lielāko tiesu vēlāka laika, piem., zelta zvaigzne (33664,4), rītāja 22, žīda zvaigzne 23, bābiņa 24; 18. gs. leksikā parādās arī vārds spulģis (spulgot). Tā Lange: „Spulģis, tas, ein heller Stern; Stern erster Grösse“ 25. Viņš tātd spulģa nozīmi attiecina uz spožu gaismu, zvaigzni vispār, bet Ūlmans: „spulģis, - a, der Funkelnde, - auseklis, Morgenstern“ 26. To pārnēstā nozīmē tad varēja attiecināt uz dažādiem spožiem priekšmetiem, arī uz rīta zvaigzni, kā to atzīmējis Milenbachs. Bet tikpat labi to varēja attiecināt uz Jāņtārpiņu, Lampyris noctiluca, vai spulģiņiem, Stellaria holostea 27, Stellaria graminea 28, vai citiem spidošiem augiem. 29 19.gs. otrā pusē sastopam šo vispār-

rējo spulģa un zvaigznes identitāti arī kādā cita tematiskā grupā. Tā kāda teika stāsta, ka spulģīte pārvēršas uz zemes par skaistu meitu un kļūst mednieka līgava.³⁰ Es domāju, ka atsaucoties uz šo sporādiski sastopamo spulģis vārda lietošanu rīta zvaigznes nozīmē it sevišķi tādēļ, ka folklorā tāda identitāte nav pazīstama un ka arī agrajā leksika to nepazīst, nav pamata apgalvot, kā tas dažreiz ir darīts, proti: „Ein substantiviertes Adjektiv 'der Funkelnde' dürfte ursprünglich die lettische Bezeichnung Morgensterns, spulģis (richtig spulģis oder spulģis) gewesen sein“.³¹ Katrā ziņā šis nosaukums uz rīta zvaigzni ir attiecināts sporādiski un liekas ir vēlāka datuma.

Par tādu pat vēlāku poētisku veidojumu uzskatāms ausekļa apzīmējums par pastarīti (55021). Ausekļa resp. rīta zvaigznes spožums ir devis iemeslu to metaforiski saistīt ar dažādiem citiem priekšstatiem. Tas vispār ir ļoti pateicīgs poētiskās izteiksmes bagātināšanas un salīdzināšanas priekšmets, gan raksturojot sērdienes fantastisko vainagu (4374,2; 4573, 1-2; 4575,4), gan varonīgā brāļa spožo zobenu (32155) un viņas zirga iemauktus (32004, 8-9), vai pat Dieva zirga iemauktus (33664,3).

Starp dainām ir sastopama grupa tekstu ar priekšstatu par sudrabiņa resp. sudrabu gaili. Tā ir lielāka dziesmu grupa (34006-10), no kuŗas Adamovičs, gaŗām ejot, minējis 34008-10. dziesmas un tanis sastopamo priekšstatu identificējis ar ausekli. ³² Šī dziesmu grupa patiesībā aptver pavisam 37 tekstus. Tai pieskaitāmi arī 21071. dziesmas 2 teksti ar tiem pašiem priekšstatiem. Te minam vienu no tiem:

Sudrabina gailis dzied Zeltupītes maliņā,

Lai ceļas Saules meita, Zīda diegu šķeterēt. 34007

Citos tekstos ir sastopams priekšstats par dzintara kalnu, ko Adamovičs pamatoti atzīst par debesu kalnu.³³ Šī dziesmu grupa, liekas, ir pelnījusi lielāku uzmanību. Vispirms ir konstatējams, ka blakus sudraba resp. sudrabotam gailim variantos ir runa par zelta gaili (34007,1 - 6 teksti). Trešajā daļā tekstu (12) ir runa par gaiļiem daudzskaitli. Adamovičs domā, ka „daudzskaitlis 'gaiļi' ieviesies aiz pārpratuma“³⁴. un sākotnēji tanis ir bijis vienskaitlis, jo dziedātājs gailis ir viens: tas ir vai nu rīta zvaigzne (34007), vai vakara zvaigzne (34010). Te tūlīt jāpiezīmē, ka šāds teksts starp 37 ir tikai viens un, liekas, iekļūvis starp tiem tikai gadījuma dēļ. Tā kā rīta vai vakara zvaigzne var dziedāt kā rītā, tā vakarā, tad Admovičs te runā par „pārpratumu“. Tāds tas ir loģiski domājošam pētniekam,

bet tāda šai gadījumā nav tautai pašai, kā tas jau dažādos sakaros folklorā apliecināts. Ka vienskaitlis šais tekstos ir bijis pirmatnējs, šai gadījumā ir vieglāk konstatēt. Dziesma pieder pie tām, kas uzrakstītas samērā agri. Tā ir iespiesta jau 1844.g. Bitnera (Büttner) krājumā, tā tad priekš nacionālās romantikas sākuma.³⁵ Te pie malas atstājam problēmu par tekstos minētā gaiļa atrašanās vietu (Daugavā, zeltupītē u.c.) un par saistībām ar Saules resp. Saules meitu nodarbībām.

Šis dziesmu grupas teksti atļauj divus principiālus secinājumus. pirmkārt, auseklis šais tekstos parādās teriomorfā veidā. Otrkārt, tas noteic arī kādu no viņa funkcijām, pie tam visai savdabīgu. Viņš ir modinātājs. Piederēdams debess saimei, viņš arī modina debess saimei piederīgos, t.i. Sauli, Saules meitas un Dieva dēlus.

Blakus šādam teriomorfam tēlam, proti, gailim, ir sastopami arī citi teriomorfi priekšstati, kas saistās ar rīta un vakara zvaigzni, proti, tie ir mēness zirgi:

Saka ļaudis, Mēnešam Nevoid sava kumeliņa:

Rīta zvaigzne ar vakara, Tie mēneša kumeliņi. 33898
Tāpat 33854 (19 teksti). Šeit konstatējam tikai pašu faktu par šādu priekšstatu parādīšanos, bet to sīkaku iztirzājumu atstājam citai reizei.

2. PERSONIFICETAIS AUSEKLIS.

- a. Personificētā Ausekļa sīkāka apraksta tekstos trūkst. Par viņa apģērbu ir zināms tikdaudz, ka viņš sev šuj jūrmalā brūnus svārkus (33858,2)³⁷, vai arī viņš ir aizbraucis uz Vāciju un tur šuj sev zīda, samta vai pat zelta svārkus (33835, 33858). Liekas, ka viņš ir sevišķi saistīts ar apģērba šūšanu, jo Saulei viņš arī Vāczemē šuj svārkus, pie tam liekot vienu strīpu zelta un otru sudraba (33859), vai Saules meitai vamžus (id.). Turpat viņš šuj arī Saules kurpes (33831,1; 54024). Kādā dziesmā arī sacīts, ka viņš Vācijā kaļ zelta naudu (33856). Šie priekšstati mūs ievēd pazīstamo mītisko priekšstatu pasaulē. Ka te ir darišana ar mītiskiem priekšstatiem, skaidrāk kļūst redzams, ja jautā, kādēļ Auseklis ir devies uz Vāczeni. Tā nav darbība tur, kam būtu veltīta galvenā interese. Tā patiesībā ir atbilde uz jautājumu, kur Auseklis ir tad, kad viņš nav redzams. Tas ir jautājums, ar kuŗu nodarbojas vienkāršā cilvēka ziņkāre. Šis dabas parādības izskaidrojums ir izteikts ar pieminētajiem poētiskiem priekšstatiem saskaņā ar zīmīgo iepriekš minēto ainu:

Mēnestiņš zvaigznes skaita, Vai ir visas vakarā.

Visas bija vakarā, Ausekliņa vien nebij.

Ausekliņš jūrmalā brūnus svārkus šūdināja. 33858

Līdzīgi 33855-57 u.c. Ausekļa un Mēness lomas kādreiz varēja būt arī mainītas (31939). Tā Ausekļa neredzēšana pie vakara debesīm izraisījuse domu par viņa uzturēšanos Vāczemē. Turpretīm Ausekļa neredzēšana no rīta ir izskaidrota citādi:

Trīs rītiņi neredzēja Ausekliša uzlecām:

Saules meita ieslēguse Ozoliņa kambarī. 34022

Salīdzini arī 33855. Taču te pievienojies kāds cits motīvs: rotaļāšanās ar Saules meitu, viņa iecerēto ligavu:

Kur tu teci, Saules meita, Ar sudraba grābeklīti?

Uz Daugavas siena kast Pret to rīta Auseklīti. 33836

Šais teksts atkārtoti par Ausekļa uzturēšanās vietu minēta tieši Vāczeme. Tas lieku reizi rāda jau vairākkārt novēroto, ka šie dziesmu teksti ir uzrakstīti vēlū.

Auseklim, tāpat kā katram istam debess iemītniekam, pieder savs zirgs. Zīmīgi tomēr, ka tikai viens. Viņš to pērk pats:

Auseklītis zirgu pirka Dzelteniem skariņiem;

Vēl nevaids Auseklam Tāda dēla jājējiņa. 33795,1

Kāds šis dziesmas variants tomēr liek saprast, ka zirgu priekš Ausekļa pērk Saule (33795). Citā dziesmā ir runa par Sauli, kas saseglojusi 30 zirgus, jautā, vai Auseklim būs tik daudz jājēju (34026).

- b. Ausekļa funkcijas, tāpat kā viņa ārējais tēls, nav aprakstītas kaut cik pilnīgāk. Pāris no tām mēs jau minējām sakarā ar viņa atribūtiem, proti, ka viņš šuj svārkus sev (33858,2; 33831 u.c.) un Saulei (33859), vai arī Saulei kurpes (33831,1).

Auseklis nepiedalās debess saimes ikdienas darbos.

Viņam parasti ir darīšana tikai ar rotaļām. Kā jau mēs citā sakarā esam norādījuši, viņš ritina Dieva zirga pavadas galā (33664,3). Viņš rotaļājas kopā ar Saules meitu un mētājas ar dimanta zvaigznēm:

Auseklītis mētājās Dimantiņa zvaigznītēm;

Saulīt', laiku kavēdama, Stariņām laimes leja. 33746

Ausekļa sevišķa saistīšana ar rotaļāšanos laikam ir izskaidrojama ar to, ka tautas apziņā Auseklis ir pats mazākais debess saimes loceklis. Mēs jau dzirdējām, ka kādā tekstā viņš tiek apzīmēts arī par pastārīti. Kā mazākajam debess ģimenes loceklim tad viņam arī piedēvē šādu rotaļošanās prieku.

Šai pārskatā par Ausekļa kā personificētas debess būtnes darbību atstāti pie malas divi viņa darbības lauki, kuŗos patiesībā tā izpaužas visspilgtāk. Pirmkārt, tā ir Ausekļa loma debess precību mītos un otrkārt, viņa loma debess pirtī. Bet kā viena, tā otra parādība ir cieši saistīta ar citiem debess dieviem, un bez iepazīšanās ar tiem Ausekļa loma tanīs nebūtu izprotama. Tādēļ metodoloģisku iemeslu dēļ šī Ausekļa darbība un loma apskatāma citreiz.

3. AUSEKĻA UN AUSTRAS KULTA PROBLĒMA

Protams, te var jautāt - vai latviešu reliģijā ir pazīstams Ausekļa (Venus) kults? To varētu sagaidīt, ievērojot citas ārpus Eiropas pazīstamās reliģijas. Mūsu iztirzātie teksti rāda, ka tanīs nav atrodamas nekādas liecības par šāda kulta pastāvēšanu pie latviešiem, vienalga, vai to saistītu ar parasto nosaukumu Auseklis vai retāk sastopamo Austrīņu. Te ir jāapskاتا arī jautājums par Austras kultu, kaut Austrā, rīta blāzmas nozīmē, saplūduši ar citām personificētām debess būtnēm ar citiem vārdiem. Taču jautājums par tās kultu ir apskatāms vislabāk sakarā ar etimoloģiski radniecisko ausekļa vārdu. Neviens no pētniekiem līdz šim arī nav izteicis domu, ka būtu pastāvējis Ausekļa kults. Turpretīm ļoti noteikti Šmits ir apgalvojis, ka pastāvējis Austras kults, „Austras svētnīca, kā vērojams, bijusi Raunas Mārsnēnu Austrīņa (tagad iesaukta Radziņa) mājas zemē uz neliela kalna blakus Austrīņa ezeram. Šis kalns liekas būt visaugstākā vietā tai apgabalā. Viņu sauc parasti par veco Austrenes kapsētu, un gadu sešdesmit atpakaļ tur vēl esot aprakti liķi. Jau paši nosaukumi 'Austrīņš' un 'Austrene' skaidri zīmējas uz Austru. Hūpelis stāsta, ka Jurgā (23.apr.), Bērtuļā (14.aug.) un Miķeļā (29. sept.) dienās te zemnieki sanākuši no tāliem apgabaliem (aus abgelegenen Gegenden) un nesuši uz krāsmatas (auf einem Steinhafen) vaskus, vilnu un tamlīdzīgus upurus, kuŗus tad vēlāk saņēmuši nabagi (Topographische Nachrichten, I 39 159. un 160. l.p.). Veci ļaudis vēl tagad atmin, ka senāk še nākuši 'malenieši' jeb 'katoļi' un nesuši pie rīta blāzmas dāvanas, kā: vilnu un ēdamas lietas, uz krāsmatas, kuŗa arī tagad atrodas kalna galā, pašā kapsētas vidū. Ļaudis jau sanākuši dienu priekš dāvanu nešanas un gulējuši pa nakti Austrīņa, tagad sauktā Radziņa, rījā. Paši turienieši neesot vairs šiem upuriem ticējuši, kādēļ arī laikam Raunas mācītāji atstājuši veco krāsmatu neaizkartu“. 39 Šmits savu apgalvojumu vienīgi balsta uz Hūpela, pie tam to tikai atstāstos. Pārbaudot Hūpela tiešo izteikumu, atklājas, ka

viņš ļoti noteiktos vārdos runā par „alte Kapell-Stellen“⁴⁰ Citiem vārdiem, Šmita minēto „Austras svētnīcu“ Hūpels nekādā ziņā neatzīst par priekškristīgu kulta vietu. Viņš runā par kristīgu kapellu. Tur tāda jau ir bijusi katoļu laikā, vēlāk kapsēta. Upuži nav nesti Austrai, tie patiesībā atliecas uz citātā minētajiem katoļu svētajiem. Katrā ziņā Hūpels nedod pamatu ne runāt par Austras svētnīcu, ne upuriem, kas būtu nesti Austrai. Ir pavisam cits jautājums, vai šī katoļu kapella ir celta kādas senas kulta vietas vietā, kā tas bieži ir noticis ar katoļu kapellām. Šo jautājumu Šmits nav ne uzstādījis, ne arī mēģinājis atbildēt. Cik vēl jo vairāk to vajadzēja darīt tādēļ, ka jau 1924.g., tātad pāris gadus priekš Šmita darba parādīšanās, iznāca Edītes Kurcas (Kurtz) darbs „Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland“. Hūpela darbs, uz ko atsaucas Šmits, iznāca 1784.g., un viņa sniegtās ziņas varētu attiekties tādēļ uz šo laiku. Edīte Kurca sniedz ziņas par notikumiem tai pašā vietā dažus gadus desmitus agrāk un tās ir katrā ziņā drošākas, jo viņa tās ir pēmusi no baznīcu oficiālām tiesu aktīm.⁴¹ Tanī ir skaidras ziņas, ka Austrīņa kalnā ir bijusi darišana ar katoļu laiku kapellas vietu. Pate tautas sapulcēšanās un ziedošana ir pazīstamā katoļu laika svētceļojuma tradīcija ar votīcu ziedojumiem.

Bet te varētu iebilst Šmita uzskatam par labu, ka pats nosaukums Austrīņa (Hupel: Austring), kā to Šmits arī pasvītro iepriekšējā citātā, taču būs saistāms ar Austru. Arī šai ziņā Edīte Kurca savā darbā sniedz visai svarīgas ziņas. Tā kāds vēl senāks izraksts no 1637.g. Vidzemes apakškonsistorijas aktīm runā par kapellu „mitt nahmen Augustin, da werde auf Bartholomāi und Michaelis geprediget...“.⁴² Bet turpat tālāk: „Bei der Austrinschen Capelle habe der H. Pastor nur einmahl geprediget, alss auff Bartholomai“.⁴³ To apstiprina arī kāds cita rakstura oficiāls dokuments, proti, 1630.g. arklu revīzija, kur kapellas atrašanās vieta atzīmēta šādā veidā: „Augustiner Capelle auf dem wolmarschen (Valmieras) Wege“.⁴⁴ Šie izraksti no oficiāliem dokumentiem rāda divas lietas. Pirmkārt, ka 1637.g. joprojām tai vietā, kur Šmits apgalvo, ka bijusi senā Austras svētnīca, patiesībā ir atradusies kapella, kur vēl luterāņu mācītājs vismaz reizi gadā sprediķojis.⁴⁵ Piesardzība formulējamā, ka viņš tur ir sprediķojis tikai vienreiz gadā, ir saprotama, jo stingrajā 17.gs. zviedru ortodoksijas laikā baznīcas vadība, kam bija pakļauta Vidzeme, tādu luterāņu mācītāja dalīšanos tautas ticējumos varēja tikai nosodīt.⁴⁶ Bet tas arī rāda katoļu

tradīciju stiprumu vēl 17. gs. Šādi apstākļi savukārt met gaismu uz tām parādībām, par kurām Hüpels vēl runāja 18.gs. beigās.

Otrkārt, šī kapella minētajos dokumentos ir apzīmēta gan par „Augustiner Capelle“ un „mitt nahmen Augustin“, gan par „Austrinschen Capelle“.47 Lai vispār toreizējo situāciju labāk saprastu un to pareizi novērtētu, te vēl ir jānorāda uz sekojošiem apstākļiem. Abi vārdi sastopami vienā un tai pašā baznīcas vizitācijas protokolā. 1636.g. jūnijā ar Tartu virskonsistorijas vizitācijas artikuliem bija noteikta vizitācijas kārtība Vidzemes draudzēs.48 To 3. pants prasīja atbildi uz jautājumu, vai mācītājs tura dievkalpojums pie katoļu kapellām. Un šai sakarā mācītājs vizitātoriem ir atbildējis, kā lasījām protokolā, ka viņš sprediķojis pie „Austrin Capelle“. Tai pašā protokolā uz 13. punkta jautājumu, kas prasīja vietējam mācītājam, vai „Abgöttische Capellen“ tiek apmeklētas, un kur paliek ziedotais vasks un nauda49, tas pats mācītājs, kas atbildējis uz 3. punktā minēto jautājumu, tad ir atbildējis, ka viņš ir divas reizes sprediķojis pie „Augustiner Capelle“.50 Šeit tāpat sastopam otru apzīmējumu - Augustin. Tādā kārtā viena un tā paša mācītāja apzīmējums vienai un tai pašai vietai ir divējāds: vienreiz „Austrin“ otreiz „Augustin“. Tādas viņa atbildes rada grūtības. Pieņemot Edītes Kurces lasījumu, ka viens un tas pats mācītājs vienai un tai pašai vizitācijas komisijai ir atbildējis, ka sprediķojis pie kapellas, kas nosaukta divos dažādos vārdos, liekas, ir grūti izskaidrojama pretruna. Taču to var arī saprast. Mācītāja izteikumos slēpjas arī citādi pretruna. Vienā gadījumā viņš saka, ka viņš sprediķojis tikai vienu reizi Bērtuļa dienā, bet otrā vietā, ka divas reizes, proti, Bērtuļa un Miķeļa dienā. Atrisinājums varētu būt arī tāds, ka mācītājs zināja, ka tā ir sena Augustina kapella, un tādēļ šo vārdu lietoja vienā gadījumā tās apzīmēšanai. Bet tauta nepārtrotami ir lietojusi citu nosaukumu un to saukusi par Austriņas kapellu. Tādēļ viņš varēja lietot arī atbildē uz vizitātoru jautājumu otrā gadījumā, bez kādām dziļākām pārdomām un pretrunas apziņas, šo tautā lietoto nosaukumu. Ar to būtu izskaidrojama šķietamā pretruna mācītāja lietotajā vietas apzīmējumā.

Tādu iespēju apstiprina arī tas, ka 1630.g. arklu revīzijas protokolā vieta ir apzīmēta par „Augustiner Capelle“. Saskaņā ar Bregža lasījumu abās minētajās vizitācijas protokola vietās būtu lasāms Austriņas kapella, kas tomēr liekas mazāk ticams.51 Viņu uz to varēja pamudināt vēlēšanās vienveidot un saskaņot protokolā sastopamos vārdus, it sevišķi

vēl, ja jau pats mācītājs bija lietojis kā vienu, tā otru no šiem nosaukumiem. Pret Bregža lasījumu runā arī pieminētā arklu revīzijas protokola atzīmes. Te arī jāatgādina, ka Bregžis ir kļūdījis arī citādi, jo protokolā sastopamā „geprediget“ vietā līcis „geopfert“, **52** kas izskaidrojams ar viņa sevišķajām tendencēm un interesēm šais vizitācijas protokolos atrast priekškrīstīgā kulta pēdas.

Šais dokumentos sastopamie vietuvārdi un ar tiem saistītās tautas tradīcijas atļauj izteikt ne tikai dažus minējumus, bet izdarīt ļoti skaidrus un noteiktus secinājumus. Vispirms, šie dokumenti apstiprina mūsu jau iepriekš izteikto domu, ka kulta vieta un tradīcijas, kas ar to saistās, kā to aprakstījis Hūpels un pārņēmis Šmits, patiesībā attiecas uz katoļu kapellu un svēto kultu. Tālāk, diskutējams ir jautājums par pašu nosaukumu. Viena iespēja ir tāda, ka Austriņa un Augustina vārdos ir jāsastopas ar tautas etimoloģijas veidojumu. To varēja veicināt, kā tas bieži šādos gadījumos notiek, skaņu līdzība vārdu sākumā. **53** Tādēļ, skatot problēmu pieietamā un iztirzātā materiāla gaismā, nav pamata apgalvojumam, ka Austriņa kalnā bijusi Austras svētnīca, kuŗā būtu upurēts dievietei Austrai. Zināms, vienmēr var vēl jautāt, vai priekš katoļu kapellas šai vietā tomēr nav bijusi kāda senlatviešu kulta vieta? Uz to var pat noteikti atbildēt. Līdz šim pieietamie vēstures materiāli to neliecina. Šo vēstures dokumentu negatīvo liecību varētu grozīt tikai tad, ja rastos tādi arhaioloģiski izrakumu materiāli, kas apliecinātu, ka tur tiešām ir bijusi priekškrīstīga kulta vieta. Kamēr tādi izrakumi nav izdarīti un šādu materiālu trūkst, tikmēr ir jāatturas no apgalvojuma par priekškrīstīgas kulta vietas atrašanos Austriņa kalnā.

Tai pašā negatīvā virzienā ved arī pārējais toponimikas materiāls. Latvijas dažādās vietās ir gan sastopamas zemieku mājas, kā ar vārdu Ausekļi, **54** tā ar Austra, Austrīšs, Austrīņi **55** kaut arī nelielā skaitā. Bet ne par vienu no šīm vietām nav zināms, ka tur būtu agrāk atradušās kādas kulta vietas.

Šmita apgalvojums par Austras svētnīcu un upuriem tanī, ievērojot mūsu iztirzājumu, nav uzturams. Viņa maldīšanās ir saprotama un izskaidrojama ar metodoloģiskām kļūdām. Kas attiecas uz Hūpela ziņu saturu, tad viņš nav ieskatījis, ka 17. gs. ziedojumi pie katoļu kapellām nav identiski ar priekškrīstīgajiem upuriem. Patiesībā te ir darīšana ar katoļu baznīcas izplatīto votīvu ziedojumu tradīciju. Otrkārt, viņš nav ievērojis, ka vietuvārdi paši par sevi, arī teofori, nepierāda, ka tādai vietai arī būtu senas kulta vie-

tas raksturs.⁵⁶ Paliekot pieietamā vēstures un folkloras materiāla robežās un atturoties no spekulācijām, var sacīt, ka ne Ausekļa, ne Austras kults pie latviešiem nav apliecināts.

Metot skatu atpakaļ uz šai rakstā iztirzāto materiālu, kopsavilkumā varam atzīmēt šādu rezultātu. Pirmkārt, Auseklis ir plaši izmantots dažādos sakaros kā metaforisks izteiksmes līdzeklis tautas poēzijā. Otrkārt, Auseklis kā antropomorfa būtne parādās debess mītos, cieši saistīta ar citiem debess dieviem. Sporādiski rīta resp. vakara zvaigzne parādās arī kā teriomorfa būtne. Materiālos nav apliecināts Ausekļa kults.

PIEZĪMES

1. Vienreiz sastopama arī forma *oleksnite* (34047,5), kas liekas ir kropļojums. Par šo formu izteicies arī Endzelīns 1930,397.
2. Cf. ME I, 229.
3. Cf. ME: *vizēt*, *glänzen schimmern*, *vizināt*, *glänzen*, *schimmern* (IV, 360 s.) und *vizuļot*, *flimmern*, *glänzen* (IV 632).
4. Tāda aina ar austriņas vizināšanu lasāma dainā II, 92,1.
5. Taču jāpiezīmē, ka šie teksti ir iesūtīti no samērā neliela novada: Tirzas, Gulbenes, Lubānas, Cesvaines, kaut arī no dažādiem iesūtītājiem.
6. ME I, 229, gan min kā piemēru 11876. Bet kā mēs redzējam, šai tekstā ir tikai diminutīva forma, un kā mūsu iztirzājums rādi ja, tad tā nozīme ir rīta zvaigzne. Šī iemesla dēļ nevar teikt, ka 11876 balstītu austras vārda ar nozīmi auseklis parādīšanos dainās.
7. MANCELIUS 1638 I, (68v).
8. MANCELIUS 1638 II, Cap. XXXV
9. LANGIUS 22.
10. LANGEII, 395; II, 43; ef. STENDER I, 11.
11. Cf. SCHERER, 78 ss. To nevar sacīt par salikteniem br. *gwere la uen*, kas patiesībā nozīmē blāzmu un tikai pārnestā nozīmē tiek lietots arī *Venus* apzīmēšanai. Tas pats jāsaka par vāg. *éarendel* (cf. PEDERSEN I, 82).
12. Šī vārda etimoloģiju līdz ar literatūras norādi sniedz FRAENKEL, 1952, 143 ss. „Ich fasse lit. *žvaigžde*, *žvaizde*, slav. (d) *zvezdaa* als Kompositum von S-Stämmen **zvaig(e)s-*, **zvaid(e)s-* mit Wurzel *dhē-*, setzen, legen, machen, also Glanz bereitend. Lett. *zvaigzne* ist dagegen Verlängerung dieser Stämme mit nasal-suffix, also gebildet wie preuss. *launos*, 'Gestirne', lat. slav. *luna*, praenest. *losna* 'Mond' (ef. av. *raoča-*, apers. *rauča-*, 'Leuchte, Licht, Tag') griech. „Mond’
13. Te jāaizrāda, ka ir sastopami arī tādi teksti, kas runā pretī asekļa un rīta zvaigznes identifikācijai (32004,9). Tas tikai lieku reizi rāda vienota uzskata trūkumu dainās. To jo sevišķi vēl parāda tādi teksti, kas runā par rīta zvaigznēm daudzskaitlī (5932).
14. Cf. ME I, 225 ss. un EHI, 188, līdz ar norādījumu uz literatūru;
15. Cf. FRAENKEL 1955 I, 27.
16. Cf. POKORNY I, 86 s.; Walde I, 26 s.; REICHELTL 69 arī

FICK 95.

17. Cf. POKORNY I, 86 ss.; FRAENKEL 1955, 27.
18. SCHERER, 79.
19. Bez pamata šiem jaunāko indoeiropiešu valodu ar vārdkopām izteiktajiem apzīmējumiem SCHERER, 80, ir pievienojis arī Ausekli, jo tas acīm redzami nav ne saliktenis, ne vārdkopa.
20. Te jāņem vērā, ko sacījis SCHERER, 78: „Auch in Zeiten, wo die Identität von Morgen - und Abendstern längst erkannt war, ist sie dem Volke wie den Schriftstellern nicht immer bewusst gewesen. Die sprachliche Scheidung der beiden Erscheinungsformen blieb ohnehin Bedürfnis. Zweifellos gab es uridg. Benennungen dafür. Vielleicht sprachen die Idg. vom Stern des Morgens und dem des Abends wie wir; oder sie gebrauchten mythologische Namen, indem sie etwa als Zwillingsgotter personifizierten.“
21. Par Ozoliņu kā folkloras krājēju skat. LKV 15, 30184 s.
22. ME III, 540, gan norādīts neprecīzi uz Latgali, ka tur katoļu dziesmu grāmatā Auseklis nosaukts par Ritāja (rīts).
23. EH II, 814, atzīmēts, ka Auseklis nosaukts arī par žīda zvaigzni, kas nepārprotami ir bībeles iespaids.
24. Cf. ME I, 270. ZUMENTS, 63, pareizi norādījis, ka tas ir krievu valodas iespaids.
25. LANGE II, 341.
26. ULMANN I, 277; Pēc tam tas pārņemts ME III, 1029.
27. Cf. GALENIEKS 59; Flora II, 174 s., līdz ar a Hēlu.
28. Cf. ME III, 1029.
29. No tā paša celma ir atvasināti arī citu augu nosaukumi, kam sakars ar spīdēšanu: spulgotnes, Melandrium viscosum (*Silene viscosa*), *M. noetifloram* (*S. Noetiflora*), *M. silvestre* (*S. diurnum*) (cf. GALENIEKS 59; Flora II, 209 s., attēls.
30. Cf. LAUTENBACHS 2. Šai sakarā nav nekādas nozīmes 28557, kurā minēts spulģītis, jo tā uzskatāma par brīvas fantāzijas produktu. Tāds teksts ir tikai viens, un par to nav zināma ne uzrakstīšanas vieta, ne teicējs, ne iesūtītājs.
31. SCHERER 32.
32. Cf. ADAMOVIČS 4, 25.
33. Ibid. 4. Cf. BIEZAIŠ 9.
34. ADAMOVIČS 25.
35. Barons, pārspiežot šo tekstu no Bitnera krājuma (Dziesmas 284), ir labojis valodu, bet tam šai gadījumā nav nozīmes. Pārbaudot visus 37 tekstus, nevar atvairīt iespaidu, ka uz vēlāk uzrakstītajiem tekstiem resp. variantiem agrāk uzrakstītie un, liekas, arī pazīstamie teksti ir atstājuši savu iespaidu. Diemžēl dainas no šī viedokļa tikpat kā nemaz

- nav pētītas.
36. Cf. SPROGĪS 312, Nr. 21.
 37. Brūnu svārku krāsa pēc VEILANDS, 256, domām esot aizgūta no skandināviem (varbūt netieši) un vēlāk tā kļuvusi latviešiem par goda svārku krāsu.
 38. Eigentlich ist die betreffende Stelle bei HUPEL im 3. Bande zu lesen.
 39. SMITS 22. Cf. arī LKV I, 1263.
 40. Pilns citāts skan sekojoši: „In diesem Kirchspiel (Rauna) findet man 6 alte Kapell-Stellen, wo noch allerlei Aberglaube heimlich getrieben wird; als a) Austring unter Mahrzen (Mārsnēni), wo am St. Jūrgen-, Bartholomāus- und Michaelis-Tag Bauern aus abgelegenen Gegenden auf einem kleinen Steinhaufen, einer vermeinten Altarstelle, von Wachs, Wolle u.d.g. Opfer darbringen, welche sich hernach die Bettler zueignen“ (HUPEL III, 159 s.).
 41. KURTZ, Edith 66, min šādu izrakstu no tiešu aktīm: „Fremde, vielleicht auch eigene Leute tragen dort Steine zusammen und legen Butter, Brot, Käse, Flachs, Wolle, Wachs und Geld auf diese, hernach teilen die Bettler sich in die Spenden, Obgleich das Thor verschlossen stehe, steigen die Leute über den Zaun, um darinnen opfern zu können.“
 42. KURTZ, Edith 99, Viņa šo citātu ņēmusi no Protoč. consist. distr Rigensis 1637, p. 42. BREGŽIS, 6, norāda uz to pašu protokolu un lapaspusi un dod arī pilnīgāku citātu: „Es sey eine capelle mit nahmen Austring (Mārsnēnu pag. Lembis 64, 61) da werde auf Batholomaei und Michaelis geopfert, daselbsten sie die pauren auch alsdan fleisig opfern. Er pastor hette etliche mahl da nicht predigen wollen, so hetten die pauren seine gerechtigkeit ihme vorenthalten. Ihre opfer sein gemeinlich ein stückchen wachs, und ein weisser schilling, kreutzen weren da voll, allein sie treiben keine abgötterey dabey.“ Bregža citāts atšķiras no Edītes Kurcas divās svarīgās lietās. Tai vietā, kur Edīte Kurca lasa „Augustin“, Bregžis lasa „Austring“, pie tam retināti, t.i. viņš vērs mūsu uzmanību sevišķi uz šo vārdu. Tāpat tai vietā, kur viņa lasa „geprediget“, Bregžis runā par „geopfert“, arī retināti. Šis ievērojamās atšķirības varētu noskaidrot, tikai ieskatoties pašos protokolos, bet tas pašreizējos apstākļos nav iespējams. Taču, spriežot pēc teikuma valodas un satura sakarības, ir jālasa līdz ar Edīti Kurci - „geprediget“, jo palīga teikumā ir paskaidrots, ka tur pat arī upurē.
 43. Ibid.; arī BREGŽIS 7.

44. Ibid.
45. Mūsu iztirzātās problēmas sakarā nav nozīmes, vai ar „Capelle“ mūsu tekstos ir apzīmēta patiesi kapella, vai tikai kāda vieta, kur kādreiz agrāk tāda ir atradusies, vai arī tikai sena kapsēta. Tuvāk par to HAUSSMANN, 140, 144 s., 152.s.
46. Jautājums skanēja : „Welche Fest er feijrlich halte oder nicht, und ob auch solche feste er beij den Capellen halte, dadurch die bauren ihre abgöttterey gestercket und Er seinem geist nach hange“ (LUNDSTRÖM 254).
47. Ka šī vieta saistās ar Augustina vārdu, redzams arī no kāda cita ziņojuma turpat 50 gadus vēlāk. Tā 1683.g.s. (Dietz), mācītājs tai pašā Raunas draudzē, raksta: „...auch das vor diesem gebräuchliche abgöttische Opfern bei der Austinschen Capelle in Marschan Pagast an Bortholomaei und Michaelis Tag ist gänzlich apgeschafft...“ (BRUININGK 367).
48. Iespiesti pie LUNDSTRÖM 261 ss.
49. „Ob auch die Abgöttischen Capellen noch besucht werden, und dafern denn also, wo dass Opfferwerck bleibe am Wachs und geldt“ (LUNDSTRÖM 263).
50. BREGŽIS, 6, arī šeit lasa „Austrin“.
51. Pie Bregža ir vērojama zināma tendence šo vietas nosaukumu aasīt tikai ar Austrīņu, eliminējot „Augustin“, lai rastu pamatu apgalvojumam par priekškrīstīgu kulta vietu. Pie Edites Kurcas vērojama gluži pretēja, tikpat maz pamatota tendence, jo viņa vienā un tai pašā protokolā atrodamos vienas un tās pašas vietas abus apzīmējumus savā darbā sadala pa divām nodaļām, kas it kā vienā gadījumā attiektos uz krīstīgu, bet otrā gadījumā uz priekškrīstīgu kulta vietu (cf. KURTZ, Edith 66 und 99). Patiesībā taču ir runa par vienu un to pašu vietu ar katoļu laika kapellu.
52. To, ka Bregžis licis „geprediget“ vietā „geopfert“, varētu izskaidrot ar viņa atklāti zināmo nolūku, proti, ka viņš, būdams dievturis, gribēja pierādīt, cik sīksti ir turējusies latviešu priekškrīstīgā reliģija. Šai sakarā viņš varēja arī mainīt „Augustin“ uz „Austrin“. Viņam tas varēja likties arī pamatojams ar to, ka arī pats draudzes mācītājs abus nosaukumus ir lietojis pamīšus.
53. Tīri lingvistiskais jautājums, kā tas noticis, prasa atsevišķu pārbaudi, kas jāizdara attiecīgajiem speciālistiem. Šeit pietiek ar norādījumu uz šo iespēju.
54. Cf. ENDZELĪNS 1856 s. I, 55.
55. Ibid. 56.
56. Te sevišķi jāpasvītro, ka, izmantojot teoforu toponomiku, ir jāievēro vislielākā uzmanība, izdarot no tiem secinājumus par kulta vietām. Tas arī reliģiju pētniecībā ir atkārtoti

aizrādīts. Tā Wainwright 10 s.: 'Place - names arise from, are influenced by and throw light upon the language and speech habits of people. By their nature the only direct information they can supply is linguistic information. It is true that they may be used to provide information of a non-linguistic character, information that is often of very considerable interest to the historian, but this can only be by implication or assumption, never by direct inference... As they are names attached to places, not to objects, they quickly become indentificatory labels rather than descriptive words, and so they tend to lose their original meaning for those who use them... They are not exempt from ordinary phonological changes - this should be emphasized to certain influences which affect meaningful words... they are often more influenced by analogy, especially 'popular etymology', the effect of which is to change their forms by cutting across ordinary phonological developments and by assimilating them to forms which may be more readily understood.' Zviedru pētišanas metodes un rezultātus vērtējot pozitīvi, iespējas no vietu vārdiem spriest par kulta vietām rāda LUNDBERG 41 ss. (vispār par Skandināviju NK 25). Pret nekritisku teoforu vietvārdu izmantošanu pamatoti ir vērsies SAHLGREN 4 ss., 22 ss. u.c., rādot ar izteiksmīgiem piemēriem, kādi groteski rezultāti rodas, ja balstoties tikai uz pašu vietu vārdu, bez citiem pierādījumiem, secina par senām kulta vietām.

LITERĀTŪRAS SARAKSTS

a. Saīsinājumi

- AASU - Annales Academiae Regiae Scientiarum Upsaliensis. Uppsala.
- AUL - Acta Universitatis Latviensis. Rīga.
- EH - Endzelīns, J. un Hauzenberga, E., Ergänzungen und Berichtigungen zu K. Mühlenbachs Lettisch-deutschem Wörterbuch 1-2, Chicago 1956.
- IB - Indogermanische Bibliothek. Heidelberg
- KZ - Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung.
- LD - Latvju Dainas. Sakārt. Kr. Barons. Rīgā.
- LKV - Latviešu konversācijas vārdnīca. Red. A. Švābe, Rīgā.
- LTD - Latvju tautas dainas. Red. J. Endzelīns, sakārt. R. Klaustiņš. Rīgā.
- ME - Mühlenbachs, K. un Endzelīns, J., Lettisch-deutsches Wörterbuch 1-4. Chicago 1953-1955.
- MGL - Mitteilungen aus dem Gebiet der livländischen Geschichte. Rīga.
- MLL - Magazin der Lettisch-Literarischen Gesellschaft. Mitau.
- NK - Nordisk kultur. Stockholm.
- RLBR - Rīgas latveeschu beedribas zinību komisijas rakstu krahjums. Rīga.
- SGEG - Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft. Jurjev (Dorpat).

b. Literatūra.

ADAMOVIČS, L.

1938 Senlatviešu pasaules ainava. La représentation du monde dans la mythologie des anciens Lettons. AUL Theol. I, 1.

BIEZAIS, H.

1960 Der steinerne Himmel. AASU 4.

BREGŽIS, K.

1931 Baznīcu vizitāciju protokoli. Rīgā.

BRUININGK, H.

1905 Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigischen Kirche im späteren Mittelalter. MGL XIX.

DZIESMAS

1844 Latweeschu ļauschu dseemas un singes. Latweeschu tautai un viņas draugeem sagahdatas no Latweeschu draugu beedribas. MLL 8.

ENDZELĪNS, J.

1930 Paskaidrojums par izrunu... IMM II.

1956 s Latvijas PSR vietvārdi I: 1-2. Rīgā.

FICK, A.

1874 Etymologische beiträge. KZ 22

FLORA

1953s Latvijas PSR flora I-IV. Red. P. Galenieks. Rīgā.

FRAENKEL, E.

1952 Baltisches und Slavisches. KZ 70

1955 Litauisches etymologisches Wörterbuch. IB. II. Reihe.

GALENIEKS, P.

1950 Botaniskā vārdnīca. Rīgā.

HAUSSMANN, R.

1903 Ausserkirchliche Begräbnisplatze im Estlande in christlicher Zeit. SGEG 1902 (-Rigasche Rundschau. Illustrierte Beilage 1902. November).

HUPEL, A.

1774s Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland I-III. Riga.

KURTZ, Edith

1924 Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland. MGL XXII.

LANGE, J.

1772s Vollständiges deutschlettisches und lettischdeutsches Lexicon. Mitau (1777).

LANGIUS, J.

1936 Nīcas un Bārtas mācītāja Jāņa Langija 1685. gada latviski-vāciski vārdnīca ar īsu latviešu gramatiku. AUL Phil-Philos. III, Suppl.1.

- LAUTENBACHS, J.
1893 par Juni. RLSR 8.
- LUNDBERG, O.
1942 (Kultminnen i stadsnamn) Sverige. NK 26
- LUNDSTRÖM, E.
(1914) Bidrag till Livlands kyrkohistoria under den svenska tidens första skede från Rigas intagande 1621 till freden i Oliva 1660. Uppsala - Stockholm.
- MANCELIUS, G.
1638 Lettus, Das ist Wortbuch. I. Riga.
1638 Phraseologia, II. Riga
- PEDERSEN, H.
1909 Vergleichende Grammatik der keltischen Sprachen. Göttingen.
- POKORNY, J.
Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern. u. München.
- REICHEL, H.
1906 Der sekundäre Ablaut. KZ 39.
- SAHLGREN, J.
1950 Hednisk gudalära och nordiska ortnamn. NK 38.
- SCHERER, A.
1953 Gestirnnamen bei den indogermanischen Völkern. IB 3,1.
- ŠMITS, P.
1926 Latviešu mītoloģija. Rīgā.
- SPROGĪS, I.
1868 Pamjatniki latiškago narodnago tvorčestva. Vilna.
- STENDER, G.
1789 Lettisches Lexikon I-II. Mitau.
- ULMANN, C.
1872 Lettisches Wörterbuch I-II (II bearb.G. Brasche).Riga.

VEILANDS, E.

1930 Senais vīriešu apģērbs. LTD V.

ZUMENTS, J.

1950 Summent, Unbeachtete slavische Lehnwörter im Lettischen. Diss. Göttingen. Mašīnraksts.

WAINWRAIGHT, F.

1962 Archeology and place-names and history. London.

WALDE, A.

1930 Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen. Hrsg. J. Pokorny, I-II. Berlin u. Leipzig.

AUSEKLIS (THE MORNINGSTAR) IN THE LATVIAN FOLK TRADITION

Summary

Haralds Biezais, a well known scholar in the problems of the history of religion, discusses the essential characteristics of the deity of Auseklis (the Morningstar) in Latvian folklore.

P. Dāle dzimis Rīgā 1889.g.23.jūlijā kā vecāku sestais bērns. Pirmmācību baudījis mājā no tēva un mātes, pēc tam apmeklējis pilsētas pamatskolu. 1899.g. iestājies Rīgas pilsētas klasiskajā ģimnazijā, kuŗu beidza 1908.g. Vecāku mājās valdīja liela cieņa pret izciliem latvju atmodas laika sabiedriskiem un kulturāliem darbiniekiem (Kronvaldu Ati, Andrēju Pumpuru, Kr. Kalniņu u.c.) un tur kopa arī mūzikas un mākslas garu. Daudzi latvju rakstnieki un mākslinieki bija bieži viesi Dāļu mājās. No agrās bērnības un cauri visiem jaunības gadiem P. Dāle vasaru parasti pavadīja vecmātes un vēlāk tēva lauku mājās (Jakstos, Ikšķilē pie Mazās Juglas, kur mācījies vērot un mīlēt dabas neizmēlamo skaistumu un iepazinies ar latvju zemnieku dzīvi. P. Dāles estētiski - kontemplatīvās un filozofiskās apceres tieksmes bija sevišķi spilgti izteiktas ģimnazijas gaitu pēdējos gados. No mātes Dāle šķietas mantojis uzņēmību, aktīvu gribu un spēju tikt galā ar dzīves praktiskiem uzdevumiem. No tēva - iejūtas dzīvumu un tieksmi uz prātniecisku refleksiju.

1908.g. rudenī Dāle iestājās Maskavas universitātes vēstures un filoloģiskās fakultātes filozofisko zinātņu nodaļā, kuŗu beidzis 1914.g. ar I šķiras diplomu un atstāts uz prof. G. Čelpanova priekšlikumu pie universitātes sagatavoties akadēmiskai darbībai. Dāle dzīvi sekojis arī Maskavas bagātai mākslas un kultūras dzīvei vispārī un rakstījis par to latvju presē, kā arī mēģinājis iepazīstināt krievu inteliģenci ar latvju rakstniekiem, galvenā kārtā Poruku, pārtulkojis krievu valodā arī vairākas Poruka noveles.

1913.g. apmeklējis Vīni, Venēciju, Miļānu, no rudenā līdz 1914.g. pavasarim bijis par mājskolotāju Šveicē un klausījies Ženevā dažu profesoru lekcijas. No 1914.g. rudens, gatavodamies uz maģistra eksāmeni un strādādams prof. Čelpanova vadībā jaunajā un lieliski iekārtotajā psiholoģijas institūtā, viņš 2 gadus darbojies arī par skolotāju vairākās Maskavas vidusskolās. Dāle aktīvi piedalās Maskavas latviešu sabiedriskajā un kultūrālajā dzīvē. Viņš bija valdes loceklis Rakstnieku un mākslinieku biedzībā un Z. Meierovica vadītā Latvijas bēgļu centrālkomitejas Kultūras birojā, kas zināmā mērā un nozīmē bija latviešu izglītības ministrija bēgļu laikos. Ar lielu sajūsmu un enerģiju Dāle piedalījās tā saukto „Latviešu inteliģences vakaru“ sarīkošanā, kuŗu mērķis bija kopot un vietot latviešu inteliģenci bēgļu laikā ap latvju nacionālās kultūras un nākotnes mērķiem un attīstīt atjaunojamās Latvijas

politiski - kultūrālās idejas. Kādā vakarā (1916.g.) Dāle cēla priekšā savu projektu par patstāvīgu latviešu augstskolu brīvā Latvijā.

1915.g. un 1916.g. Dāle iesniedza fakultātei 2 maģistranda darbus: Lipsa mācību par iejūtu un Zigvarta mācību par eksistenciāliem spriedumiem (Učeņije Lippsa o včustvovaniiji un Učeņije Zigvarta ob eksistencijalnich suždenijach); abi raksti fakultātes akceptēti. Sakarā ar Krievijā iesākušos saimnieciskās dzīves sabrukumu un ar to saistītām grūtībām, Dāle bija spiests pārtraukt akadēmiskās sagatavošanās darbus un pārnākt uz Valmieru. Šeit no 1917.g. rudens līdz 1918.g. ziemas svētkiem, kad Valmieru ieņēma lielinieki, viņš vadīja vietējo sieviešu ģimnaziju, t.s. revolucionārā kārtā ievēzdams tanī mācības latviešu valodā. Kopā ar J. Lapiņu u.c. noorganizēja te pirmo Latviešu tautas universitāti un lasīja tanī psiholoģiju; kādu laiku mācīja latīņu valodu Fr. Bārdas vadītā reālģimnacijā. 1919.g. vasarā Dāli iesauc kaŗa dienestā, komandējot uz Vidzemes divīzijas štābu, bet ar izglītības ministra Kr. Kasparsona priekšlikumu atbrīvots no aktīvā kaŗa dienesta, lai uzņemtos Latvijas universitātes organizēšanas darbu vadību. Šos pienākumus kā Izglītības ministrijas pārstāvis augstskolas lietās un Augstskolas organizācijas padomes priekšsēdētājs Dāle izpildījis 2 gadus - līdz universitātes satversmes pieņemšanai un tai pašā laikā piedalījies filoloģijas un filozofijas fakultātes izveidošanā un strādājis tanī par psiholoģijas un filozofijas docentu. Vairākus gadus Dāle mācījis arī bijušā R. Klaustiņa meiteņu ģimnazijā un lasījis lekcijas Latvijas tautas universitātē. Patlaban (1938/39) atkal darbojas tanī kā lektors un Mākslas un filozofijas fakultātes vadītājs. Dāle bijis Kultūras Fonda bibliotēku komisijas priekšsēdētājs un Tautu savienības veicināšanas biedrības padomes loceklis. Darbojies arī Latviešu izglītības biedrības valdē.

1923.g. vasaras semestrī Dāle strādāja Freiburgas universitātē, studēdams it sevišķi fainomenoloģijas virzienus filozofijā. E. Huserla seminārā un pie prof. Kona (J. Cohn) estētikas problēmas.

1927.g. 27. oktobrī Dāle aizstāvēja Latvijas universitātē doktora disertāciju „R. Avenārija psiholoģiski - filozofiskie uzskati un to kritika“ un ieguva Dr. philos. gradu; tā paša gada 15. decembrī apstiprināts par psiholoģijas un filozofijas profesoru. Kopš 1927.g. Dāle ir Eksperimentālās psiholoģijas laboratorijas (kopš 1938.g. - institūta) vadītājs. Vairākas reizes ir bijis un patlaban ir Latvijas universitātes padomes loceklis.

1932.g. piedalījās X starptautiskā psihologu kongresā kā Latvijas universitātes pārstāvis. Šeit viņu ievēlēja starptautis-

kā psihologu komitejā par Latvijas pārstāvi. 1934.g. piedalījās VIII starptautiskā filozofu kongresā Prāgā un 1937.g. XI starptautiskā psihologu kongresā un IX starptautiskā filozofu kongresā Parīzē, kur cēla priekšā referātu „L'ame et la conscience“.

Kopš 1934.g. ir Starptautiskās filozofu komitejas loceklis. 1936.g. rudenī, Vācu filozofijas biedrības uzaicināts, Dāle piedalījās XIII vācu filozofu kongresā Berlīnē. Dāle ir K. Merčisona (C. Murchison) rediģētā izdevuma (ASV) Psychological Register līdzstrādnieks Latvijas nodaļai un starptautiskā filozofijas žurnāla Philosophia (Beograde) redakcijas loceklis.

Kopš 1934.g. Dāle darbojās par psiholoģijas konsultantu galvas pilsētas Rīgas Psihotehnikas un arodizvēles institūtā, kur psiholoģijas atziņas piemēro psihotehnikas praksē un rūpējas par psihotehnisko pārbaužu pieskaņošanu modernās psiholoģijas principiem.

Dāle kārtojis arī praktisku darbu. būdams 4 gadus Meža parka labierīcības biedrības priekšnieks. Vairākus gadus viņš ir Kristus draudzes baznīcas priekšnieks un organizē ev.-luter. baznīcas celšanu Meža parkā. Kopš Filozofijas biedrības (agrāk Kanta biedrības) un Reliģijas zinātņu biedrības nodibināšanās Dāle vairākas reizes ir bijis šo biedrību priekšnieks vai priekšnieka biedrs. Literāru darbību Dāle sācis jau 1909.g. un ir dažādu izdevumu līdzstrādnieks.

Sākot ar studenta gadiem Dāle nolasījis simtiem publisku lekciju par filozofijas, psiholoģijas un ētiski-pedagoģiskiem jautājumiem, paužot tanīs aktīva, reliģiski pamatota idealisma uskatus, ticību personības vērtībai un spēkam un latvju tautas kultūrālās sūtības nozīmei. Dāle ir vairāku organizāciju goda biedrs. Apbalvots ar ceturtās un trešās šķiras Triju zvaigžņu ordeni.



Prof. Dr. Pauls Däle

ENERĢETISKĀ IDEĀLISMA PAMATKONCEPCIJA

Pasaules satversmē ietilpst divi pamatprincipi:

1. reālais - enerģija, dinamiskie elementi (psīchiski reālais un fiziski reālais)
2. ideālais - Logos, prāts, idejas (kārtības, formas, jēgas princips)

Garā sintezējas abi principi.

Gara būtība - apzinīga radīšana.

Pasaules radīšana turpinās (creatio continuo). Dievs ir absolūtais gars ar radīšanas spēka maksimālo mēru.

Cilvēks - radība un radītājs ar ierobežotām spējām. Cilvēks ir pasaules līdzradītājs. Jo pilnīgāks, lielāks viņš spēkā, atziņā un mīlestībā, jo tuvāki viņš sevī kā radītāja un sava uzdevuma piepildījumam.

Pasaules un cilvēces gaita ir traģiska drāma ar dziļu pozitīvu jēgu. Dievs un cilvēks cīnās tanī par dzīvības un gara uzvaru - pret irracionālo un ļauno, kas tiecas pasauli saskaldīt egoisma postošā partikulārisma un gremdēt chaosa bezjēdzībā (tumsā). Cilvēka cieņa un vērtība pastāv iekš tam, cik uzticīgi, atpūti un pareizi viņš šo cīņu izcina. Aktīvs, hēroisks optimisms ir viņa ticības apliecība. Mēs nezīnām, vai labais uzvarēs, bet mēs zinām, ka ir vērts un cilvēka cienīgi par labo un pilnīgo cīnīties. Tik glēvuļi baidās no riska un prasa un gaida absolūtas garantijas. Cilvēks savu radīšanas darbu, savu aktīvo jēgturīgo dzīvi tērpj savas tautas īpatnību formās un tā izteic un vieno tanīs personīgo un pārpersonīgo, pārejošo un nepārejošo, mūžīgo.

BASIC PRINCIPLES OF ENERGETIC IDEALISM

Summary

Pauls Dāle, the late professor of psychology and philosophy at the University of Latvia, gives his autobiographical data and briefly summarizes his concept of an Energetic-Idealism as a "Weltanschauung".

PROF. DR. PAULA DĀLES PIEMIŅAI
(1889.g.23.jūlijā - 1968.g.22.janvārī)

Šajā rakstu krājumā iespīestā prof. Paula Dāles autobiografija sarakstīta 1938.g. Sāisinājumā to bija domāts tulkot vācu valodā kādam vācu zinātniskam izdevumam. Būdams mācības spēks Latvijas Universitātes Filozofijas un filoloģijas fakultātē-filozofijā un psiholoģijā, bet visnotaļ ar 1937.g. psiholoģijas profesors, kas šajā disciplinā lasīja vispārējus un speciālus kursus. Viņa garīgais skats un interešu loks sniedza tālu pāri šaurākās specialitātes robežām atziņas teorijas, ētikas, reliģisko uzskatu, literatūras un daiļuma vērtību sarežģītās problēmās. Ne mazāk svarīgs par teorētiski noskaidrotu pasaules uzskatu viņam bija gudras dzīves ideāls, sirdsprāta, kristīgā ticībā sakņota humānisma vadīts. Šajā nozīmē prof. T. Celms, lietodams vācu filozofa M. Šēlera izteicienu, runā par Dāli kā Dievības karoga nesēju.¹ Šo karogu viņš nesis cauri ne tikai vissarežģītākiem filozofijas labirintiem, bet arī visbaigākiem latviešu tautas savas personiskās dzīves brīžiem.

Bēgļu laikos Maskavā, pie Maskavas universitātes atstātais Pauls Dāle noturēja dažus priekšlasījumus Latviešu intelīgences vakaros. Vienā priekšlasījumā, 1915.g.decembrī, viņš runāja par latviešu strēlnieku nozīmi mūsu tautas gaitās. „Latviešu strēlnieku pulki šai mītiskā, grūtā laikmetā ir mūsu tautas gaišums, lepna mīlestība, spēks un lielāko spēku simbols. Arvienu vairāk viņi kļūst par ļoti ievērojamu nacionāli vēsturisku faktoru.“² 1916.g.februārī viņš tunāja par iecerētās Latvijas augstskolas projektu, paredzot augstskolu par zinātnes un izglītības izplatītāju un pētniecības iestādi. Dāles mūžs Latvijas patstāvības laikā jo cieši savijas ar Latvijas universitātes organizēšanu, dibināšanu, veidošanu un darbošanos tajā par mācības spēku.³

Aizvien pilnā 41. auditorijā, sākumā vēl docents, Dāle lasīja visām fakultātes nodāļām vispārējo kursu psiholoģijā. Viņa iztirzājums bija mierīgs, koncentrēts un dzīvs, ierosinošs asi fokusētā un metodiskā domā. Iecienīti un nopietni bija viņa semināri, veltīti jaunlaiku filozofu mācību iztirzāšanai. Viens no tiem bija veltīts dvēseleš un miesas dzīves attiecību sarežģītai problēmai. Diskusijas bija dzīvas. Ar taktu, iecietību un sistēmātiski virzītu problēmu risinājumu tās vadīja skolotājs, pats baudījis stingru un labu skolu Maskavas universitātē. Nebija starp citu aizmirsts semināra programmās arī krievu domātājs un mistikis V. Solovjovs. Viss tas uzlika docentam lieku darba slodzi. Viņš saslīma ar nervu pārpūli. Līdz tam P. Dāle nosliecās uz stingru transcendentālā ideā-

lisma viedokli, it īpaši ētikas jautājumos. Raksturīgs tā laika (divdesmito gadu sākumā) psiholoģijas lekcijās lietotais izteiciens „pasaciņa par laimi“. Atvесеļojies, kā profesors pats to minēja, viņš sācis vairāk pievērsties arī dzīves praktiskām lietām un problēmām, un to izpratnei. Dzīves laimes jēdziens viņa domāšanā atrada savu vietu un nozīmi. Arī reliģiskā dzīve pārlicībā un uzskatos ieguva personīgās pieredzes padziļinājumu un intensitāti. Ar to melancholiķa iedaba Paula Dāles personībā sasniedz iekšēju mieru, dzīves likstās neļaujot iegrimt šaubās un pesimismā, bet paturot gaišu skatu ticības paļāvībā.

Sitieni nāca - tautas un personīgā dzīvē. Komunistu pirmā okupācijā, 1940/41.g., prof. Dālem atņēma katedru. Viņš kļuva par vācu valodas lektoru. Profesūru un psiholoģijas institūta vadību viņš atguva vācu okupācijas gados. Apmēros neliela, bet saturā plaša un bagāta ir Rīgā 1944.g.jūnijā iznakusi grāmata *Vērojumi un pārdomas par cilvēku un gara kultūru*. Šis īsu apcerējumu sakopojums ir latviešu filozofa pēdējā brīvā publikācija, viņa filozofisko atziņu, dzīves izjūtas un dzīves gudrības kopsavilkums - „apceres par gara kultūras un mūsu eksistences aktuāliem jautājumiem.“ Dāle runā par dzīves valdniekiem, kas „nav nekādi fantāzijas darināti ideāltēli vai dievi... Dzīves valdnieks un meistars var kļūt katrs, kam ir gribas stiprums, gara spēks, drosme, neatlaidība, kas dzīvi neapsūdz un nenolād, bet apliecina un svētī to, dara to bagātāku, skaistāku; katrs, kas labi cīnās un kam dzīve liek galvā uzvaras vainagu, ko svētījis pats Dievs.“

Prazdams savienot plašus atziņu apvāršņus ar konkrētiem cilvēka dzīves un kultūras jautājumiem, viņš runā par gara grāciju un uzticību garam, lai arī mēs, „latvieši, lielo tautu kultūras saimē savu vietu un eksistenci attaisnojam... pirmajā un galvenajā kārtā ar savas gara dzīves nacionāli īpatnējiem un cilvēcīgi vispārnozīmīgiem sasniegumiem“ (21.lpp.). Lai attaisnojam sevi ar labo gribu un personību, gudro pacietību, vienu „no dzīves mākslas un dzīves gudrības stūrakmeņiem.“ (37.lpp.). Viņš izprot šo gudro pacietību kā brīnišķīgu spēku dzīvē un runā par stiprām dvēselēm ar „nedalītu un ilgstošu pieķeršanos augstai vērtībai“, lai dzīvotu cilvēka cienīgu un pilnvērtīgu dzīvi. Citur raksturoti dažādi cilvēku tipi, piem. sociālais un saīgušais cilvēks, klusētāji un klusums. Viņš apcerē ģimenes garu; dzīves izjūtu un to, kā pārvarēt tās negatīvās iezīmes; runā par kaislībām un cilvēku likteni; par šaubām, kas savā ļaunākā veidā noved pilnīgā skepsē, morālā nihilismā (99.lpp.). Kā kultūrfilozofs un psihologs autors apskata fantāziju, domu nemirstību, vārdu varu, intūciju, aistētisko kon-

templāciju; filozofiju un mākslu, un iekšējo garīgo skaistumu īso apcerējumu noslēgumā. Iekšējā skaistuma, atziņu skaidrības un patiesīguma meklētājs ceļā uz pilnvērtīgu dzīvi bija arī prof. P. Dāle. Šis eseju sakopojums ir it kā viņa novēlējums mūsu tautai un īpaši mūsu jaunatnei par ceļa rādītāju un garīgu stiprinājumu. Otrā padomju okupācijā Pauls Dāle palika dzimtenē. Pēckaŗa gados viņš bija Latvijas Valsts universitātes Vēstures un filoloģijas fakultātes dekāna vietnieks un nedaudz gadus arī psiholoģijas profesors (1944.-48). Kāds no agrākiem klausītājiem, pādagogs J. Flugins, apgalvo, ka profesors „lekciju kursus pārkārtoja atbilstoši padomju zinātnes prasībām.“ 1946.g. prof. Dālem piešķirts pedagoģisko zinātņu doktora grāds. No 1953.g. strādājis padomju Latvijas Zinātņu akadēmijas valodu un literātūras institūtā par zinātnisku līdzstrādnieku, publicējot rakstus par leksikoloģiju un leksikografiju. Kopš 1960.g. pensionārs.⁴ Pēc ziņām no Latvijas, viņš varējis „dzīvot kļu un mierīgu vakara cēlienu savējo vidū.“ Izcilā latviešu filozofa un psihologa mūža vakara darbs tagad ritēja leksikoloģijas novadā. Tā Latviešu-krievu vārdnīcā, Rīgā, 1963, viņš minēts autoru kolektīvā (sastādot g, ģ, j, m); tāpat arī bijis līdzstrādnieks Krievu-latviešu vārdnīcas, Rīgā 1959, sastādīšanā. Prof. Dr. T. Celma piemiņas rakstā citēta vēstule no Latvijas, kas apraksta P. Dāles pēdējo mūža gadu. „Pēdējo gadu viņa miesas spēki sāka manāmi zūst, bet pēdējo pusgadu pat ļoti strauji ... Nekādas īpašas lielas slimības viņam nebija, bet viņš tapa ļoti vājš. Zināmas grūtības bija ar nierēm. Garīgi viņš bija un palika savaldīgi kluss un skaidrs, lai gan dzīvoja it kā tālu no dienišķās dzīves un viņas izkārtošanas. Pilnīgi pie gultas viņš bija saistīts tikai divi nedēļas, bet šīs divi nedēļas arī nogulēja gandrīz nepārtrauktā miegā. Nomoda brīžos bija pie pilnas apziņas un skaidrā domā raudzījās uz savu slimību kā uz pārbaudījumu pēdējā ceļā. Runāt ar viņu varēja maz, jo ātri pagura un atkal aizmīga. Ārstu palīdzība deva iespēju viņu labi apkopt. Sieva, bet īpaši meita Karmena,⁵ viņu kopa ar sevišķu rūpību un mīlestību... Viņš nomira kļu, rīta miegā plkst. 7:45 pārstājot elpot.“ Apglabāts 27.janvārī 1968.g. Meža kapos, ģimenes kapu vietā. Izvadīja viņa znots, mācītājs R. Vanags, piedaloties lielam pavadītāju pulkam. Meitas (Ilzītes) nāve priekš dažiem gadiem un citas bēdas salauza viņa veselību. Dzīvoja savā garīgā vientulībā, noslēdzies no sabiedrības.

Šo rindu rakstītājs, viens no prof. P. Dāles daudziem audzēkņiem, daudz pateicības viņam parādā par lekcijās un semināros gūtām atziņām un personīgiem pamudinājumiem. Ar profesora atzinīgo atsauksmi tika godalgots mans sacensības

darbs (*Tikumiskās darbības un domāšanas attiecības pēc Sokrata, Platona un Aristotela mācībām*) un ar viņa ierosinājumu tiku atstāts pie fakultātes sagatavoties zinātniskai darbībai. Prof. Dāle arī rūpīgi izlasīja manas Psiholoģijas un loģikas mācības grāmatas manuskriptu, ieteica dažus labojumus un uzrakstīja priekšvārdus. Grāmatā iveridotas daudzas studiju gados viņa ierosinātās atziņas. Prof. Dāle bija ideālistiski noskaņots, atsaucīgs un iecietīgs kristīgais humānists vārda istākā un dziļākā nozīmē. Viņa personībai piemīta iekšējās dignitātes un ārējās vienkāršības cēlums ar īpatu apģarotību, bet aiz izturēšanās atturīguma slēpās daudz jūtu siltuma.

1. Prof.Dr.T.Celms, Dievības karoga nesējs, Laiks, 1968.g. 9.martā.
2. Paša pieredzēts. Dzimtenes Atbalss 1915.g.Nr.31; raksts citēts pēc A. Šildes, Latvijas vēsture, 1914-1940, 53.lpp.
3. Paša pieredzēts. P. Dāle, Vēsturisks pārskats par Latvijas augstskolas nodibināšanu un viņas darbību pirmā, 1919/20. mācību gadā, Rīgā, 1921.
4. Latvijas PSR mazā enciklopēdija, I sējums, 335.lpp.
5. Karmena Dāle, dzimusi 1921.g., pazīstama grafiķe un akvareliste.

IN MEMORIAM OF PROF. DR. PAULS DĀLE

Summary

A brief article in Memoriam of Professor Dr. Pauls Dāle is written by one of his former students.

LATVIEŠU HUMĀNITĀRO ZINĀTŅU ASOCIĀCIJAS

PUBLIKĀCIJAS UN PĒTĪJUMI

LHZA RAKSTU KRĀJUMS I

Red. prof. Dr. phil. Jānis Siliņš

SATURA RĀDĪTĀJS — TABLE OF CONTENTS

Arnolds Spekke. Jaunas vēsmas baltu tautu senvēsturē	7
Summary: New Trends in the Historiography of the Ancient Balts	13
Kārlis Straubergs. Svētie meži un svētie koki	14
Summary: Holy Forests and Holy Trees	25
Pauls Jurevičs. Modernā angļu filozofija	27
Summary: Modern English Philosophy	48
Ernests Blese. Latviešu refleksiīvo verbu kultūrvēsturiskie un kultūrpsicholoģiskie pamati	51
Summary: The Historical and Psychological Grounds of Latvian Reflexive Verbs	75
Pēteris Ķiķauka. Aigu jeb Aigajas jūra	77
Summary: The Name of the Aegean Sea	79
Jānis Siliņš. Māksla kā cilvēka un viņa pasaules analogija	80
Summary: Art as an Analogy of the Man and his World . . .	96
Rūdolfis Drillis. Latviešu praktiskās psiholoģijas 30 gadi	98
Summary: Thirty Years of Latvian Applied Psychology . . .	114
Kārlis Kārklīņš. Dievs latviešu tautas tradīcijās	115
Summary: God in Latvian Popular Tradition.	122
Vilis Biļķīns. Baltu valģku un valdnieku apzīmējumi viduslaiku tekstos	123
Summary: The Designation of Baltic Principalities and Rulers in Mediaeval Texts.	139
Pēteris Norvilis. Par saglabāģanos sveģumā	140
Summary: Self-Preservation in Exile	148
Vitauts Kalniņģš. Johana Leonharda Parota aizmirstā grāmata . . 149	
Summary: A Forgotten Book	158

Jānis Bičolis. Latviešu trochaisko tautas dziesmu dipodiju beigu zilbes kvantitāte.	159
Summary: The Quantity of the End-Syllable of the Trochaic Dimeter in Latvian Folk Songs	167
Kārlis Draviņš. Latviešu tautības dzejniekus meklējot	168
Summary: In Search for Poets of Latvian Nationality.	178
Haralds Biezais. Daži 17. gadsimta latviešu valodas un kultūras pieminekļi.	179
Summary: Some Latvian Language Monuments from 17th Century.	197
Benjamiņš Jēgers. Vēl pieci nepazīstami Juŗa Mancelļa dzejoļi	198
Summary: Five Unknown Poems by Mancelius	208

LHZA RAKSTU KRĀJUMS II

Red. prof. Dr. phil. Jānis Siliņš

SATURA RĀDĪTĀJS — TABLE OF CONTENTS

Jānis Siliņš. Personālais un funkcionālais cilvēks	1
Summary: Man as Personality and as a Function	15
Visvaldis Klīve. Reliģiskā sprieduma saturs	17
Summary: The Meaning of the Religious Statements	25
Edgars Andersons. Pirmie kurzemnieku sakari ar Rietum- indijas salām	26
Summary:	60
Aleksandrs Berķis. Hercoga Jēkaba ārpolitika	61
Summary: The Foreign Policy of Duke James of Courland (1642-1682)	96
Haralds Biezais. Zviedru valdības cīņa pret latviešu zemnieku pagāniskām precību tradīcijām	101
Zusammenfassung:	123
Benjamiņš Jēgers. Par Mancelļa Postillas 1. izdevumu	125
Summary: About the First Edition of the Lettische Postill by Georgius Mancelius	137
Elza un Rudolfs Drīļi. Latviešu valoda informācijas teorijas gaismā	138

Summary: The Latvian Language in the Light of the Information Theory	150
Jānis Bičolis. Variantu skaita dažādība „Latvju dainās”	152
Summary: The Number of Variants of the Latvian Folk-songs (dainas)	182
Juris Veidemanis. Latviešu sadzīves vērtības Amerikas lielpilsētā	184
Summary: Latvian Social Values in an American Metropolis	209
Kārlis Ieleja. Lielupes ūdensceļš no X — XVI gadsimtenim	211
Summary: The Waterway of the Lielupe River from X to XVI Centuries.	216

LHZA RAKSTU KRĀJUMS III

Red. prof. Dr. phil. Jānis Siliņš

SATURA RĀDĪTĀJS — TABLE OF CONTENTS

Redakcija. Ievadam — Introduction	1
Edgars Andersons. Neatkarības rītausma	3
Summary: The Dawn of Independence	40
Jānis Siliņš. Tagadnes mākslas labirintos	41
Summary: In the Labyrinths of Contemporary Art	90
Jānis Siliņš. Voldemārs Matvejs	91
Voldemārs Matvejs. Daiļrades principi plastiskās mākslās. (V. Markovs) Faktūra. Tulkojis J. Siliņš	98
Jānis Siliņš. V. Markov, Principles of Creation in the Plastic Arts. Facture. (Biography and Summary)	139
Ernests Brastiņš Ko ornamenti var dot mūsu glezniecībai.	151
Summary: What the Latvian Painting Could Gain from National Ornament	153
Benjamiņš Jēgers. Vēl par Manceļa Postillas izdevumu	154
Summary: Once More About the First Edition of the Lettische Postill by Mancelius	157
Visvaldis Klīve. Mākslas darbi un mākslas norises	158
Summary: The Works of Art and the Progress of Art	168

Haralds Biezais. Auseklis latviešu tautas tradīcijās	169
Summary: Auseklis (the Morningstar) in the Latvian	
Folk Tradition	191
Pauls Dāle. Dati par Paula Dāles dzīvi (autobiogrāfija)	
— Autobiographical Data	132
Pauls Dāle. Enerģētiskā ideālisma pamatkonceptija	196
Summary: Basic Principles of Energetic Idealism	196
Jānis Siliņš. Prof. Dr. P. Dāles piemiņai	197
Summary: In Memoriam of Prof. Dr. P. Dāle	200

ATTĒLU RĀDĪTĀJS

1. V. Van Gogs — Zvaigžņotā nakts (1889)	53
2. P. Gogēns — Mēness un zeme (1893)	56
3. Ž. Braks — Virs ar ģitāru (1911)	60
4. A. Derēns — Logs uz parku (1912)	63
5. A. Modiljāni — Līgava un līgavainis (1915-1916)	65
6. F. Ležē — Trīs sievietes (1921)	70
7. P. Pikaso — Trīs mūzikanti (1921)	72
7. P. Bonārs — Brokasta telpa (1930-1931)	75
9. Ž. Ruō — Kareivju izsmietais Kristus (1932)	77
10. J. Polaks — Katedrāle (1947)	80
11. Voldemāra Matveja (Markova) grāmatas titullapa	96
12. Voldemārs Matvejs (foto)	97
13. Voldemārs Matvejs — Pēterburgas ainava	104
14. Voldemārs Matvejs — Senatne	104
15. Voldemārs Matvejs — Lūdžēja	111
16. Voldemārs Matvejs — Augļu novākšana	119
17. Voldemārs Matvejs — Jātnieki mežmalā	130
18. Manceļa „Lettische Postill” titullapa	157
19. Prof. Dr. Pauls Dāle (foto)	195

LHZA PĒTĪJUMI PAR TRIMDAS DZĪVI (1957-1979)

Lai iegūtu iespējami pilnīgas ziņas par mūsu trimdas dzīves parādībām un to dziļākajiem cēloņiem, Latviešu Humānāro Zinātņu Asociācija 1957. gadā sāka attiecīgus pētījumus ASV, Austrālijā un Anglijā. Materiālus vācot ar aptauju, saņemtas atbildes no pāri par 1,000 personām, pēc tam šie dati daļēji publicēt „Archiva” 1962. gada sējumā (prof. Dr. P. Jureviča raksts).

Tagad, pēc 22 gadiem, LHZA veic pētījumu otro fazi, lai konstatētu radušās pārmaiņas un jaunās parādības. Pasākumu arī šoreiz atbalsta Amerikas Latviešu Apvienības valde (izsūtīja aptaujas), Kultūras fonds un starplaikā nodibinātais Latviešu Instituts, bet aptaujas tiešajā vadībā Amerikā darbojas: Dr. phil. R. Drillis (statistika), prof. D. Hāzners (statistika), tautsaimniecības prof. U. Inveiss (LI), Dr. med. N. Jerums, psiholoģijas prof. Dr. E. Kāpostiņš, filozofijas prof. Dr. V. Klīve, jaunatnes darbiniece Dz. Lejiņa (ALJA), valodu prof. Dr. M. Lietiņa-Ray, Dr. phil. P. Norvilis, Dr. phil. K. Osis, tautsaimnieks J. Riekstiņš (ALA), psiholoģijas prof. G. Salinš, mākslas filozofijas un vēstures prof. Dr. J. Siliņš, filoloģijas prof. Dr. H. Tichovskis u. c.

ASV otrajā aptaujā (1979) saņemtas kopskaitā 1,459 atbildes, un tās apstrādā publicēšanai. Iegūtās ziņas ir vērtīgas un autentiskas liecības. Koncentrējoties apstrādājumā zināmos virzienos, šie materiāli jūtami palīdzēs risināt arī problēmas sakarā ar latvietības uzturēšanu svešumā. Tuvāku informāciju par pētījumu sniedz projekta vadītājs Dr. phil. P. Norvilis (2475-11 Southern Blvd., Bronx, NY 10458, ASV. Tālr.: 212-295-3321).

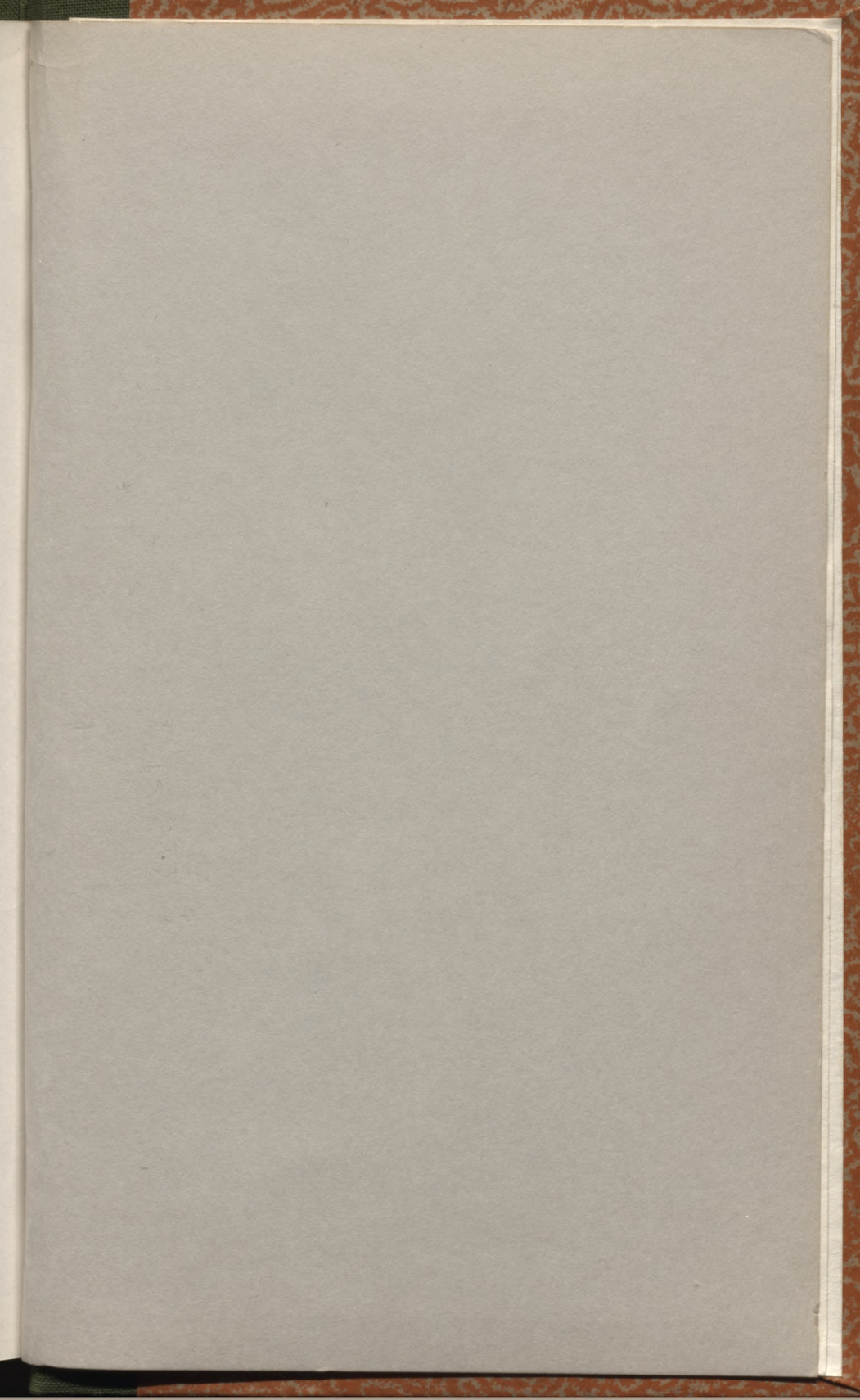
SAGATAVOŠANĀ

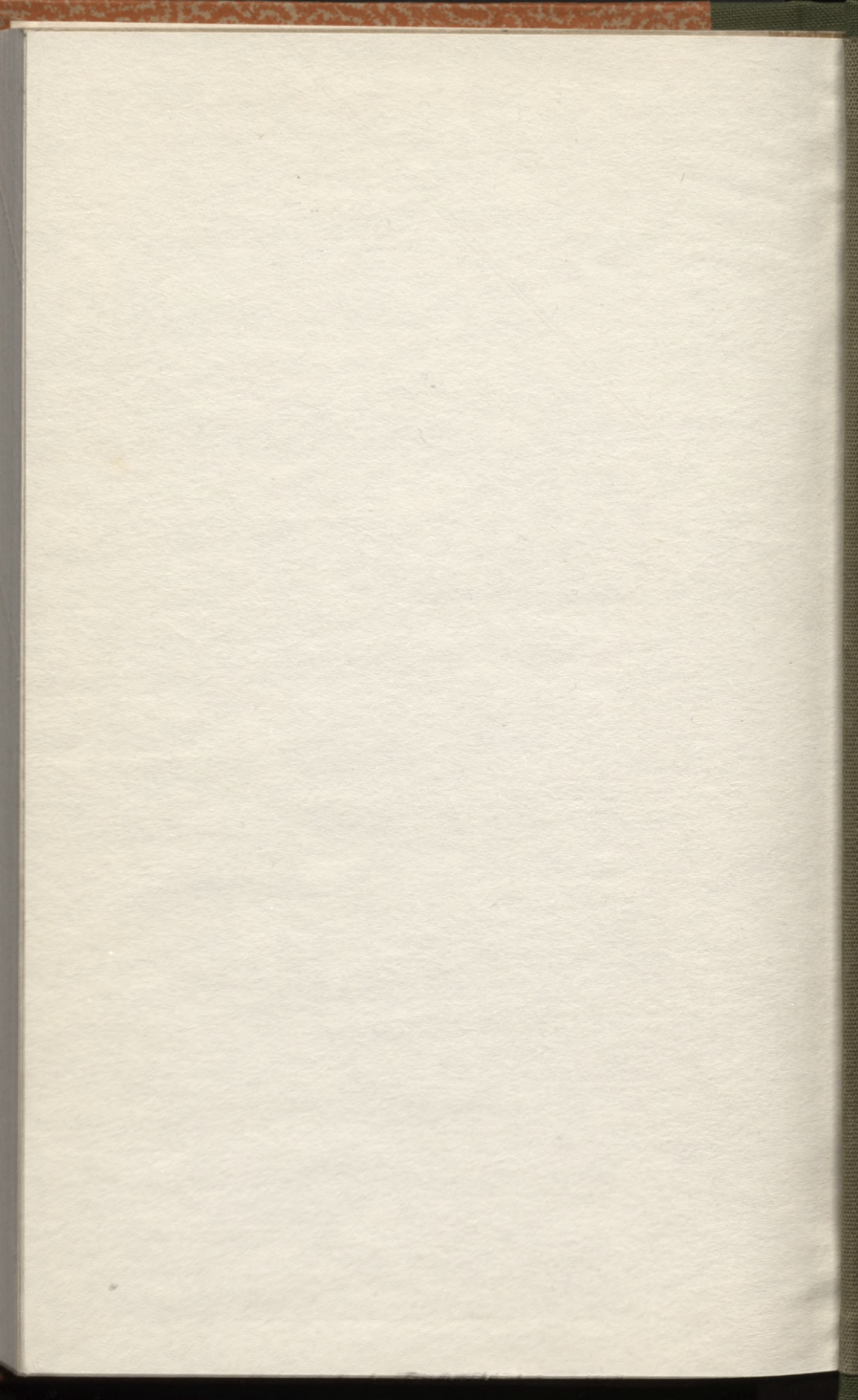
Monografija par gleznotāju **Mārtiņu Krūmiņu**.

Apcerējis prof. Dr. phil. Jānis Siliņš. Melnbalti un krāsaini attēli.

Publikācijas pieprasāmas latviešu grāmatnīcās vai LHZA valdei.
Adrese: Dr. P. Norvilis, 2475-11 Southern Blvd., Bronx, NY 10458, USA.

LHZA RAKSTU KRĀJUMS I	\$ 4.00
LHZA RAKSTU KRĀJUMS II	\$ 6.00
LHZA RAKSTU KRĀJUMS III	\$10.00





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305065022

7