

JÜGEND  
STILS  
LAIKS UN TELPA  
TIME AND SPACE  
A R T  
NOUVEAU

JÜGEND  
STILS

LAIKS UN TELPA  
TIME AND SPACE

A R T  
NOUVEAU

JUMAVA

JÜGEND

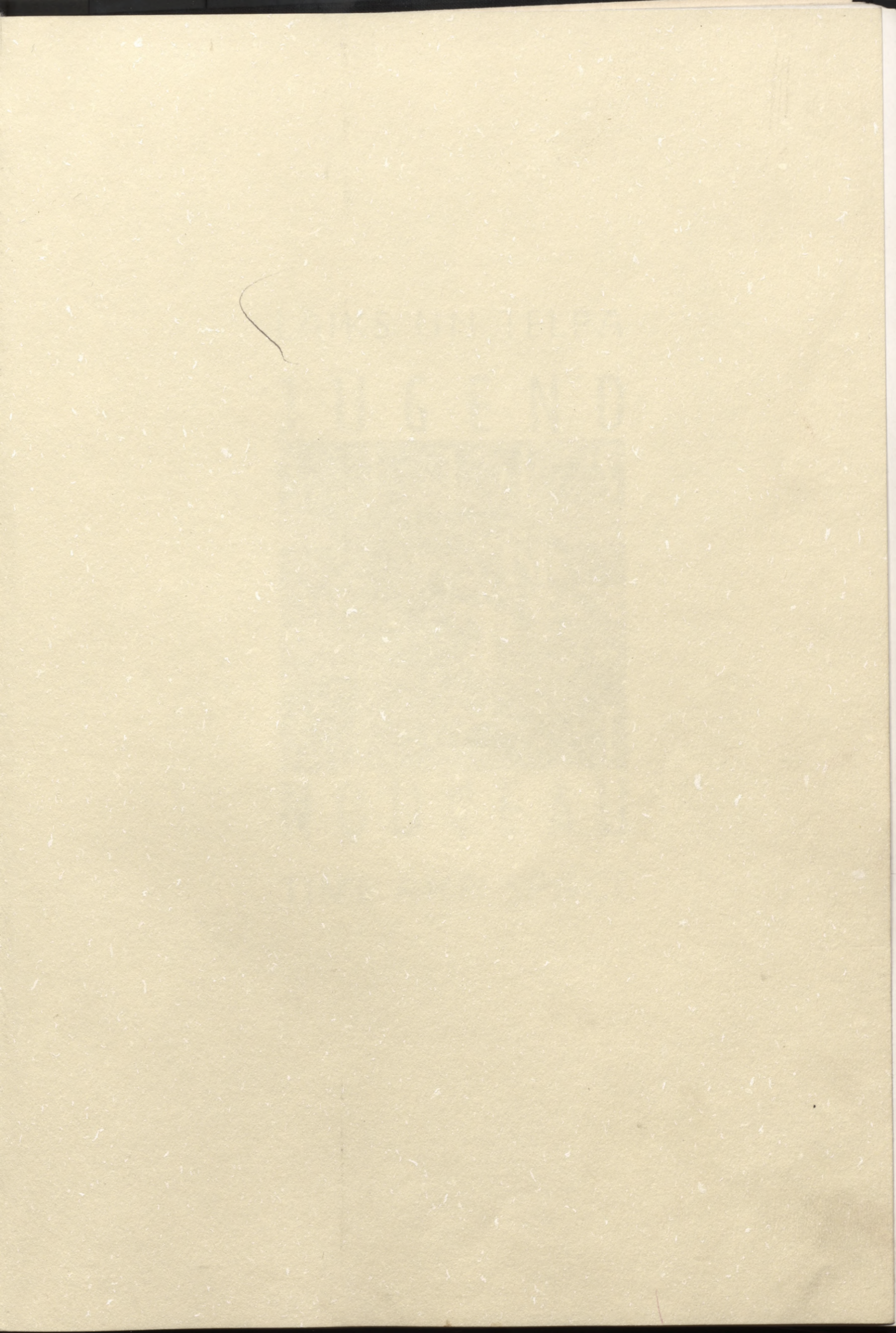
STILS

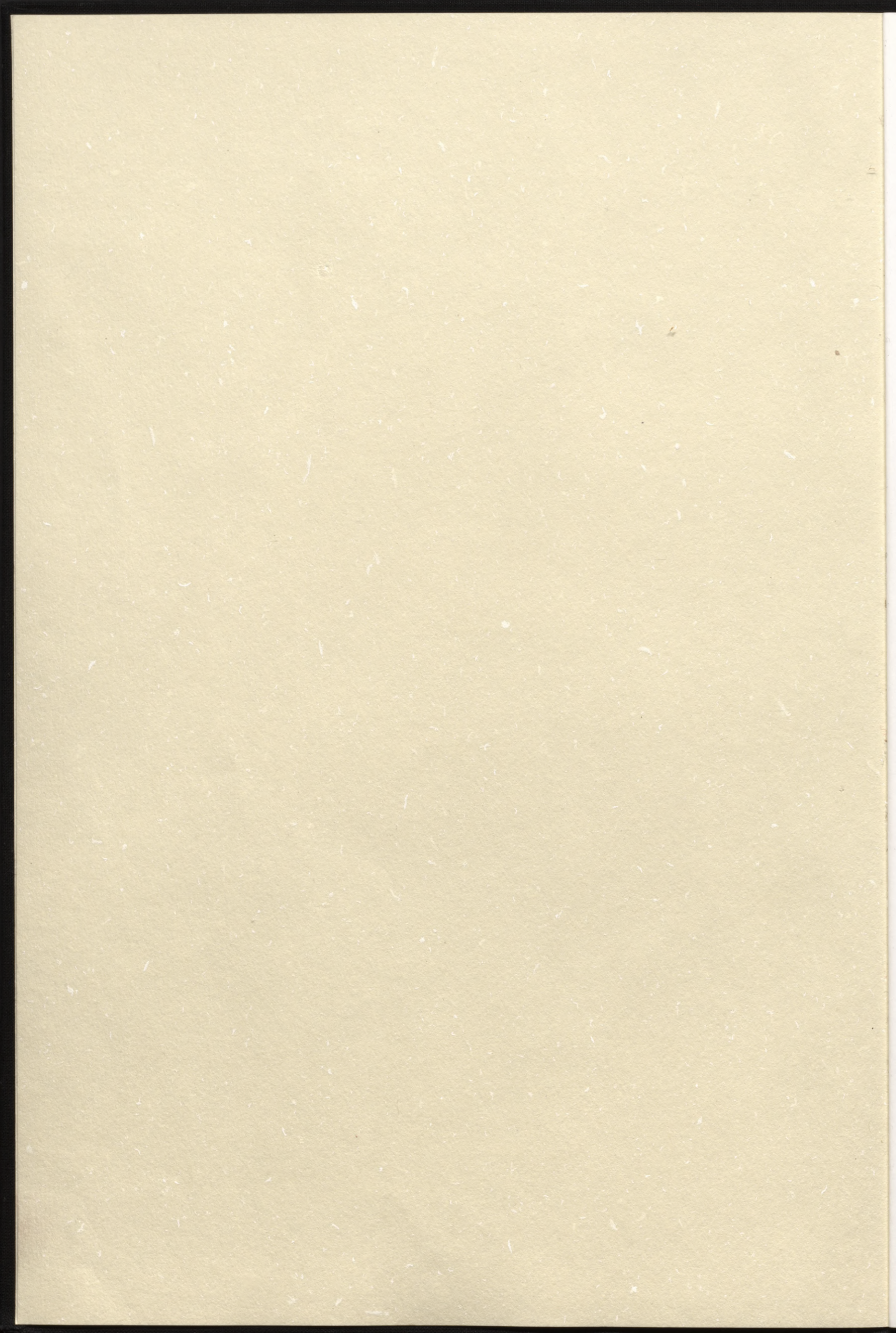
LAIKS UN TELPA  
TIME AND SPACE

A R T

NOUVEAU







LAIKS UN TELPĀ

J Ū G E N D

S T I L S



A R T

N O U V E A U

TIME AND SPACE

L  
2

A R T

NOUVEAU



TIME AND SPACE

The Baltic Sea countries  
at the turn of the 20<sup>th</sup> century

99-7  
10

L  
72

J Ū G E N D

S T I L S



L A I K S U N T E L P Ā

Baltijas jūras valstis  
19.–20.gs. mijā

JÜGEND  
STILS  
LAIKS UN TĒLA  
TIME AND SPACE  
ART  
NOUVEAU

Latvijas Nacionālā  
BIBLIOTĒKA

99-8.263  
0304078645

**Uz vāka:**

Mihails Eizenšteins.

Nams Rīgā.

Elizabetes ielā 10b.

1903.

Fasādes fragments.

Indriķa Stūrmaņa foto.

**Cover:**

Michail Eisenstein.

Building at

Elizabetes St. 10b.

Rīga, 1903.

Detail of the facade.

Photo by Indriķis Stūrmanis

**1. lpp.:**

Heinrihs Šēls.

Frīdrihs Šefels.

"Otto & Wassil".

Nams Rīgā.

Ģertrūdes ielā 10/12.

1903.

Fasādes būvplastikas

fragments.

Indriķa Stūrmaņa foto.

**Page 1:**

Heinrich Scheel.

Friedrich Scheffel.

"Otto & Wassil".

Building at

Ģertrūdes St. 10/12.

Rīga, 1903.

Detail of the facade.

Photo by Indriķis Stūrmanis.

**2. lpp.:**

Frīdrihs Šefels.

Nams Rīgā, Baznīcas ielā 5.

1907.

Vitrāža.

Indriķa Stūrmaņa foto.

**Page 2:**

Stained glass window at

Baznīcas St. 5.

Rīga, 1907.

Photo by Indriķis Stūrmanis.

**3. lpp.:**

Konstantīns Pēkšēns.

Eižens Laube.

Nams Rīgā, Alberta ielā 12.

1903.

Kāpņu telpa.

Indriķa Stūrmaņa foto.

**Page 3:**

Stairwell decoration at

Alberta St. 12, Rīga.

1903.

Photo by Indriķis Stūrmanis.

Grāmata izdota ar LR Kultūras ministrijas  
Valsts kultūras projektu konkursa,  
Sorosā fonda – Latvija, a/s "Unibanka",  
Valsts nekustamā īpašuma aģentūras un  
Rīgas Restaurācijas biroja finansiālo atbalstu.

This publication was sponsored by the  
Competition of National Culture Projects to  
the Ministry of Culture of the Republic of  
Latvia, the Soros Foundation – Latvia  
and the Unibanka Inc., Latvia.



SOROSA  
FONDS  
LATVIJA



Sastādītāja

Edited by

Silvija Grosa

Silvija Grosa

Mākslinieks

Design

Uldis Sosnovskis

Uldis Sosnovskis

Tulkotāji

Translation

Kristiāna Ābele (latviešu val., angļu val.)

Kristiāna Ābele (Latvian, English)

Kārlis Streips (angļu val.)

Kārlis Streips (English)

Maija Oginta (angļu val.)

Maija Oginta (English)

Redaktori

Edition and proof-reading

Māra Ņikitina (latviešu val.)

Māra Ņikitina (Latvian)

Kārlis Streips (angļu val.)

Kārlis Streips (English)

Kristiāna Ābele (angļu val.)

Kristiāna Ābele (English)

UDK 7.03(474.3)  
Ju 236  
ISBN 9984-05-103-X

© Apgāds "Jumava", 1999  
© Silvija Grosa,  
sastādījums, 1999  
© Uldis Sosnovskis,  
mākslinieciskais iekārtojums, 1999

## PRIEKŠVārds INTRODUCTION

**J**ūgendstils 20. gadsimta gaitā izbaudījis dažādu attieksmi – no absolūta nolieguma līdz pakāpeniskai rehabilitācijai un sava veida renesansei pēdējos gadu desmitos, ieņemot stabilu vietu mākslas vēsturē līdzās tradicionālajiem stilkiem – gotikai, barokam vai klasicismam. Līdz šim galvenā vērība bijusi pievērsta lielajiem jūgendstila centriem, savukārt šī izdevuma nolūks ir parādīt, ka līdzvērtīgas stila izpausmes sastopamas arī mazāk apzinātajos reģionos, un tādējādi bagātināt priekšstatu par pagājušās gadsimtu mijas mākslu.

Rakstu krājums "Jūgendstils. Laiks un telpa" ir pirmais mēģinājums aplūkot astoņu valstu (Latvijas, Lietuvas, Igaunijas, Somijas, Krievijas, Zviedrijas, Dānijas, Polijas) mākslu 19. un 20. gs. mijā reģionā ap Baltijas jūru. Sākotnēji šķiet, ka grūti rast kopsakarības šo valstu kultūras attīstībā: pārāk dažādi ir bijuši valstu likteņi, vēsturiskās attīstības gaita, milzīga ir valodu atšķirības. Tomēr mākslas jomā atrodam daudz radniecīgu parādību, kas, iespējams, nav tikai jūgendstila izpausmes rezultāts. Tās apliecina ikviena reģiona mākslas veidošanos kā sarežģītu un daudzveidīgu komponentu savstarpējās mijiedarbības procesu.

Rakstu krājuma pamatkodolu veido Rīgā 1996. gada 5.–8. novembrī notikušās konferences "Jūgendstils Baltijā. Laiks un telpa" materiāli. Izdevumā visplašāk pārstāvēta Latvijas māksla – līdzās arhitektūrai, kur jūgendstils guvis spēcīgu izpausmi, akcentēti tā meklējumi plastiskajās mākslās, kā arī atsevišķi literatūras, mūzikas, teātra un fotogrāfijas attīstības aspekti. Grāmatas uzdevums ir papildināt 19.–20. gs. mijas mākslas parādību interpretāciju, tādēļ terminoloģija un metodoloģija nav reglamentēta.

Šī izdevuma sagatavošana nebūtu bijusi iespējama bez rakstu autoru ieinteresētības un atsaucības. Par iespējam izmantot vizuālos materiālus paldies sakāms Valsts Mākslas muzejam, Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejam, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejam, kā arī citiem muzejiem Latvijā, Igaunijā, Somijā, Zviedrijā, Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centram, Rīgas kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijai un Latvijas Arhitektoniskās izpētes grupai.

Grāmatas tapšanu ar profesionālu palīdzību būtiski sekmējuši daudzi speciālisti – profesors Eduards Kļaviņš, Inta Pujāte, Elita Grosmane, citi kolēģi Literatūras, folkloras un mākslas institūtā un muzejos. Liela pateicība pienākas šī izdevuma redaktoriem – Mārai Ņikitinai, Kārlim Streipam un it īpaši Kristiānai Ābelei.

Silvija Grosa

**D**uring the course of the 20th century, Art Nouveau has been approached with a variety of attitudes, starting with absolute denial, passing through gradual rehabilitation, and finally enjoying a renaissance of sorts over the last several decades which has allowed it to join other well-known historical styles such as Gothic, Baroque and Classicism in the pantheon of art history. Most attention thus far has been devoted to the major Art Nouveau centers, while the purpose of this publication is to reveal the fact that similar expressions of style can be found in lesser-known regions, as well.

This collection, "Art Nouveau. Time and Space", is the first concerted attempt to describe the turn-of-the-century art of eight countries (Latvia, Lithuania, Estonia, Finland, Russia, Sweden, Denmark, Poland) which surround the Baltic Sea. It may seem initially that it is difficult to find anything that all of these countries have had in common in terms of their cultural development. There have been great differences in the overall destinies of the various countries and the pace of their historical development; there are also enormous linguistic differences to overcome. In the area of the arts, however, we find much that is in common, and this is quite possibly the result of more than just the influence and expressions of Art Nouveau. The common elements affirm that the development of art in each region is a process which involves complex and multi-faceted components and reciprocal influence among them.

The nucleus of this collection is made up of papers presented at a conference, "Art Nouveau in the Baltic: Time and Space", which was held in Riga in November 1996. Latvia's art is represented most extensively – along with architecture, where Art Nouveau found powerful expression, the style can also be sought out in the plastic arts, as well as in some aspects of literature, music, theater and photography. The terminology and scientific methodology chosen by the various authors were not regulated.

This publication was made possible by the enthusiastic contributions of the numerous authors. For the wealth of the visual material, special acknowledgements are due to the Latvian State Museum of Art, Rainis Museum of Literature and Art History, Rīga History and Navigation Museum and a number of other museums in Latvia, Estonia, Finland and Sweden, the Documentation Center of the Latvian State Inspectorate for Heritage Protection, as well as the the Rīga Heritage Protection Inspectorate and Architectonic Research Group, Rīga.

The collection has benefitted from the skilful advice and help of Prof. Eduards Kļaviņš, Inta Pujāte, Elita Grosmane and many other supportive colleagues at the Institute of Literature, Folklore and Art and various museums. I am greatly indebted to the editors Māra Ņikitina, Kārlis Streips and, most notably, Kristiāna Ābele.

Silvija Grosa

## SATURS CONTENTS

- JĀNIS KRASTIŅŠ 9  
Latvijas jūgendstils Eiropas mākslas kontekstā  
JĀNIS KRASTIŅŠ 201  
Latvian Art Nouveau in the European context
- PEKA KORVENMĀ 19  
Reģionālisms: imports, jaunrade, eksports  
19.–20. gs. mijas somu arhitektūras nozīme Baltijā  
PEKKA KORVENMAA 205  
Regionalism: Import, innovation, export  
The role of Finnish turn-of-the-century architecture  
in the Baltic sphere
- DŽEREMIJS HOVARDS 25  
Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma  
Latvijas arhitektūrā un dizainā  
JEREMY HOWARD 209  
Style and patronage in Latvian architecture  
and design of the *debut-de-siècle* period
- BŪ GRANDĪNS 41  
Mazo un lielo formu mijiedarbība  
Dažas vizuālas īpatnības jūgendstila arhitektūrā  
BO GRANDIEN 214  
The interplay between small and large  
Some visual characteristics of the Art Nouveau style  
in architecture
- JŪHANS MORTELIUSS 49  
Jūgendstils un vēsturiskā pilsētvide  
Stokholmas arhitektūra ap 1900. gadu  
JOHAN MÅRTELIUS 218  
Art Nouveau and the historic townscape  
Architecture in Stockholm around 1900
- KARINA HALLASA 57  
Jūgendstila arhitektūra Igaunijā  
KARIN HALLAS 220  
The architecture of Jugendstil in Estonia
- VLADIMIRS ĻISOVSKIS 65  
Jūgendstila arhitektūra Sanktpēterburgā  
Reģionālā un nacionālā specifika  
VLADIMIR LISOVSKY 224  
Art Nouveau architecture in St. Petersburg  
Regional and national particularity
- ANDREASS TRĪRS MERHS 75  
Jūgendstils Kopenhāgenā  
ANDREAS TRIER MØRCH 229  
Art Nouveau in Copenhagen  
Around the Town Hall Square
- KŠIŠTOFS STEFAŅSKIS 85  
Lodza – poļu jūgendstila arhitektūras centrs  
KRZYSZTOF STEFAŃSKI 232  
Łódź – the center for Polish Art Nouveau architecture
- RIHARDS PĒTERSONS 93  
Jūgendstils Jūrmalas koka arhitektūrā  
RIHARDS PĒTERSONS 236  
Art Nouveau in the wood architecture of Jūrmala
- JĀNIS ZILGALVIS 97  
Dažas īpatnības Latvijas muižu un Rīgas  
jūgendstila arhitektūrā  
JĀNIS ZILGALVIS 238  
Some specific aspects of Latvian Art Nouveau  
in rural estates and Rigensian architecture
- SILVIJA GROSA 105  
Jūgendstils un interjeru apdares Latvijā  
19.–20. gs. mijā  
SILVIJA GROSA 241  
Art Nouveau and interior design in Latvia at the turn  
of the 20<sup>th</sup> century

EDUARDS KĻAVIŅŠ 121

Jūgendstila ikonogrāfija un Latvijas tēlotāja māksla  
19. gs. beigās un 20. gs. sākumā

EDUARDS KĻAVIŅŠ 247

Art Nouveau iconography and Latvian visual arts  
at the turn of the 20<sup>th</sup> century

LAIMA LAUČKAITE 131

Jūgendstils Viļņas mākslas izstādēs  
20. gs. sākumā

LAIMA LAUČKAITE 250

Art Nouveau in the art exhibitions of Vilnius  
in the early 20<sup>th</sup> century

KRISTIĀNA ĀBELE 137

Jūgendstils un latviešu pastelglezniecība  
20. gs. sākumā

KRISTIĀNA ĀBELE 252

Art Nouveau in Latvian pastel painting  
of the early 20<sup>th</sup> century

STELLA PELŠE 147

Jūgendstils. Telpas izpratne Latvijas glezniecībā  
19.–20. gs. mijā

STELLA PELŠE 257

Art Nouveau. Space conception in Latvian painting  
at the turn of the 20<sup>th</sup> century

RUTA ČAUPOVA 155

Jūgendstila konteksts un iestrāvojumi  
latviešu profesionālās tēlniecības sākumposmā

RUTA ČAUPOVA 260

The background and influences of  
Art Nouveau on Latvian professional sculpture  
at its initial stage

INTA PUJĀTE 163

Jūgendstils latviešu mākslinieku žurnālu grafikā

INTA PUJĀTE 265

Art Nouveau graphic design by Latvian artists  
in early–20<sup>th</sup>-century magazines

JANĪNA KURSĪTE 171

“Zalktis” un jūgendstils

JANĪNA KURSĪTE 268

Art Nouveau and the magazine “Zalktis”

ZIGURDS KONSTANTS 175

Jūgendstila iezīmes Rīgas porcelānā un fajansā

ZIGURDS KONSTANTS 271

Art Nouveau features in Riga porcelain and faience

PĒTERIS KORSAKS 183

Fotogrāfija Latvijā 19.–20. gs. mijā

PĒTERIS KORSAKS 275

Photography in Latvia around the turn of the 20<sup>th</sup> century

EDĪTE TIŠHEIZERE 189

Latviešu teātris jūgendstila ēnā

EDĪTE TIŠHEIZERE 277

The Latvian theater in the shadow of Art Nouveau

JĀNIS TORĢĀNS 195

Mūzika Latvijā jūgendstila laikā

JĀNIS TORĢĀNS 280

Music in Latvia during the Art Nouveau period

Attēlu saraksts 283

List of illustrations 283

Personu rādītājs 287

Index 287

Autori 292

Authors 294

LAIKS UN TELPĀ

J Ū G E N D

S T I L S



A R T

N O U V E A U

T I M E A N D S P A C E

*Heinrihs Šēls,*

*Frīdrihs Šefels,*

*"Otto & Wassil".*

*Nams Rīgā, Smilšu ielā 8.*

*1903.*

*Fasādes būvplastikas*

*fragments.*

*Indriķa Stūrmaņa foto.*

*Heinrich Scheel,*

*Friedrich Scheffel,*

*"Otto & Wassil".*

*Building at Smilšu St. 8.*

*Rīga, 1903.*

*Detail of the facade.*

*Photo by*

*Indriķis Stūrmanis.*

Jūgendstils ar savu tēlainību, noskaņu, mākslinieciskumu un izteiksmes spēku ir viena no spilgtākajām parādībām 20.gs. mākslā. Nepieredzēti īsā laikā tas iekaroja gandrīz visu Eiropu un atsevišķās vietās spoži uzziņsnīja arī citur pasaulē. Tas bija 19.gs. nogales un 20.gs. sākuma stils, kas iemiesojās faktiski visās vizuālajās mākslās – grafikā, glezniecībā, lietišķajā mākslā, arhitektūrā.

Vēsturē reti kurš stils ir bijis tik visaptverošs. Jūgendstila formu valoda atrodama gan tālaika ēku fasādēs, iekštelpu apdarē, būvgaldniecības izstrādājumos, apkalumos, vitrāžās un metālkalumos, gan mēbelēs, traukos, galda piederumos, gaismekļos, apģērbos, plakātos, reklāmās, etiķetēs, grāmatu noformējumā, burtos utt.

Jūgendstils bija konceptuāli antihistorisks. Tas radās kā reakcija pret akadēmisko, uz iepriekšējo vēsturisko stilu formu valodu balstīto 19.gs. eklektisma stilu. Jūgendstils radīja tikai sev raksturīgu izteiksmes līdzekļu klāstu, ko šodien visvairāk pazīst pēc īpatnējiem ornamentiem – liekti sasprīgtu

liniju pinumiem, aplū, kvadrātu un citu ģeometrisku figūru kārtojumiem, augu motīvu savijumiem, smejošiem vai arī drūmās grimasēs muti pavērušiem vieplēm ar gariem, plīvojošiem matiņiem, gulbjiem, pāviem un vēl daudz kā vārdos grūti aprakstāma, ko tālaika arhitektūrā, iespaidarbu vinjetēs, mēbeļu rotājumos, audumu rakstos un visdažādāko ikdienā lietojamo priekšmetu veidolā uzbūra neizsmeļamā mākslinieku izdoma un radošā varēšana.

## JĀNIS KRASTIŅŠ

L A T V I J A S  
J Ü G E N D S T I L S  
E I R O P A S  
M Ā K S L A S  
K O N T E K S T Ā



*P. Mandelstams.  
A. Šilenska nams Rīgā,  
Kalēju ielā 23.  
1903.  
Fasādes fragments.  
Paul Mandelstamm.  
Schilensky House at  
Kalēju St. 23.  
Rīga,  
1903.  
Detail of the facade.*

Taču jūgendstils nebija vienīgi liniju un ornamentu māksla. Tā būtība bija daudz plašāka un dziļāka. Jūgendstils bija strukturāls stils, kas lielu uzmanību pievērsa lietderībai un izteiksmes līdzekļu mērķtiecībai.

Visuzskatāmāk jūgendstila būtība izpaužas būvmākslā. 19.gs. eklektisma aplikatīvo, uz iepriekšējo vēsturisko stilu formu reproducēšanu balstīto principu, kas faktiski bija pamatā arī visiem pārējiem jauno laiku stilu – renesansei, barokam, klasicis-



tisma izpaudumiem. Taču jau jūgendstila ziedu laikos austriešu arhitekts Ā.Loss pasludināja: "Ornaments – noziegums." Jūgendstila celtnēs ornamenti gan ir visai raksturīgi, daudzveidīgi un bagāti, dažkārt pat pārbagāti, taču tas nav galvenais, kas nosaka šī stila būtību. Ir arī jūgendstila celtnes pavisam bez ornamenta.

Jūgendstila būvmāksla kopumā ir krāšņa mūzikla akmenī, kur katra detaļa pakārtota pamatidejai. Ornamentālie cilņi, skulpturālie rotājumi, dažādu materiālu un krāsu salikumi, gleznojumi un viss pārējais, ko jūgendstils labprāt izmantoja, mākslu sintēzes līmenī dara šī stila darbus par baudījumu katram, kas grib un prot saskatīt skaistumu. Tas arī bija jūgendstila acinājums, mērķis un sūtība – sniegt skaisto ikvienam, visiem un visā apkārtējā vidē.

Attieksme pret jūgendstila laika gaitā mainījusies vairākkārt. Sākotnējo sajūsmu un aizrautību drīz vien nomainīja ignorance un pilnīga noliegšana. Vairāk nekā pusgadsimtu to pēla, nicināja, dēvēja par pagrimumu, dekadenci un bezgaumību. 20.gs. 70. gados nāca jaunatklāsme un uzmanīga ielūkošanās, kam sekoja cieņa un apbrīna.

Vēl pirms gadiem 20 jūgendstila mēbeles cirta malkā, bet vēīgākie tās par smiekla naudu pirka lietotu mantu veikalos. Tagad tās meklē muzeji. Taču jūgendstila vērtējumi joprojām ir visai atšķirīgi. Eiropā tam velta apjomīgas monogrāfijas, bet kāda 1994. gadā ASV publicēta grāmata sākas ar vārdiem: "Uzreiz skaidri jāpasaka: jūgendstils bija nevis stils, bet kustība." Autors šo apgalvojumu argumentē ar piemēriem no jūgendstila dižmeistaru – skota Č.R.Makintoša, austrieša J.M.Olbriha, katalāņa A.Gaudi un citu daiļrades, kura ir ārkārtīgi atšķirīga, pat nesalīdzināma savā formu valodā. Taču jūgendstila būtība, kā jau teikts, ir radošajā metodē, nevis formu arsenālā. Jūgendstila māksliniecisko principu iemīsošanai nebija vienas noteiktas receptes, tāpēc arī tas bija tik daudzveidīgs.

Katra vēsturiska parādība tapusi dialektiskā attīstības gaitā kā iepriekšējās noliegums un pēc zināma laika gluži likumsakarīgi pati piedzīvojusi noliegumu. Tāpēc objektīvs viedoklis gūstams vienīgi saskaņā ar pašas parādības būtībai atbilstošiem vērtējuma kritērijiem. Ap 19. un 20.gs. miju daudzos arhitektūras periodiskajos izdevumos visā Eiropā atspoguļojās diskusijas un strīdi, kuros izkristalizējās jūgendstila mākslinieciski teorētiskā bāze. Savus uzskatus publicēja gandrīz visi ievērojamākie tālaika arhitekti un mākslinieki. Pie mums, Latvijā, par šiem jautājumiem uz papīra fiksēts mazāk, taču arī no dažādās avīzēs un žurnālos izkaisītā var izlobīt pietiekami daudz par stila izpratni.

Jau 1900. gadā pazīstamais publicists Vidrižu Pēteris kasmīgi propagandēja jauno mākslu, noteikti uzstādamies pret 19. gadsimtā valdošajiem atdari-

mam – jūgendstils nomainīja ar pilnīgi citu radošo paņēmieni. Jūgendstila metode ir celtnes materiāli tehniskās substances – būvprogrammas un tai atbilstoša ērta telpiskā plānojuma, kā arī izmantoto materiālu un konstrukciju – mākslinieciski izteismīgs atveidojums būves veidolā. Citiem vārdiem – utilitāri lietīšķā pārvēršana skaistajā. "Forma seko funkcijai" – tas ir jūgendstila lozungs, ko jau 19.gs. nogalē formulēja Čikāgas arhitekts L.Salivans. Iepriekšējās sistēmas māksliniecisko metodi – it kā no ārpuses uz iekšpusi – jūgendstils līdz ar to aizstāja ar pretējo – no iekšpusi uz ārpusi. Tas ir stils, ar kuru sākās visa mūsdienu stilu sistēma.

Mūsdienu modernā arhitektūra vairāk gan saistās ar priekšstatu par gludām un "tīrām" formām, ja vien nerunā par radikālākajiem postmodernisma strāvājumiem vai 20. gadsimtā vairākkārt atdzimušajiem klasiskajā arhitektūrā sakņotajiem neoeklek-

2  
P.Mandelštams.

A.Šilenska nams Rīgā,  
Kalēju ielā 23.

1903.

Paul Mandelstamm.

Schilensky House at  
Kalēju St. 23.

Rīga.

1903.

nājumiem: "... modernie mākslinieki nepamatojas uz kāda pagājuša laika un citas tautas mākslas atliekām, kā to darīja renesanses māksla, ņemdamā sengrieķu mākslas atlikumus sev par pamatu, bet turas pie dabas un skatās pasaulē ar modernām acīm un nevis caur grieķu un renesanses brillēm... varam priecāties, ka esam jaunas, lēnām, bet stipri augošas mākslas liecinieki. [...] Pa visu Vakareiropu atmostas no ilga miega arī visi tie arodi, kuri vairāk vai mazāk sakarā ar mākslu. [...] Māksla neparādās bildēs vien, bet kat-

tēm publicēja Aleksandrs Vanags, kas tolaik bija arhitektūras students. "Iedvest arhitektūrai jaunu dzīvību," viņš rakstīja, "atkratīties no nodilušām melu formām, vest ārienes izrotājumu organiskā sakarā ar izrotājamo priekšmetu, lūk, šie ir kara saucieni, kuri atskan visās malās."<sup>3</sup> Nākamajā gadā Jānis Asars jau precīzi formulēja jaunās mākslas pamatprincipus: "... modernā māksla liek lielāku svaru uz formu konstruktīvo uzbūvi, uz to, lai zināmais priekšmets jau savā pamatformā būtu loģisks un no tās jau skaidri

nāktu redzama viņa daba un nozīme."<sup>4</sup>

3

E.Laube.

A.Krastkalna nams Rīgā.

Brīvības ielā 47.

1908.

Eižens Laube.

Krastkalns House at

Brīvības St. 47.

Rīga.

1908.

4

E.Laube.

A.Krastkalna nams.

20. gs. sākuma

foto.

Eižens Laube.

Krastkalns House.

Early-

20<sup>th</sup> cent.

photo.



3

rā greznotā lietā. Un, ja rastos arhitekts, tad tas lai mums neceļ ēkas sengrieķu, gotu un rokoko stilu imitācijā, kura nemaz nepieder mūsu modernai dzīvei un tik sacel disharmoniju ar mūsu moderniem apgērbiem. Mēs nevēlamies dēstīt mūsu ziemeļos dienvidus palmās un negaidīsim oranžu augļus no mūsu ābelēm. Bet lai viņš ceļ namus modernā garā, ar formām un izgreznojumiem, kuri atspoguļotu mūsu laiku un viņa dzīves prasījumus."<sup>2</sup>

1903.gadā plašu pārskatu par pasaules mākslas novitā-



4

2 W.S. [Vidrižu Pēteris] Vēl kaut kas par moderno mākslu // Baltijas Vēstnesis. – 1900. – 10.febr.

3 Vanags A. Modernais stils // Baltijas Vēstnesis. – 1903. – 6.marts.

4 Asars J. Mākslas amatniecība // Asars J. Kopoti raksti. – Rīga, 1910. – 1.sēj., 3.burtņ. – 21.lpp.

5 Turpat. – 26.lpp.

6 Berkholtz A. Moderne Rigasche Neubauten // Rigascher Almanach. – 1906. – S.127.

kajā publikācijā izskaidroja Eižens Laube: "Ikkatrs būvniecības stils parādās kā sekas no šādu apstākļu kopdarbības: no mērķa, kuram jākalpo zināmai būvei, no materiāla, kāds nāk lietošanā pie būves, un no materiāla apstrādāšanas tehnikas; tālāk krit svarā klimats, tautas tradīcijas, pasaules satiksme, mākslinieka individualitāte..."<sup>7</sup>

Līdzīgas domas atklātībā parādījās ne vien Latvijas kultūras un arhitektūras skolas centrā Rīgā, bet arī ārpus tās, piemēram, Liepājā: "...nevis vēsturiskos aizspriedumos iestigusī arhitektūra, bet gan tehnikas brīnumu darbi ir uzspieduši tagadnei savu stila zīmogu, caur kuru tā tik lielā mērā atšķiras no agrākajiem izdzisušajiem stila laikmetiem.

Tā tad arī arhitektoniskās mākslas nozares.. saņem no šī jaunā avota gan tiešā, gan netiešā kārtā savu formālo izteiksmes veidu. Tiešā kārtā caur mašīnēto izgatavošanas kārtību un caur jaunajiem būvmateriāliem, kā stiklu, dzelzi, dzelzsbetonu. Netiešā kārtā caur savu idejisko noteiktību, attiecoties uz padziļināto, caurdailoto lietišķību, saskaņojumu ar mērķi, konstrukcijas principa uzsvēršanu, kuram mēs tagad galvenā kārtā piegriežam savu estētisko vērību."<sup>8</sup>

Netika aizmirsts arī ornamenta jautājums: "Ja izgriezums (ornaments) grib izpildīt savu nozīmi, tas ir, skaistuma sajūtu izsaukt, tad viņam vajaga organiski attīstīties un izaugt no arhitektūras formām, vajaga pašam ar sevi un ar savu nesēju, arhitektūru, to ciešāko saturu, pilnīgākās noslēgtības un visu apvienojošas kopības."<sup>9</sup> Tā ir skaidra doma par pamatformas un rotājumu jeb – plašākā nozīmē – arhitektūras un tēlotājas mākslas sintēzi.

Visumā šis teorētiskās atziņas parādījās un nostabilizējās pilnīgi vienlaikus ar Eiropas tālāka novitātēm. Tas pats attiecas uz reālo būvpraksi Rīgā. Citviet Latvijā jaunākās vēsmas būvmākslā ienāca ar niecīgu aizkavēšanos un ne tik aptveroši kā Rīgā.

Toties galvaspilsētā jūgendstils uzliesmoja strauji un izplatījās vērienīgi, dziļi un noturīgi. Jau ap 1904. gadu Rīgā pilnīgi izzuda eklektisms – atšķirībā no jebkuras citas pilsētas, kur tas vairāk vai mazāk turpināja līdzāspastāvēt jūgendstilam līdz pat Pirmajam pasaules karam vai pat vēl ilgāk. Vairāk nekā trešdaļu pilsētas centra apbūves veido jūgendstila ēkas. Salīdzinoši tik daudz, tik koncentrēti, tik labā saglabātībā un arī tādā mākslinieciskā kvalitātē kā Rīgā to nekur citur nav. Arī Briselē, Vīnē vai citos

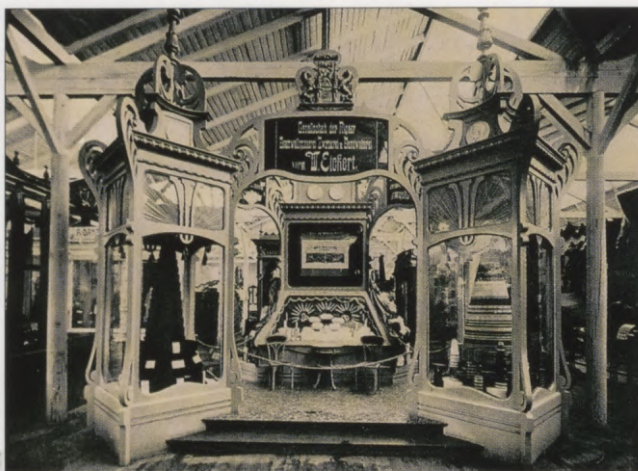
Eiropas jūgendstila centros.

Spēcīgs impulss jūgendstila uzplaukumam Rīgā bija 1901. gadā sarīkotā pilsētas 700 gadu jubilejas izstāde. Vairāki desmiti lielāku vai mazāku šīs izstādes paviljonu aizņēma visu Esplanādi. Galvenā ieeja ar plašu pusloka priekšpagalmu bija pavērsta pret tagadējo Kalpaka bulvāri. Centrā atradās lielā mašīnu halē, pa labi no tās – celtniecības paviljons, bet pa kreisi – restorāns. Lielā

kā daļa izstādes celtni bija būvētas pēc arhitektu A. Ašenkampfa un M. Šervinska projektiem.

Līdzīgas plašas izstādes tolaik pasaulē bija visai populāras. Rīgas jubilejas izstādi var salīdzināt, piemēram, ar 1897. gada publisko mākslas un rūpniecības izstādi Stokholmā vai arī 1900. gada Pasaules izstādi Parīzē. Taču atšķirībā no tām Rīgā pilnīgi dominēja jūgendstils. Vēlāk J. Asars rakstīja: "...kas pa Rīgas ielām staigā vaļējām acīm, nevar palikt nemānījis tās lielās pārmaiņas, kādas pa beidzamiem gadiem notikušas viņas ārējā izskatā." Tās skārušas apģērbus, jauncelto namu fasādes, preces tirgotavu logos, mēbeles, tapetes, traukus, grāmatu vākus, plakātus utt. "Šī garša, kura Rīgā tikusi pie vārda īpaši ar 1901. g. jubilejas izstādi, ir tiešām kas jauns."<sup>10</sup>

Rīgas jubilejas izstādē piesātinātās jūgendstila formās bija veidoti ne tikai paviljoni, bet arī gandrīz viss aprikojums, neskaitāmie ekspozīcijas stendi un,



- 5  
M. Šervinskis.  
V. Eikerta firmas  
reklāmas stends  
Rīgas 700 gadu  
jubilejas izstādē.  
1901.  
Max Scherwinsky.  
Stand of  
W. Eickert's company  
at the  
Rīga 700<sup>th</sup> Anniversary  
Exhibition.  
1901.
- 6  
M. Keplers.  
H.A. Briegera fabrikas  
reklāmas stends  
Rīgas 700 gadu  
jubilejas izstādē.  
1901.  
M. Kepler.  
Stand of  
H.A. Brieger's factory  
at the  
Rīga 700<sup>th</sup> Anniversary  
Exhibition.  
1901.

7 Laube E.  
Par būvniecības stilu //  
Zalktis. –  
1908. – Nr. 4. – 145. lpp.  
I. Z.  
8 Modernā inženieru māksla  
un jaunais stils // Liepājas  
Atbalss. –  
1909. – 18. aug.  
9 Madernieks J.  
Rīgas jaunceltie nami un  
viņu arhitektūra //  
Dzintenes Vēstnesis. –  
1909. – 31. aug.  
10 Asars J.  
Mākslas amatniecība. –  
3. lpp.

protams, arī daudzas izstādītās lietas, bet izstādīts bija gandrīz viss, ko ražoja Rīgā. Izstādei bija nepārvērtējama nozīme pilsētas tālākajā attīstībā. To savās atmiņās trāpīgi raksturojis arhitekts Bernhards Bilenšteins: "Izstāde pilnīgi sasniedza savu mērķi, proti – pārliecināt Krievijas valdību par to, ko spēj sasniegt Rīga. Tika uzaicināts tirdzniecības ministrs, un viņš arī ieradās uz izstādes iesvētīšanu. Viņš bija pārsteigts par izpildījumu un vispirms par to, ka visas celtnes bija savlaicīgi gatavas. Viņš sajūsminājās par vareno Daugavas tecējumu, kas solīja svarīgas attīstības iespējas ostai. Viņš daudz apsoliņa un arī turēja vārdus. Uz zemes iekšieni un Sibīriju tika izbūvētas dzelzceļa līnijas, un labības, koka un olu eksports vareni auga augumā. Sakarā ar jauniem tirdzniecības līgumiem ar Vāciju daudzas firmas Rīgā atvēra

gātībā virmojošās, bet aizgājušā eklektisma būtībai daudz tuvākās, kulisēm līdzīgās Eizenšteina māju fasādes, kurām ko līdzīgu var saskatīt vienīgi vēl dažos Rīgas arhitektu Heinriha Šēla un Frīdriha Šefela darbos (Smilšu ielā 8, Ģertrūdes ielā 10/12, Šķūņu ielā 12/14, visas – 1902), bet Liepājā – Krievu Āzijas kuģniecības sabiedrības Kūrmājas prospektā 2/4/6 (1908–1911) vai meiteņu ģimnāzijas Ausekļa ielā 9 (1909–1912) ēku fasāžu arhitektūrā.

Pazīstamais E.Laubes raksts "Par būvniecības stilu" tapa reizē ar J.Niedres namu,



7  
Mihaila Eizenšteina ēkas Rīgā, Alberta ielā.  
Michail Eisenstein's buildings on Alberta Street in Riga.

8  
E.Laube.  
J.Niedres nams Rīgā, Alberta ielā 11.  
1908.  
Eižens Laube.  
Niedre House at Alberta St. 11, Riga, 1908.

filiāles. Sevišķi uzplauka būvniecība, un apmēram divpadsmit gados pilsētas iedzīvotāju skaits pieauga no 250 000 līdz 500 000."<sup>11</sup>

20.gs. sākumā Rīgā tiešām bija īsts celtniecības bums. Ik gadu uzcēla desmitiem, pat simtiem daudzstāvu mūra namu. Desmit gadu pirms Pirmā pasaules kara tie bija gandrīz vienīgi tikai jūgendstila darbi.

Rīga ir īsta jūgendstila metropole. Šī atziņa gan izkristalizējusies samērā nesen, kad jūgendstils atkal nāca modē un tika godā un cieņā celts. Ilgus gadus jūgendstils Rīgā asociējās vienīgi ar Alberta ielas namu rindas žilbinošo formu spēli. Taču iepretim šai civilinženiera Mihaila Eizenšteina uzburtajai arhitektūras "operetei" tajā pašā Alberta ielā 11 stāv solīdi nopietnais, atturīgais, tumšpelēkais un tomēr tik krāsainais J.Niedres nams (1908, arh. E.Laube). Arī tas ir jūgendstils, turklāt Rīgas arhitektūrai kopumā daudz raksturīgāks nekā dekoratīvo rotājumu pārba-



<sup>11</sup> Bielenstein B. Erinnerungen // Baltische Hefte. – 1967. – Bd. 13. – S. 180 – 181.

un arhitekta teorētiskais kredo tajā guvis uzskatāmu un precīzu iemiesojumu. Mērķtiecīgs, lietišķs dažādu dabisku būvmateriālu lietojums, fasādes apdarē izvairoties no jebkādas imitācijas, un apziņātā doma radīt latviskai izjūtai un garam atbilstošu celtnes koptēlu – tie ir divi pamatprincipi, kas citu Rīgas jūgendstila strāvotumu vidū izceļ šo virzienu – tā saukto nacionālo romantismu.

9

K.Pēkšēns, E.Laube.

A.Ķeniņa skola Rīgā.

Tērbatas ielā 15/17.

1905.

Konstantīns Pēkšēns.

Eižens Laube.

Atis Ķeniņš

Secondary School

at Tērbatas St. 15/17.

Rīga.

1905.

10

A.Ašenkampfs.

M.Šervinskis.

A.Groseta nams Rīgā.

Audēju ielā 7.

1899.

Alfred

Aschenkampff, Max

Schewinsky.

Grosset House

at Audēju St. 7.

Rīga.

1899.

J.Niedres nama cokolstāvs apšūts ar vietējo šūnakmeni, erkeri – ar dabiskā Tiringenes šifera plātnītēm, bet tieši uz tām no kapara sloksnītēm izveidoti saulītes ornamentī. Vēl dažus arhitektoniski nozīmīgākos fasādes elementus rotā pāris etnogrāfiska rakstura ornamentāli ciļņi. Tie veiksmīgi izceļas uz raupji fakturētās sienas apmetuma virsmas. Tas arī gandrīz viss no dekoratīvo rotājumu klāsta. Ēkas smagnējais veidolšas ar latviskas mentalitātes ideju, bet uzsvērtās jumtu plaknes un nošļautās logailu augšdaļas zināmā mērā asociējas ar raksturīgiem tautas koka celtniecības formveides paņēmieniem.

Gan tiešā, gan pārnestā nozīmē vēl krāsaināks nacionālā romantisma meistardarbs ir A.Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17 (1905, arh. K.Pēkšēns un E.Laube). Tas ir viens no pašiem pirmajiem šī jūgendstila strāvotuma darinājumiem Rīgā. Ēkas apdarē lietots koks, metāls, dažādu faktūru apmetumi, ķieģelis un keramika. Cokolstāvs un četri pilastrī, kas paceļas vairāku stāvu augstumā, apšūti ar šūnakmeni. Tas pēc A.Ķeniņa idejas esot savākts no Staburaga atlūzām.

Nacionālā romantisma idejas 20.gs. sākumā bija populāras arī Slovākijā, Ungārijā, Skandināvijas zemēs un daudzviet citur. Aktīvāko izpausmi tas guva Eiropas lielo impēriju nacionālajās nomalēs, it īpaši Somijā. Tieši tālaika Somijas arhitektūra varbūt visvairāk iespaidoja Latviju, taču Latvijā nacionālā romantisma celtnes ir daudz krāšņākas, mākslinieciski

piesātinātākas un formu valodā izkoptākas nekā tām līdzīgās, bet skarbi vienkāršās, bieži vien pat askētiskās L.Sonka, E.Sārinena u.c. Somijas meistarū būves Helsinkos vai Tamperē.



Nacionālās mākslas ideja jūgendstila arhitektūrā tā vai citādi atspoguļojas arī "dzimtenes stilā" (*Heimatstil*) Vācijā vai "jaunkrievu stilā" (*неорусский стиль*) Krievijā. Ar pirmo – kultūrvēsturisko tradīciju vai pat nacionālās mentalitātes īpatnību dēļ – Latvijā jūtama zināma formu izteiksmes līdzība, bet ar "jaunkrievu stilu" latviešu nacionālajam romantismam nav pat saskarpunkta.

Rīgā nacionālā romantisma celtnes vietām pilnīgi nosaka pilsētelpas tēlu (piemēram, ēku virkne K.Valdemāra ielā no 67. līdz 73. numuram, 1909–1910, arh. E.Laube un A.Vanags).



11

darbojās gandrīz vienīgi šajā stilistikā, bet pavisam viņš Rīgā uzcēla vairāk nekā 80 daudzstāvu mūra namu. Nacionālā romantisma izteiksmē nereti strādāja pat vietējie vācbaltiešu arhitekti A.Šmēlings, B.Bīlenšteins, V.Bokslafs un citi. Pēc pēdējā projektiem šādā manierē uzcelta Krusta baznīca (1909), J.Feldmaņa nams L.Nometņu ielā 47 (1909) u.c. lieliskas ēkas. Liepājā nacionālais romantisms atspoguļojas ēkās Raiņa ielā 1 (1910) un Lielajā ielā 4 (1909, abas – arh. M.Berči), Cēsis – Plaučiņa namā Rīgas ielā 10 (ap 1910, arh. A.Malvess), Smiltēnē – lauksaimniecības biedrības namā (ap 1910, arh. A.Malvess, nav saglabājies), Alūksnē – Annas lauksaimniecības biedrības namā "Ekonomija" (1912).

Nacionālajā romantismā apvienojas precīzā arhitektoniskā valodā iemūžinātā noteikta mākslinieciskā ideja ar stila būtībai vistiešāk atbilstošo racionālismu (*rationalis* – lat. – saprātīgs, mērķtiecīgs). Skaidra virzība no dekoratīvas piesātinātības uz racionāli lietišķu izteiksmi jaušama visā jūgendstila formveides evo-

11

Meiteņu ģimnāzija  
Liepājā, Ausekļa ielā 9.  
1909–1912.

Girls Secondary School  
at Ausekļa St. 9,  
Liepāja, 1909–1912.

12

M.Berči.  
Īres nams ar veikaliem  
Liepājā, Lielajā ielā 4.  
1909.

Max Berchy.  
Tenement house with  
shops at Lielā St. 4,  
Liepāja, 1909.



12



13

14

Krievu Āzijas  
kuģniecības sabiedrības  
ēka Liepājā,  
Kūrmājas prospektā 2/4/6.  
1908–1911.  
Fasādes fragments.  
Russo-Asian  
Shipping Company  
Building at  
Kūrmājas Av. 2/4/6,  
Liepāja,  
1908–1911.  
Detail of the  
facade.



14



15

13

M.Berči. Īres nams ar  
veikaliem Liepājā,  
Raiņa ielā 1. 1910.  
Max Berchy.  
Tenement house with  
shops at Raiņa St. 1,  
Liepāja, 1910.

15

A.Malvess. Nams Cēsis,  
Rīgas ielā 10. Ap 1910.  
Augusts Malvess.  
Apartment and shop  
building at Rīgas St.  
10, Cēsis, c. 1910.

lūcijā. Taču noteikti racionālistiski principi parādījās arī līdz ar stila pašiem pirmsākumiem.

Jau pašā pirmajā jūgendstila ēkā Rīgā – A.Groseta namā Audēju ielā 7 (1899, arh. A.Ašenkampfs un M.Šervinskis) – stils galvenokārt izpaužas logailu, erkeru u.c. arhitektonisko elementu kārtojuma atbilstībā iekštelpu plānojumam. Tieši ar to šīs ēkas veidols būtiski atšķiras no tālaika eklektisma namu fasādēm, kurās vienmērīgi ritmiskajai, piesātinātajai arhitektoniskajai apdarei nav tiešas saistības ar iek-

šējo telpisko struktūru. Tiesa, Groseta nama fasādes rotā arī jau pa gabalu pamanāmi jūgendstila ornamentāli cilņi, taču tie vai nu iekļauti arhitektoniskajā pamatformā, vai arī atsevišķās vietās uzlikti vieni-gi kā rotājums, kā organiska piedeva koptēlam.

Daudzās agrā jūgendstila celtnēs tikpat organiski ēkas arhitektūrā ieauguši arī atsevišķi stilizēti senāko vēsturisko stilu elementi. Visbiežāk tie ir zelmiņi virs erkeriem vai rizalītiem vai arī stūru torniņi, kas atgādina kaut ko no vācu renesanses, gotikas vai baroka. Raksturīgs piemērs – lielais īres nams Rīgā, Brīvības ielā 55, ko savulaik pazina ar nosaukumu *Büngerhof* (1900, arh. V.Neimanis; izmantotas Berlīnes arhitekta A.Gizekes fasādes skices). Formu izteiksmes kontekstā ar šo ēku veidots J.Virša nams pretējā ielu krustojuma stūrī (Brīvības ielā 68, 1903, arh. A.Šmēlings). Šādā romantizētā izteiksmē, kas sakņojas vēsturiskā pēctecībā, var atrast jūgendstila ēkas daudzās pilsētās Vācijā, Polijā un citur.

Ja neskaita izcilāko novatoru – Č.R.Makintoša, J.Hofmaņa un J.M.Olbriha, zināmā mērā arī pašas pirmās jūgendstila celtnes (Tasela nams Briselē, 1893) autora V.Orta un vēl dažu meistarību darbus, "vidusmēra" jūgendstilam Eiropas būvmākslā vispārāksturīga zināma formālās valodas tradīciju noturība, celtnu mākslinieciskajā veidolā saplūstot eklektisma un jūgendstila elementiem. Nereti tāpēc saskata jūgendstila līdzību ar baroku, kaut gan abi ir konceptuāli atšķirīgi stili.

Rīgā ap 1906.–1907. gadu visa veida retrospekcijas pilnīgi izzuda, bet jūgendstila ēku fasāžu kompozīcijā aizvien raksturīgāks kļuva uzsvērts vertikālisms. Vācijā šādā manierē cēla daudzus universāl-

16

17

F.Šefels.

J.Savička nams Rīgā,

Baznīcas ielā 5.

1907.

Friedrich Scheffel.

Savitzky House

at Baznīcas St. 5.

Rīga.

1907.



16



17



18

18

V.Neimanis,

fasādes pēc

A.Gizekes skicēm.

Rīgas namu būves

sabiedrības īres nams

ar veikaliem

Rīgā, Brīvības ielā 55

("Büngerhof").

1900.

Wilhelm Neumann,

facade designs by

Albert Giesecke.

Riga Housing

Construction

Company apartment

house with shops

("Büngerhof") at

Brīvības St. 55,

Rīga.

1900.

veikalus, sākot ar slaveno *Wertheim* Berlīnē (1897–1904, arh. A.Mesels, nav saglabājies) vai *Tietz*, tagad *Kaufhof* Diseldorfā (1908, arh. J.M.Olbrīhs) un beidzot ar daudziem līdzīgiem Karlsrūē, Darmštātē, Gerlicā, Minsterē, Hamburgā u.c. pilsētās. Hamburgā šāds "stateniskais jūgendstils" – parasti pilnīgi bez ornamentāliem rotājumiem, bet ar attīstītu apjomu plastiku – ir sevišķi izplatīts. Vairākas skaistas šādā stilistikā celtas ēkas – tirdzniecības un biroju nami – rotā arī Stokholmas centru. Jāpiebilst gan, ka

E.Frīzendorfs, A.Medlingers, O.Bārs, F.Šefels u.c. Rīgas jūgendstila meistari.

"Stateniskais jūgendstils" varbūt visprecīzāk atspoguļo stila racionālistisko telpiski estētisko koncepciju. Uzsvērts vertikālisms visai jaušami asociējas ar gotikas formu valodu, bet tieši gotikā celtnu telpiski konstruktīvā struktūra bija galvenā emocionālās izteiksmības nesēja. No otras puses – šauras, augstas proporcijas un arī stīdzējoši ornamentālie rotājumi bija jūgendstila modes formas: tādas ir grāmatu vinjetes, kalendāri, albumu vāki, skulpturālas figūras ēku fasādēs vai iekštelpu rotājumos un daudz kas cits plašajā jūgendstila mākslas tēlu un simbolu klāstā.

Lielā mērā "stateniskais jūgendstils" nosaka visa Rīgas jūgendstila būvmākslas mantojuma raksturu. Tā formveide vairumā gadījumu ir pamatā arī neoklasicismam – retrospektīvam novirzienam, kas kļuva par vispārēju orientieri Eiropas arhitektūrā pēdējos piecos sešos gados pirms Pirmā pasaules kara. Rīgā neoklasicisms ortodoksāli "tīrā" veidā iemiesojās

19

*Tres nams ar veikaliem un kinoteātri Liepājā,*

*Graudu ielā 27/29. 1913.*

*Tenement house with shops and a cinema at Graudu St. 27/29.*

*Liepāja, 1913.*



19



20

*M.Berči.*

*Tres nams Liepājā,*

*Kuršu ielā 17.*

*1908.*

*Max Berchy.*

*Tenement house at*

*Kuršu St. 17,*

*Liepāja,*

*1908.*

21

*Tres nams Liepājā,*

*Baznīcas ielā 18.*

*Āp 1910.*

*Tenement house at*

*Baznīcas St. 18.*

*Liepāja,*

*c. 1910.*



20

Stokholmā kopumā, tāpat kā Kopenhāgenā, vairums jūgendstila celtnu ir racionālistiski vienkāršas, ar pilnīgi gludām sienām.

Rīgas pilsētvīdē vietām pilnīgi dominē "stateniskais jūgendstils", piemēram, Brīvības ielā starp Ķertrūdes un Stabu ielu, Ķertrūdes ielā starp Tērbatas un K.Barona ielu un citur. Visvairāk šādu ēku ir cēlušī J.Alksnis, E.Laube, K.Pēkšēns, R.Donbergs,

21



17

tikai dažu – pa lielākai daļai banku – ēku arhitektūrā. Visbiežāk racionālistisku jūgendstila celtnu arhitektoniskajā aparātē tika iepīts vienīgi pa kādam stilizētam ordera elementam vai citai klasiskās arhitektūras detaļai.

Rīgas jūgendstils tieši savā “stateniskajā” paveidā atspoguļojas arī citviet Latvijā. Liepājā, kas pēc Rīgas ir otrs lielākais jūgendstila centrs, šādā manierē veidota vesela virkne ēku. Efektīgākās ir Kuršu ielā 17 (1908) un 21 (1910, abas – arh. M.Berči), Grau-

Rīga iespaidoja ne tikai visas Latvijas, bet arī plašāka reģiona būvmākslu, aptverot Igauniju, arī Lietuvu un vēl tālākas zemes. Rīgas arhitektūras skolas savdabību noteica fakts, ka te praktizēja vienīgi vietējie arhitekti, turklāt vairums no viņiem profesionālo izglītību bija ieguvuši Rīgas Politehniskajā institūtā.

20.gs. sākumā Rīgā uzcēla tikai kādas piecas sešas ēkas, kuras nebija projektējuši Rīgas arhitekti, taču arī tām būvdarbus vadīja vietējie speciālisti. Piemēram, pasaulslavenā

H. van de Veldes projektēto Pēterbaznīcas pastorāta namu Vaļņu ielā (nav saglabājies) cēla Rīgas arhitekta B.Bilenšteina vadībā. Divus korpusus tagadējās rūpnīcas VEF kompleksā Rīgas arhitektu F.Zeiberliha un F.Šefela vadībā uzcēla pēc citas pasaules arhitektūras zvaigznes P.Bērensa projekta, bet būvzinieris O.Hakels vadīja tagadējās Rīgas elektromašīnu rūpnīcas (tolaik – gumijas fabrikas *Provodņik*) galvenās ēkas celtniecību Sarkandaugavā. To

23

P.Bērenss.

VEF korpusi

Rīgā.

1913.

V.Ridzenieka

20.gs. sākuma foto.

Peter Behrens.

Building of the

VEF factory,

Rīga.

1913.



22

22

V.Neimanis,

J. Alksnis,

O.Bārs,

E.Laube,

A. Vanags.

Jūgendstila ēkas Rīgā.

Brīvības ielā.

1900–1912.

Wilhelm Neumann,

Jānis Alksnis,

Oskars Bārs,

Eižens Laube,

Aleksandrs Vanags.

Art Nouveau

buildings on

Brīvības Street,

Rīga.

1900–1912.

du ielā 27/29 un 45 (1913, inž. Č.Karss) un Baznīcas ielā 18 (ap 1910, būvuzņēmēja S.Kļepečina nams). Raksturīgi “stateniskā jūgendstila” darbi ir arī ēkas Ventspilī, Pils ielā 48 (1911, arh. R.Frišs), Cēsīs, Rīgas ielā 20 (1913), Jelgavā, Akadēmijas ielā 7, 22 un 28 un Zemgales prospektā 5.

Starp citu, Amerikas Savienotajās Valstīs uzsverta fasāžu kompozīcijas vertikālitate izplatījās jau pagājušā gadsimta 80.gados un pat agrāk, kad tur sāka plaši lietot metāla karkasa konstrukcijas. Šāda ēku mākslinieciskā veidola tektonika pilnīgi atbilda to konstruktīvajai struktūrai. Taču ēku fasādes turpināja bagātīgi rotāt vēsturisko stilu formās, jo tas vēl bija eklektisma ziedu laiks. Tāpēc jūgendstils Amerikā, gluži dabiski, tika uztverts gandrīz vienīgi tikai kā ārējā dekora nomaīņa un neguva gandrīz nekādu izplatību. Varētu pat teikt – aizgāja Savienotām Valstīm secen. Arī tāda būtībā jūgendstila meistara kā F.L.Raita agrīno daiļrādi tur vērtē nevis kā tipisku jūgendstila, bet gan kā pilnīgi savrupu modernās arhitektūras parādību. Nav nejaušība, ka Raita ģeniju vispirms atklāja Eiropā, bet Amerikā jūgendstils, tā būtība un vēsturiskā loma joprojām nav īsti izprasta. Vismaz ne mūsdienīgi eiropeiskā skatījumā.

Rīgas jūgendstils uzsūca tuvas un tālas ietekmes, pielāgoja tās atbilstīgi vietējiem apstākļiem un pamazām izkopa tikai sev raksturīgu arhitektūru, daudzveidīgu un bagātu formu izteiksmē, bet harmoniski vienotu visā apkārtējā pilsēttelpā. Savukārt



23

bija projektējusi ne mazāka mēroga slavenība – R.Maijārs.

Eiropas būvmākslas aprītē Rīgas arhitekti iekļāvās arī ar saviem profesionālajiem ceļojumiem vai literatūras studijām, bet vairums vietējo vācbaltiešu arhitektu pēc studijām Rīgas Politehniskajā institūtā papildinājās ārzemēs, galvenokārt Berlīnē, Karlsrūē vai citur Vācijā. Institūta absolventi bija arī gandrīz visi Igaunijā vai Lietuvā praktizējošie arhitekti.

Rīgas jūgendstils un tā atskaņas citur Latvijā ir Eiropas līmeņa arhitektūra. Tas radās un attīstījās vienlaicīgi ar pasaules tālaika novitātēm. Simtiem vietējo meistarību darbu veido nozīmīgu, izcilu un neatņemamu vispāreuropeiskās kultūras mantojuma sastāvdaļu.

**P**agājuši deviņdesmit gadi, kopš Baltijas reģiona brīvajā un daudzveidīgajā radošo ietekmju aprītē aizsākās somu un latviešu arhitektūras sakari. Šobrīd Baltijas jūra no jauna ir iemantojusi būtisku lomu saimniecisko un kultūras kontaktu uzturēšanā un novāciju izplatīšanā. Tāpēc ir pienācis laiks atskatīties uz gadiem, kad Somija spēra pirmos soļus pretī aktīvai māksliniecisko un arhitektonisko ideju apmaiņai, kāda izvērtās starp Baltijas piekrastes zemēm.

Šis raksts būtībā ir uzmetums, kas nākotnē varētu kalpot par pamatu dziļākai analīzei, un to veido trīs daļas. Pirmajā paredzēts raksturot Somiju kā ideju importētāju, kas apzināti meklē un izvēlas citzemju ierosinājumus, lai veicinātu savas kultūras attīstību. Pēc

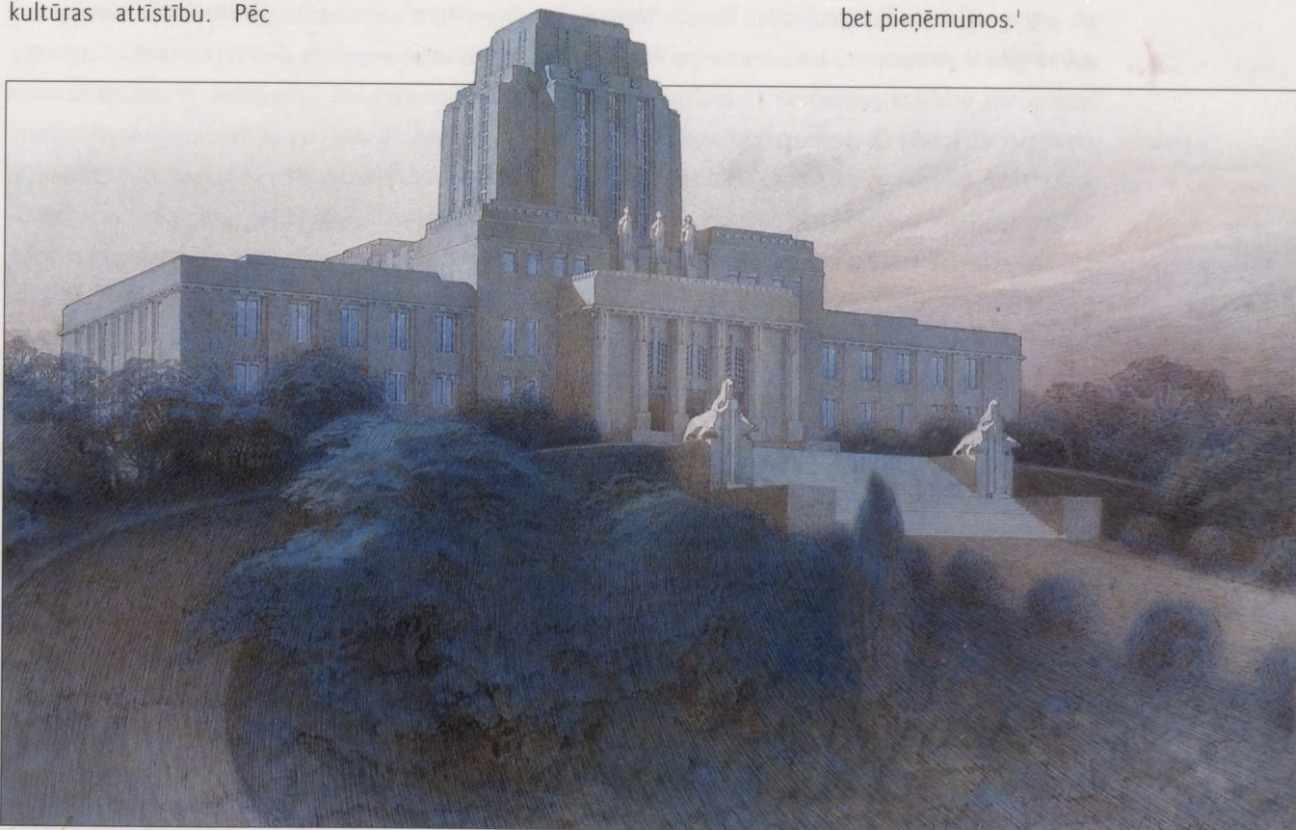
tam es pastāstīšu, kā šie ārējie impulsi tika pielāgoti vietējo arhitektu jaunrades uzdevumiem, kuros internacionālais materiāls saliedējās ar pašmāju centieniem. Noslēgumā aplūkošu minēto procesu rezultātu – 20.gs. sākuma somu arhitektūru, kas izpelnījās pārsteidzoši daudz starptautiskas ievēribas

un nepārprotami varēja kalpot par ierosmju avotu citu Baltijas zemju būvmākslas attīstībai. Rakstā tiks izmantoti šādi jēdzieni un priekšstati: kultūras identitāšu veidošana; jaunrade, tradīcijas un konvencijas; centrs, perifērija un province; epicentru attiecības ar valdošajām metropolēm. Te pieņāktos atcerēties arī selekcijas un diferenciācijas mehānismu darbību, mērķtiecīgi pārveidojot tradīcijas, kuras bieži vien vairāk sakņojās nevis realitātē, bet pieņēmumos.<sup>1</sup>

## PEKA KORVENMÄ

# REGIONĀLISMS: IMPORTS, JAUNRADE, EKSPORTS

## 19.-20.GS. MIJAS SOMU ARHITEKTŪRAS NOZĪME BALTIJĀ



24

*E.Särinens.*

*Somijas parlamenta ēkas projekts.*

*1907.*

*Darbs ieguva pirmo*

*prēmiju projektu*

*konkursā, taču netika īstenots.*

*Eliel Saarinen.*

*Design for the Finnish parliament building.*

*1907.*

*1st prize*

*in the competition,*

*not executed.*

<sup>1</sup> Šis raksts tematiski saistās ar vairākām citām publikācijām par somu arhitektūru ap 1900. gadu. Radniecīgu materiālu autors aplūkojis savā grāmatā *Innovation Versus Tradition: The Architect Lars Sonck. Works and Projects 1900-1910* (Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 96. – Helsinki, 1991), kuras bibliogrāfijā norādīti līdz 1990. gadam publicētie pētījumi. No pēdējos gados iznākušajiem darbiem jāatzīmē Ritvas Vēres (*Ritua Wäre*) monogrāfija *Rakenettu suomalaisus: Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa* (Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 96. – Helsinki, 1991) un Čerstinās Smedsas (*Kerstin Smedsas*) disertācija *Helsingfors-Paris: Finland pa världsutställningarna 1851-1900* (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr. 598. – Helsingfors, 1996), kas ļauj gūt priekšstatu par Somijas mākslas attiecībām ar Eiropas parādībām. Tālaika Centrāleiropas arhitektūras procesiem veltīts raksta autora pētījums, kas publicēts Krakovas Starptautiskā kultūras centra izdevumā.

SOMIJA: PAŠREFLEKSIJA, ASIMILĀCIJA UN SINTĒZE

Domājot par Baltijas reģionu ap 1900. gadu un Somijas lomu tajā, šo teritoriju nav grūti iedalīt divās lielās zonās. Reģiona rietumos atradās tradicionālais ideju un ierosmju avots – Zviedrija, kuras nozīmīgākais centrs Stokholma savulaik bija arī somu galvaspilsēta. Ideju rosināšanā un izplatīšanā Stokholmai bija ārkārtīgi liela un grūti pārvērtējama loma. Zviedrijai sekoja Dānija – vēl viena svarīga eiropeisko

ietekmju tranzīvalsts. Tālāk Vācija – pats galvenais kultūras un tehnikas novācību ģenerators, kura impulsi Somijā nonāca tiešā ceļā vai ar Zviedrijas starpniecību. Vācijai jau kopš Hanzas savienības laikiem piederēja noteicošā loma kultūras, tehnoloģijas un komercdarbības modeļu veidošanā. Ar 19. gs. sākumu, kad Vācijā dzimušais un skolotais Karls Ludvigs Engels lika pamatus somu profesionālajai arhitektūrai un tās estētiskajiem principiem,<sup>2</sup> vācu ietekme kļuva būtiska arī mūsu zemes būvmākslā.

Toties gar Baltijas jūras austrumu piekrasti no Polijas līdz pat Ālandu salām, kas atrodas starp Somiju un Zviedriju, pletās impēriskās Krievijas pierobežas apgabali, kuru statuss Romanovu lielvalstī atšķīrās politiskās integrācijas ziņā, pieļaujot arī daļēju vai pilnīgu autonomiju. Netālu no autonomās Somijas lielhercogistes robežas pacēlās Baltijas reģiona nozīmīgākā metropole – Sanktpēterburga. Politisku iemeslu dēļ Krievijas galvaspilsēta nevarēja kļūt par svarīgāko ietekmēšanās avotu gadsimtu mijas somu arhitektiem, tāpēc es aprobežošos ar šī centra pieminēšanu. Somijas un Sanktpēterburgas arhitektu sakari apskatāmajā laika periodā joprojām nav pietiekami apzināti. Taču šķiet, ka oficiālā rusifikācijas politika, tiecoties ierobežot lielhercogistes patstāvību, vēl jo vairāk nostiprināja somu tieksmi pielīdzināties Rietumiem visos sabiedriskās un kultūras dzīves līmeņos.<sup>3</sup>

Gadsimtiem ilgi Somija bija uztvērusi un pamazām pārveidojusi dažādas svešzemju arhitektoniskās idejas, kas, šķērsojot visu kontinentālo Eiropu, nāca no Romas vai Parīzes, lai beigu beigās caur Vāciju vai Zviedriju sasniegtu mūsu piekrastes pilsētas un krietni vēlāk ietiektos iekšzemē. 19. gs. samazināja laika nobīdi starp novācību parādīšanos Eiropā un to ieviešanu nomaļajā Somijā, taču uz 20. gs. sliekšņa internacionālo strāvojumu adaptācijas, neraugoties

uz izpildījuma augstvērtību, vēl nevarēja lepoties ar īpašu originalitāti. Kā mēs zinām, dažādos lielos un mazākos Eiropas arhitektūras centros – Glāzgovā, Nansī, Briselē, Parīzē, Vīnē – gandrīz vienlaikus parādījās nosodoša reakcija pret 19. gs. beigu konvencionalizēto historismu. Informācija par šīm atjaunotnes un modernizācijas tendencēm Somijā sāka ieplūst 19. gs. 90. gadu beigās ar daudzu jaunu un bagātīgi ilustrētu arhitektūras žurnālu palīdzību. Šīs ierosmes te sastapa pēdējos gados būtiski izmainījušos ekonomisko, sabiedrisko un kultūras bāzi.

Pirmkārt, 19. gs. pēdējos gados Somijā bija sācies tautsaimniecības uzplaukums, kas turpinājās līdz Pirmā pasaules kara vidum. Otrkārt, šī politiski autonomā cariskās Krievijas province bija spējusi izveidot savam laikam modernu sabiedrisko, izglītības un kultūras institūciju infrastruktūru. Tajā kopš 1873. gada iekļāvās arī arhitektu izglītošanās iespējas, kas ļāva rasties jaunai, kapitālisma brīvajā tirgū konkurētspējīgai lietpratēju paaudzei.<sup>4</sup> Politehniski izskolotie somu arhitekti kļuva par koleģiāli saistītu speciālistu kopu, kas vienlīdz skaidri apzinājās savu atšķirību no civilajiem inženieriem un tuvību radošiem māksliniekiem. Šajos gados somu arhitekti varēja legalizēt savu plašo darba lauku – no amatniecības un objektu mākslinieciskās konstruēšanas līdz pilsēt-  
būvnieciskiem uzdevumiem. Jaunie projektu konkursu noteikumi ar 1893. gadu radīja brīvas konkurences apstākļus, kas vecākās paaudzes arhitektiem lika anonīmi pārbaudīt savas jaunrades spējas idejisko cīņu krustugunīs. Tas pavēra ceļu jaunajiem, 19. gs. 70. gados dzimušajiem speciālistiem, kas bija savu starptautiskā avangarda kolēģu vienaudži. Un, treškārt, Somijā tolaik brieda nacionālas valsts ideja. Visas kultūras jomas, to skaitā būvniecības kultūra un arhitektūra, šajos centienos kļuva par neatsveramu līdzekli neatkarīgas, modernas un – svarīgi atzīmēt – arī rietumnieciskas sabiedrības veidošanā. Krievija sīvi pretojās visām tendencēm, kas akcentēja Somijas īpašo daļējas suverenitātes statusu. Rezumējot var sacīt, ka laikā ap 1900. gadu mūsu zeme dažādos aspektos bija nobriedusi starptautisko modernās arhitektūras strāvojumu uzņemšanai.

Labvēlīgas augsnes sagatavošanu būtiski sekmēja paaudžu nomaiņa Somijas kultūrā un tautsaimniecībā. Kā zināms, ierosmju izplatīšanās ir tikai viens faktors noteiktas vides iesīkstējušo tradīciju pārkausēšanas procesā. Ja novatorisko ideju plūsma sastopas ar spēcīgu pretestību, tā nevar kļūt par radošas darbības katalizatoru. Ietekmju asimilācijai ir vajadzīga īpaša augsne, kurai piedāvātā informācija ir ne vien noderīga, bet arī vēlama. Bez šādiem priekšnoteikumiem Č.R.Makintoša, O.Vāģnera, J.M.Olbriha, P.Bērensa un daudzu citu arhitektu radošie impulsi nespētu veicināt to tendenču attīstību, kuru iedīgļi sakņojās pašā Somijā.



25

25

E.Särinens.

Arhitektoniska fantāzija.

1901.

Eliel Saarinen.

Architectural fantasy.

1901.

2 Par somu profesionālās arhitektūras izveidi un attīstību sk.: Korvenmaa P., ed. The Work of Architect: The Finnish Association of Architects 1892–1992. – Helsinki, 1992.

3 Te jāatceras, ka Somijas rūpniecība bija ļoti atkarīga no Krievijas tirgus un tās attīstību sekmēja somu pusei izdevīga muitas nodokļu politika. Lai gūtu priekšstatu par tautsaimniecības uzplaukumu 19. gs. beigās Somijā, sk.: Myllyntaus T.

The Gatecrashing Apprentice: Industrializing Finland as an Adopter of New Technology // Communications. Institute of Economic and Social History, University of Helsinki. – 1990. – N 24.

4 Par arhitektūras izglītību Somijā un tās attiecībām ar vācu paraugiem sk.: Härö M. Schooling Architects: On Systematic Architectural Education in Finland // Korvenmaa P., ed. The Work of Architect...

Noslēdzot pārdomas par arhitektonisko ideju uz-  
tveres jaunajām formām, jāatzīst, ka somiem tagad  
pavērsās daudzveidīgs ierosinājumu loks. Ideju ģene-  
rēšanā un izplatīšanā vairs nebija viena vai dažu val-  
došo centru. Jaunās paaudzes arhitekti daudz ceļo-  
ja, un viņiem pieejamā informācija tiklab par pagāt-  
nes meistarību, kā laikabiedru sasniegumiem kļuva ar-  
vien plašāka. Tas ļāva veikt apzinātu atlasīšanu, netieši  
norādot uz atšķirību starp provinci un perifēriju.<sup>5</sup> Province ir atkarīga no viena noteikta centra, kas ie-  
robežo tās patstāvību, toties perifērija var brīvi riko-  
ties ar dažādu centru paraugiem. Turklāt, ja vien tā  
spēj izstrādāt skaidrus darbības principus, kas no-  
drošina mērķtiecīgu starptautiskā materiāla izvēli un  
radošu izmantošanu, perifērijas statuss var kļūt par  
zināmu priekšrocību. Manuprāt, Somijas arhitektūra  
ap 1900. gadu atradās šādā pozitīvas attīstības stadi-  
jā. Svešzemju ideju un vietējo tendenču sastapša-  
nās ieskicējumam vēl varētu pievienot arī Somijas  
tieksmi pēc reģionālas pašnoteikšanās, centienus at-  
rast īpašu vietu, kas ļautu skaidri pārredzēt gan  
Austrumu, gan Rietumu norises. Šī sastapšanās vei-  
dojās kā dialogs starp internacionālo modernismu,  
kuru pārstāvēja jūgendstils un Oto Vāgnera skola,  
un pašmāju reģionālisma idejām, tradīcijām un tām  
tendencēm, kuras Eriks Hobsbauns dēvētu par "tra-  
dīciju jaunradīšanu"<sup>6</sup>.

#### PAGĀTNES PĀRKAUSĒŠANA

Meklējot arhitektūru, kas vienlaikus apliecinātu  
gan oriģinalitāti un lokālo savdabību, gan jaunā lai-  
ka modernos sasniegumus, somu būvmākslas meis-  
tari ap 1900. gadu pievērsās antiklasiskai izteiksmei,  
dažādiem arhaismiem un brīvām viduslaiku motīvu  
interpretācijām. Rietumu arhitektūras tradicionālo  
paraugu izvēlē trūka jebkādu centienu ievērot vēstu-  
risku secīgumu. Viens no arhitektu mērķiem bija ie-  
miesot neskaidru priekšstatu par ziemeļniecisko.  
Vēsturiskais materiāls tika rasts zemēs, kas atradās  
uz ziemeļiem no Alpiem, vai arī tādās reģionos un  
laikmetos, kas nebija saistīti ar Vidusjūras baseina  
klasisko kultūru un tās vēlāko renesansi. Priekšroka  
tika dota Asīrijas, Ēģiptes un Mikēnu senās arhitek-  
tūras motīviem vai Viduseiropas un Ziemeļeiropas  
romānikas formām. Daudzveidīgajos oriģinalitātes  
meklējumos noderēja arī somu vietējās viduslaiku  
baznīcas, kas no saviem hrestomātiskajiem prototi-  
piem atšķīrās ar smagnējo apveidu vienkāršību,  
skarbumu un materiālu raupjumu.

Te jāpiebilst, ka jēdzieni "centrs" un "perifērija"  
paplašinātā izpratnē palīdz raksturot arī arhitektu  
attieksmi pret pagātņi. Būvmākslas vēsturiskajā ap-  
ziņā ļoti ilgi bija valdījusi klasiskā tradīcija. Taču ta-  
gad meistarību uzmanības lokā nonāca "perifēriskas"  
parādības, kurās varēja rast jaunus atbalsta pun-

ktus. To uzdevums bija kalpot modernizācijai. Ienir-  
šana pagātnes dziļēs patiesībā nemaz nebija pretru-  
nā ar laikmeta aktualitāšu apzināšanos. Atdzimušo  
vēsturisko interešu centrā atradās arhaismi. Kā no-  
vērojusi 19. gs. arhitektūras pētniece Bārbara Millere  
Leina, tie varēja kalpot jaunradei, ļaujot pievērsties  
dažādiem vēsturiski nenoteiktiem priekšstatu slā-  
ņiem.<sup>7</sup>

Somijā būvmākslas arhaizācija galvenokārt ietvē-  
ra pastiprinātu vietējā akmens izmantojumu, būv-



26

formu un rotājošo elementu vienkāršojumu, primiti-  
vizētus mūrējuma paņēmienus un tādas balstu un  
siju konstrukcijas motīvus, kas sakņojās arhitektū-  
ras pirmsākumos. Arhitekti izvairījās no tiešām sa-  
saucēm ar noteiktiem vēsturiskiem periodiem, do-  
dot priekšroku daudzslāņainai un sintezētai izteik-  
smei. Pagātnes mantojums bija nevis kanonisku pa-  
raugu kopums, bet tikai izejmateriāls tālākām inter-  
pretācijām. Šo attieksmi pāuda tādas laikmetīgajā  
pilsētvidē nozīmīgas celtnes kā banku un apdrošinā-  
šanas sabiedrību ēkas, kuru modernās funkcijas ap-  
vienojās ar vieglām arhaiskās senatnes, folkloras un  
pat viduslaiku sakrālās celtniecības atskaņām formā-  
lajā risinājumā. Laikabiedri, kā, piemēram, franču kri-  
tiķis Etjēns Avenārs, kurš rakstījis par Larsa Sonka  
projektēto bankas zāli (1904), šādas sintezes rezul-  
tātos redzēja ne vien atskatīšanos tālā un neskaidrā  
senatnē, bet arī – un galvenokārt tieši – radikāla no-  
vatorisma iezīmes.<sup>8</sup>

Tiklab reālā, kā teiksmainā un pat izdomātā  
vēsture modernajā pilsētas arhitektūrā pavēra ceļu  
neapstrādātam akmenim, viduslaicīgām velvēm,  
tornīšiem un kāpinātai tektoniskai vienkāršībai,  
kurā trūka jebkādu klasicisma atskaņu. Toties privā-  
to īres namu un savrupmāju arhitektūrā nozīmi ie-  
guva kāds cits fenomens, kas, saistīdamies ar vie-  
tējo vidi un tautas pagātņi, varēja lieliski kalpot

26

L. Sonks.

Telefona kompānijas ēka

Helsinki.

1903–1905.

Lars Sonck.

Helsinki Telephone

Company Building.

1903–1905.

5 Tāpat kā iepriekš, raksta autoram šeit lieti noder neliela J. Bjalostocka ieviestie formulējumi (sk.: Korvenmaa P. Innovation Versus Tradition.).  
6 Sk. piem.: Hobsbaun E., Ranger T., ed. The Invention of Tradition. – London, 1983.  
7 Lane B. M. National Romanticism in Modern German Architecture // Etlin R., ed. Nationalism in the Visual Arts. – Washington D. C.: National Gallery of Art, 1991. Minētajā publikācijā aplūkots arī tāda problēma kā pieminekļu aizsardzības aktivizēšanās un tās ietekme uz vietējā arhitek-  
tūras vēstures materiāla izmantošanu. Arī gadsimtu mijas Somijā šis jautājums bija ļoti svarīgs.  
8 Par to tuvāk sk.: Korvenmaa P. Innovation Versus Tradition. – P. 64. – Footnote 39.

nacionālpatriotiskiem un reģionālas pašnoteikšanās centieniem. Tā bija koka celtniecības tradīcija, kuru gadsimtu mijas arhitekti apveltīja ar laikmetīgu jēgu un saturu. No zemnieku ikdienas pieticības koks nonāca "augstās sfērās", lai iekļautos nacionālās kultūras modernizācijas tendencēs. Šajā ziņā pagātnes tradīcija bija reāli eksistējoša, taču "augšupejas" procesā tai nācās pakļauties radošiem pārveidojumiem. Citādības meklējumi, tieksme rast alternatīvas sava laika īstenībai arhitektus



Daudzus no šiem faktoriem var attiecināt uz celtņēm, ko laikā no 1900. līdz 1905. gadam projektēja Hermanis Geselliuss, Eliels Sārinens, Larss Sonks, Valters Tomē, Usko Nīstrems un vairāki citi meistari. Viņu darbos dažus gadus valdīja arhaizācijas tendence, taču tā neaptvēra visu parādību spektru. Vienlaikus izvērtās arī pretēji procesi, kuros dominēja racionālisma gars. Tomēr manis izvēlētajā tēmas aspektā tiem nav būtiskas nozīmes, tāpēc es atturēšos no šīs problēmas iztīrāšanas. Katrā ziņā skaidrs ir viens – somu būvmāksla beidzot spēja pilnvērtīgi un tieši iesaistīties starptautiskajā arhitektoniskajā ideju apritē. Somi, kas iepriekš bija pasīvi pārņēmuši "aktīvos mākslas dzīves centros"<sup>10</sup> dzimušas idejas, tagad kļuva par līdztiesīgiem sadarbības partneriem. Nu jau arī Somija pati, precīzāk – tās galvaspilsēta Helsinki bija izaugusi par vēra ņemamu mākslas centru. Modernās arhitektūras impulsu uztverei un izmantošanai piemita izteikts policentriskums – tas nozīmē, ka vienā objektā nereti sastapās daudz avotos aizgūti elementi. Turklāt somiem izdevās izlauzties starptautiskajā arēnā, viņu darbus pazina Francijā un īpaši Vācijā, kur tos popularizēja žurnāls *Moderne Bauformen*.

Somijas arhitektūra tagad attīstījās vienā ritmā ar starptautisko ierosmju un novācību kontekstu. Tas bija viens no iemesliem, kas somu meistariem ar 1904. gadu lika novērsties no gleznieciskās arhaiskas. Eiropas korifeji – Jozefs Olbrihs, Pēters Bērenss un Karls Mozers – tolaik pakāpeniski tuvojās simetrijai, aksiālismam un abstrahētam klasicismam. Mainīgo novācību apguves temps bija ļoti straujš, tāpēc elementi, kas pirms pāris gadiem vēl liecināja par svaigām vēsmām, tagad jau likās izsmēluši savas iespējas. Urbanizētās vides prasības turklāt lika domāt par salīdzinoši atturīgiem risinājumiem bez izteiktas individuālas savdabības. Tā, piemēram, E.Sārinena godalgotais darbs Helsinku dzelzceļa stacijas projektu konkursā (1904) izpelnījās pārmetumus par gleznieciskiem efektiem, kas neatbilst modernās transporta sistēmas vajadzībām un urbanisma principiem. Tajā pašā gadā tapa jauna stacijas projekta zīmējumu sērija, kurā autors krasi mainīja savu ievirzi, dodot priekšroku atturīgi ģeometrizētai izteiksmei. Larss Sonks ar 1905. gadu pievērsās simetriskiem risinājumiem, un ar 1907. gadu viņa darbos ienāca aksiāls klasicisms, kurā netrūka pat monumentālu kolonnu. Jaunajai izteiksmei, kuru jūsmīgi sveica arī citzemju prese, pašu mājās nebija vēsturiski dziļu sakņu, un tā vairs īpaši necentās izvairīties no klasikas mantojuma. Konvencionālais historisms bija uzvarēts, un nekas vairs nekavēja no jauna likt lietā klasicisma pamatprincipus – turklāt visai atturīgā un skarbā formu valoda, kā redzēsim, labi derēja arī eksportam.

mudināja pievērsties tautas celtniecības paraugiem, kas koncentrējās somu kultūras zonas robežjoslā. Par nozīmīgu ierosmju avotu kļuva Krievijai piederošā Austrumkarēlija, kuras lauku ciemos bija daudz labi saglabātu senatnīgu koka būvju. Līdzīgi pirmsākumu, pirmatnības un zināmas eksotikas meklējumi tolaik bija vērojami arī citās zemēs: tā, piemēram, Ungārijas arhitekti šādā nolūkā devās uz Transilvāniju, bet Polijas kolēģi – uz Zakopani.<sup>9</sup>

Somu bagātīgās koka arhitektūras rezonanse Baltijas reģionā nebija tik spēcīga, lai būtu vērts tuvāk iepazīties ar tās formālajām īpatnībām. Taču jāatceras, ka koka elementi ienāca arī pilsētu mūra celtnēs. Urbanizētā vidē tie parādījās kā reģionālisma apliecinājums, atsaucē uz romantizētām tautas celtniecības tradīcijām. Laikmetīgās pilsētas kontekstā koks varēja ienest skaidrības un vienkāršības garu, ko bija parasts saistīt ar modernās dzīves nesamaitātu zemnieku kultūru.

9 Salīdzinošo materiālu sniedz: Bowe N. G., ed. *Art and the National Dream: The Search for Vernacular expression in Turn-of-the-century Design*. – Dublin, 1993.  
10 Schmoll J. A., gen. Eisenwerth. *Stilpluralismus statt Einheitszwang – zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte // Epochengrenzen und Kontinuität: Studien zur Kunstgeschichte*. – München, 1985.

EKSPORTS – VISPIRMS IDEJAS, PĒCĀK PIEREDZE

Lai pārietu pie mana pētījuma trešās daļas, kurā aplūkota iepriekš iezīmēto sasniegumu izplatīšanās, nepieciešamas dažas apkopojošas piezīmes par vispārējo situāciju. Laikā starp 19. gs. 90. gadu beigām un 20. gs. padsmītajiem gadiem Somijā bija radušies vairāki arhitektūras uzplaukumam būtiski priekšnoteikumi. Viens no tiem bija pieprasījums pēc oriģinālas būvmākslas, ko starptautiskajā arēnā varētu pasniegt kā somisku. Jaunā darījumu pasaules līderu paaudze nule pārveidotajā tirgus infrastruktūrā nodrošināja speciālistus ar plašu pasūtījumu klāstu, kurā arhitektūra kalpoja kādas noteiktas sociālās grupas koptēla veidošanai. Tā kā politiska darbība bija aizliegta, pārkrievošanas procesu uzkurinātais nacionālisms kultūras darba formām piešķīra īpašu jēgu. Nacionālā valstiskuma veidošanās milzīgais vēriens sekmēja tādus reģionālās savdabības meklējumus, kādi nebija vajadzīgi lielās, patstāvīgās un spēcīgās valstīs, piemēram, Zviedrijā. Un jaunā arhitektu paaudze prata lieliski izmantot nepieredzēti plašās pašizteiksmes iespējas. Runājot par novācīju eksportu, man gribētos uzsvērt, ka es to saskatu visā somu arhitektūras kontekstā. Somu būvmākslas fenomenam nebija kāda atsevišķa nozīmīgākā darba vai izcilākās personības – tas radās kā daudzu radniecīgu centienu rezultāts.

Atļaušos piedāvāt dažus piemērus, kas raksturo somu kultūras – mūsu gadījumā arhitektūras – sasniegumu eksporta veidus, īpašu vēribu veltot Igaunijas un Latvijas lomai šajos procesos, un uzdot jautājumus, kurus abu zemju pētnieki noteikti varētu papildināt ar izsmeļošiem komentāriem. Jaunajai somu arhitektūrai bija spēcīga rezonanse gan visā kontinentālajā Eiropā, gan pašā Baltijas reģionā. Bet vai šī pieredzes apmaiņa, ko veicināja speciālie

žurnāli un studiju ceļojumi, varēja izraisīt vērā ņemamas pārvērtības pārējās

Baltijas arhitektūrā? Varbūt tā mudinājusi izmantot formālus somu paraugus, kuri paši bija veidojušies kādu ārēju ierosinājumu ietekmē? Un, ja somu arhitektūra izrādījās saistoša citām tautām, kas bija šo ietekmju uztvērējs, un kā šie atsaucīgi uzņemtie somu impulsi iekļāvās svešajā kultūrvidē? Kā darbojās mehānismi, kas nodrošināja šo ideju migrāciju un informācijas plūsmu?

Baltijas reģiona rietumos – Zviedrijā un Dānijā – somu arhitektūras ietekme bija visai niecīga, kaut



28

L.Sonks.  
Hipotēku bankas ēka Helsinkos.  
1907–1908.  
Lars Sonck.  
Mortgage Association Bank Building.  
Helsinki.  
1907–1908.

29

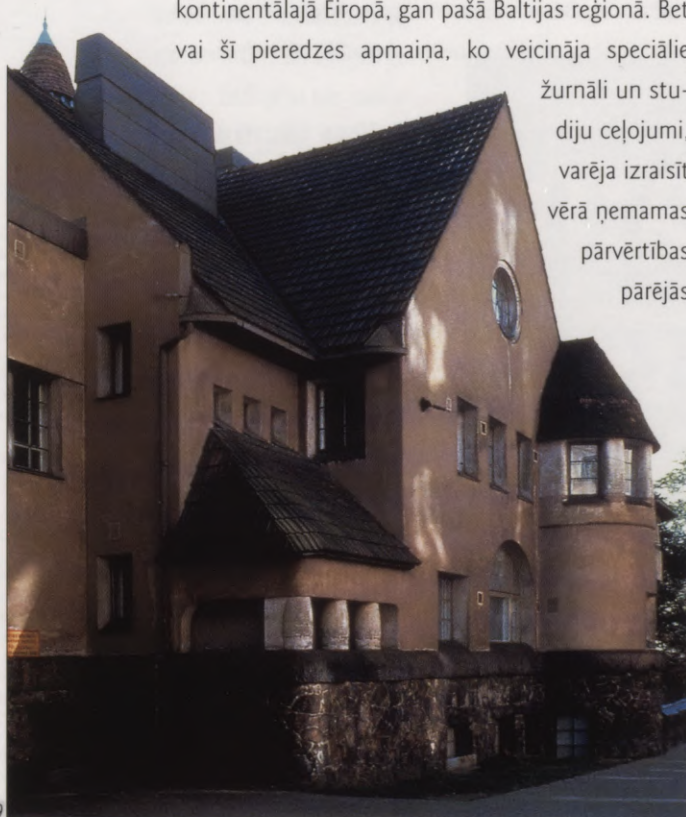
L.Sonks.  
Eiras privātklīnika Helsinkos.  
1904–1905.  
Lars Sonck.  
Eira Private Hospital.  
Helsinki.  
1904–1905

28

gan specializētie izdevumi (īpaši Dānijā) šai parādībai veltīja apjomīgas publikācijas<sup>11</sup>. Turklāt Ziemeļvalstu arhitekti tolaik jau bija iedibinājuši kopīgu tikšanos tradīciju, kas sekmēja aktīvas koleģiālas attiecības starp zviedru un somu meistariem. Šī biedrošanās nereti varēja iegūt profesionālas sadarbības raksturu. Tā, piemēram, 1910. gadā, kad Ragnars Estbergs projektēja Stokholmas rātsnama torni, viņa somu kolēģis Larss Sonks ieteica kādu papildinājumu torņa pamatnei un ierosināja izmantot entāzes principu,<sup>12</sup> kas Sonkam pašam nule kā bija noderējis, lai panāktu vizuālas stabilitātes iespaidu Kallio baznīcā (Helsinki, 1906–1912). R.Estbergam ideja iepatīkās, un viņš ņēma vērā drauga priekšlikumu. Taču, runājot par arhitektūras sasniegumu eksportu un migrāciju, es vairāk vēlētos izcelt pavisam citas parādības, kas liek pievērsties bijušajām Baltijas provincēm – šodienas Igaunijai un Latvijai.

Somu ietekmju izplatīšanos šajās zemēs var nosacīti iedalīt divos posmos. Pirmais posms saistās ar Somijas arhitektūru no 1900. līdz 1905. gadam. Šo materiālu varēja iepazīt preses publikācijās, ceļojumos un īpašos mācību braucienos. Otrais posms ilga no 1905. gada līdz Pirmajam pasaules karam, ietvertot somu arhitektu darbību Baltijas provincēs un Somijā tapušu projektu īstenošanu. Igaunijai svarī-

<sup>11</sup> Piem.,  
Frensisa Beketa publikācijas žurnālā *Architekten* (1912. – N 48, 49).  
Par to tuvāk sk.:  
Korvenmaa P.  
Innovation Versus Tradition... – Ch. II.  
<sup>12</sup> R.Estberga vēstule L. Sonkam. – L.Sonka mantinieku ģimenes arhivs Mārianhaminā (Ålandu salās).



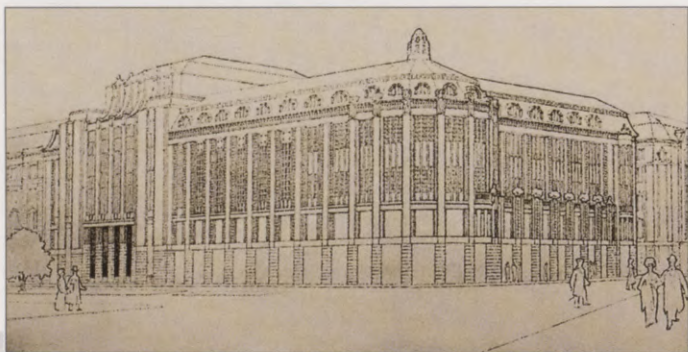
29

gākie bija otrā posma notikumi, pie kuriem turpmāk vēl atgriezīšos. Taču, domājot par sākuma cēlienu, uzmanības centrā nonāk Rīgas arhitektūra, kuras attīstībai veltīti Jāņa Krastiņa detalizētie pētījumi.<sup>13</sup> Es pakavēšos tikai pie tām parādībām, kuras viņš saistījis ar nacionālā romantisma strāvājumu. Latvijas arhitektu Bernharda Bilenšteina, Eižena Laubes un Aleksandra Vanaga interese par somu būvmākslu atklājas vairākos dokumentāros avotos. 1905. gadā par to rakstīja Janis Rozentāls. 1908. gadā žurnālā "Zalktis" parādījās

E. Laubes apcerējums par modernās arhitektūras saiknēm ar nacionālo tradīciju. Viņš kopā ar A. Vanagu bija devies studiju braucienā uz Helsinkiem, un, pēc J. Krastiņa sniegtajām ziņām, kāds latviešu arhitekts pat strādājis L. Sonka birojā.<sup>14</sup>



30



31

13 No Jāņa Krastiņa apjomīgā darbu klāsta sk.: Jugendstil in der Rigaer Baukunst. – Michels-tadt, 1992.  
Arī šī raksta autors savulaik publicējis nelielu studiju par Rīgas un Helsinku arhitektūras sakariem: Suomalainen vaikutus Riian arhitektuurissa // Arhitekti. – 1981. – N 3. – P. 48 – 49.

14 Sk.: Krastiņš J. Jugendstil in der Rigaer Baukunst: Korvenmaa P. Suomalainen vaikutus Riian arhitektuurissa. Zinas par latviešu arhitekta darbību Somijā J. Krastiņš raksta autoram sniedzis mutvārdu sarunā.

15 Raksta apjoma ierobežojumu dēļ es atturēšos no radniecīgo parādību uzskaitījuma. Plašs materiāls par šo tēmu atrodams J. Krastiņa darbos, iepriekšminētajos somu pētījumos un žurnālā *Arhitekti* (1900–1905). Taču problēma ir pelnījusi pamatīgāku izdzīvināšanu, nekā šoreiz iespējams. Tikai viens piemēru pāris: Ēka Helsinkos, *Fabianinkatu 4* (arh. Grāns, Hedmanis un K. Vasašerna kopā ar G. Lindbergu, 1904–1905) un nams Rīgā, K. Valdemāra ielā no 67 līdz 73 numuram (arh. E. Laube un A. Vanags, 1909–1910). A. Vanags pirms tam bija sadarbojies ar K. Vasašernu un G. Lindbergu, būvējot namu J. Alunāna ielā 2A / A. Pumpura ielā 5 (1906).

Vēlāk, laikā no 1907. līdz 1910. gadam, Rīgā tapa vairākas ēkas, kas ļoti atgādina dažus nedaudz agrākus somu pieminekļus.<sup>15</sup> Lai izvairītos no šovinistiskām kultūrtrēģerisma idejām, es necentīšos ielgvot, ka rīdzinieku sasniegumi ir labvēlīgās somu ietekmes augļi. Manuprāt, meklēto paraugu un ierosmju uzdevums bija veicināt lokālajā kultūrvīdē sakņotus procesus, un Somijas materiāls tādējādi varēja kļūt par katalizatoru kādām norisēm, kuru aizmetņi jau iepriekš bija veidojušies tepat Rīgā uz vietas. Nekavēšos pie nepārprotamām vizuālām analogijām, jo interesantāks šķiet kāds cits darbjoms: kāpēc dažādo arhitektūras centru vidū par paraugu izraudzīta tieši Somija? Nav šaubu, ka šai izvēlei bijuši kādi dziļāki iemesli. Tāpēc jānorāda uz kopīgo abu zemju politikajā stāvoklī un kultūras līdzīgo lomu somu un latviešu nacionālpatriotiskajos centienos. Somija kā autonomas reģions Romanovu impērijā nenoliedzami baudīja daudz lielākas priekšrocības nekā Baltijas provinces. Taču somu ietekme varēja veicināt kādas pārmaiņas tikai tad, ja Rīgā bija sagatavota augsne šo impulsu uztverei un

pārstrādāšanai. Manuprāt, tieši kultūrpolitiskās situācijas radniecība vairoja latviešu interesi par Somiju, pēcāk pastiprinot tās reālo ietekmi. Un, kaut arī mūsu uzmanības centrā atrodas Baltijas reģions, salīdzinājumam nākas palūkoties uz Ungāriju, kas tolaik piederēja Hābsburgu lielvalstij. Arī tur somu arhitektūra izpelnījās lielu ievēribu un tās ietekme, domājams, kļuva par būtisku faktoru vietējās būvmākslas attīstībā. Bet, atgriežoties pie Rīgas materiāla, mums jādomā arī par pasūtītājiem – kas viņi bija, šie ļaudis, kuri savos īpašumos tiecās apliecināt saikni ar latviešu tautas pagātņi un tradīcijām, un kādiem mērķiem šī arhitektūra tolaik kalpoja?<sup>16</sup>

Somu būvmākslas eksporta otrajā posmā Baltijas reģiona zemēs tapa vairākas celtnes, kuru projektu autori bija Somijas arhitekti. E. Sārinens Tallinā pabeidza lielas bankas būvi un guva uzvaras pilsētas rātsnama un ģenerālpilāna projektu konkursos, toties Tartu aizsākās viņa projektētās Sv. Pāvila baznīcas celtniecība. Turpat pēc Armasa Lindgrēna projekta tika uzbūvēts teātris *Vanemuine*, bet Tallinā viņš kopā ar Vīvi Lennu projektēja koncertzāli *Estonia*. Daži E. Sārinena darbi – kāda arodbiedrību nama un bankas projekti – bija domāti rīdziniekiem. Liepājā pacēlās L. Sonka projektētā *Villa Ekblom*. Taču vairākas rātsnamu un tirdzniecības centru ieceres palika neīstenotas.<sup>17</sup> Visi minētie projekti bija konkursu vai pasūtījuma darbi, kuros visaugstāk vērtēja profesionālo meistarību. Iespējams, ka sava nozīme bija somu arhitektūras kvalitātei un labajai slavai,<sup>18</sup> bet, pārdomājot aplūkoto materiālu, nav pamata apgalvot, ka Rīgu un Helsinkus jau kādreiz agrāk būtu saistījuši līdzīga sadarbība. Somu arhitektu veikuma ienākšana citās Baltijas piekrastes zemēs liecina par šo meistarību ekspansīvajiem tirgus meklējumiem un dažādu kultūru saskarēm, taču kopumā tas bija vienvirziena process, nevis abpusēja pieredzes apmaiņa.

Noslēgumā varētu sacīt, ka 20. gs. sākumā somu arhitektūras stāvoklis Baltijas reģionā būtiski mainījās. Lokālas nozīmes prakse pārauga aktīvā starptautiskā sadarbībā, un Somija uz neilgu laiku kļuva par nelielu rosīgas būvmākslas dzīves centru, kas sāka ar ideju izplatīšanu, lai vēlāk piedāvātu reālu ieguldījumu projektēšanas darbā. Kā jau norādīju, šī procesa izvērtēti vērojami Igaunijā un Latvijā. Vairākus gadus atrazdamās starptautisku arhitektūras procesu avangardā, Somija iemantoja lielāku nozīmi, nekā tās mērogi un ģeogrāfiskais stāvoklis ļautu cerēt. Somu arhitekti lieliski prata piemēroties laikmetīgajām iespējām, un pētniekam aizvien ir saistoši pārdomāt, ka tas notika vienlaikus ar brīvas starptautiskas sadarbības atdzimšanu Baltijas zemju intelektuālajā un saimnieciskajā dzīvē.

30

E. Sārinens.

Tartu Sv. Pāvila baznīcas projekts.

1915.

Daļēji īstenots.

Eliel Saarinen.

Design for St. Paul's

Church in Tartu.

1915.

Partially executed.

31

E. Sārinens.

Projekts

arodbiedrību namam

Rīgā.

N. v. 1911(?).

Nav īstenots.

Eliel Saarinen.

Design for a trade

union building in

Riga.

Until 1911(?).

Not executed.

16 Gan Jānis Krastiņš, gan igauņu arhitektūras vēsturniece Karina Hallasa par šiem jautājumiem runāja konferencē "Jugendstils Baltijā: laiks un telpa" (Rīga, 1997. g. 5.–8. nov.). (Rūgā nolāsītājs referāts kļuva par šī raksta pamatu. Taču viņu sniegtā informācija izvērtstā formā autoram pagaidām nav bijusi pieejama.

17 Par to tuvāk sk.: Korvenmaa P.

Suomalainen vaikutus Riian arhitektuurissa.

18 Karina Hallasa savā referātā atzīmēja igauņu nacionālās un etniskās identitātes meklējumus, norādot, ka "somu paraugs" ļāva novērtēt no vācu un krievu prototipiem un asociācijām.

Viņa izvēlā arī to, ka Somijā arhitektiem bija labākas profesionālās izglītības iespējas nekā Igaunijā.

**Šī** apcerējuma mērķis ir noskaidrot, kā 20.gs. sākuma Rīgas arhitektūras un dizaina modernizācijas procesos izpaudās mākslinieka un pasūtītāja attiecības. Nav šaubu, ka to iepazīšana ļautu pietuvoties noteiktas formu valodas izvēles pamatojumam, kuru bez vēlēšanās izteikt laika garu veido arī tieksme apliecināt piederību kādai konfesionālai, etniskai vai radniecīgas vērtību izpratnes vienotai sociālai grupai. Atsakoties no plašāka arhitektu radošās izaugsmes apskata un aprobežojoties ar dažiem salīdzinošiem vērtējumiem, es centīšos parādīt, ka ikvienai celtnei vajadzēja atbilst noteikta pasūtītāja prasībām, atspoguļojot vai veidojot gan konkrētā cilvēka, gan viņa ap-rindu gaumi. Domāju, ka mākslinieciskās un arhitektoniskās izteiksmes jēga un nozīme spilgti atklājas tieši abu tās tapšanā ieinteresēto pušu sadarbībā, tomēr jāatzīst, ka veiktais pētījums līdz šim ir devis vairāk jautājumu nekā atbilžu. Raksta gaitā tiks piedāvāti vairāki problēmas interpretācijas vei-

di, iezīmējot samērā ierobežotu pasūtītāju loku. Tas bija raksturīgs gan laikmetam kopumā, gan tieši urbanizētajai, industriālajai un daudznacionālajai Rīgai, kas, būdama kā plašās Romanovu impērijas, tā arī vēl plašākās Eiropas pilsēta, uz gadsimtu mijas sliekšņa pieredzēja sociālpolitisku kolīziju uzplūdus,

cieta no stabilitātes trūkuma un sastapās ar jaunu ideju vēsmām. Būvdarbu pasūtītāji tolaik bija nozīmīgs spēks, kam netrūka ne naudas, ne varas un nereti arī piemērošanās spēju. Būtībā tā bija jauna elite, kurā iekļāvās modernās bankas un apdrošināšanas sabiedrības, ievērojamākie rūpnieki, izdevēji, viesnīcu īpašnieki, ārsti, juristi un uzņēmēji. Dažkārt pasūtītāja lomā nonāca vietējās pašvaldības, kas finansēja skolu vai citu sabiedrisku ēku būvi, un vietējās draudzes, klubi vai biedrības, kuru vidū var atzīmēt, piemēram, Rīgas Latviešu biedrību un Rīgas jahtklubu. Katrs pasūtītājs vēlējās apliecināt noteiktas korporatīvas saites un paust savu attieksmi pret tradicionālajām vērtībām

32

*K.Pēkšēns.*

*E.Laube.*

*M.Kļaviņas īres nams*

*Rīgā.*

*A.Čaka ielā 26.*

*1905.*

*Fasādes fragments.*

*"My home*

*is my castle".*

*Facade detail of the*

*Kļaviņa House at*

*Čaka St. 26.*

*Rīga.*

*1905.*

*Arch. Konstantīns*

*Pēkšēns, Eižens Laube.*

## DŽEREMIJS HOVARDS

# S T I L S UN PASŪTĪTĀJS

## 20.GS. SĀKUMA LATVIJAS ARHITEKTŪRĀ UN DIZAINĀ



un laikmetīgajām novācijām. Jaunajiem būvdarbiem bieži vajadzēja gan demonstrēt progresīvas attīstības potenciālu, gan iemiesot drošību un stabilitāti. Tādējādi arhitektus un viņu klientus vienoja mērķis, kas saskanēja ar abu pušu specifiskajām interesēm – kopīgā darbā izteikt konkrētās vietas raksturu un sava laikmeta izjūtu. Turklāt uzskatāmu norāžu uz pasūtītāja saistību ar noteiktu reliģisku konfesiju, banku, brīvmūrnieku ložu, nacionālu grupējumu vai internacionālu organizāciju netrūka arī kolektīvu

un individuālu būvētļu risinājumam izvēlētajos materiālos un formās.

Jāatzīst, ir visai kārdinoši izvīrīt pieņēmumu, ka Rīgas modernās arhitektūras stilistiku gadsimtu mijā galvenokārt noteica pasūtītāja, arhitekta vai arī abu partneru etniskā izcelsme. Savā ziņā tā, protams, ir taisnība. Vācu tautības pārstāvji parasti izmantoja neogotikas un vācu jūgendstila formas, latvieši savās celtnēs mēdza ienest kādus, viņuprāt, tipiski latviskus elementus, bet krievi neskopojās ar neobizantiskiem un tā dēvētā jaunkrievu stila motīviem. Šo tendenci labi raksturo, piemēram, Vilhelma Bokslafa celtās Biržas komercskolas modernizētā neogotika, Heinriha Šēla vāciski jūgendiskais K.Tupikova nams, Konstantīna Pēkšēna un Eižena Laubes

brīvās variācijas par tautas celtniecības motīviem A.Ķeniņa skolas ēkā vai krievu sakrālās arhitektūras atskaņas un teiksmainais raganas tēls Nikolaja Jakovļeva projektētā nama fasādē (sk. ēku Lāčplēša ielā 100).

Taču patiesā aina, kā jau norādīts Jāņa Krastiņa publikācijās<sup>1</sup>, bija krietni sarežģītāka. Jūgendstils tiecās arī pēc internacionālisma un pārnacionālisma (*supranationalism*), pēc lokālas ierobežotības pārvarēšanas. Etniskās saknes nesaistīja ne arhitektus un māksliniekus, ne viņu pasūtītājus:

33

34

H.Šēls, F.Šefels.

K.F.Tupikova nams

Rīgā.

Ģertrūdes ielā 10/12.

1902–1903.

Heinrich Scheel,

Friedrich Scheffel.

Tupikov House at

Ģertrūdes St. 10/12.

Rīga.

1902-1903.

35

M.Eizenšteins.

A.Lebedinska nams

Rīgā.

Elizabetes ielā 10b.

1903.

Michail Eisenstein.

Lebedinsky House

at Elizabetes St. 10b.

Rīga.

1903.



33



<sup>1</sup> Sk. piem., Jāņa Krastiņa monogrāfiju *Jugendstil in der Rigauer Baukunst* (Michelstadt, 1992). Raksta autors šīs Latvijas arhitektūras parādības aplūkojis savā grāmatā *Art Nouveau: International and National Styles in Europe* (Manchester, 1996).

34

H.Šēls tikpat labi varēja strādāt krieviem un K.Pēkšēns – vāciešiem. Arī māksliniecisko formu valoda varēja būt nepārprotami internacionāla – atcerēsimies kaut vai Mihaila Eizenšteina celtos A.Ļebedinska namus Elizabetes ielā 10a un 10b (1903), kuru dekorā mijas dažādas maskas, pāvi, vitnes, festoni, smagi profilējumi un glazēti ķieģeļi. Līdzīgu izteiksmes internacionālismu pārstāv arī Jūlija Madernieka zīmētais apvāks Jāņa Gulbja dzejoļu krājumam "Dzimtenes mežos" (1907) ar stilizētām magoņu

galviņām, uzsvērti lineāru konturējumu un dekoratīviem krāsu laukumiem vai arī cits Madernieka darbs – agrīnie interjeru un mēbeļu projekti Rīgas juristam Fricim Albertam (1903)<sup>2</sup>. Citviet tālāka Rīgā sastopamā mākslas valoda varēja sasaukties ar tā dēvēto ziemeļu romantismu, kuram raksturīgo tieksmi akcentēt Baltijas zemju un tautu kopību vērojam tādos būvdarbos kā Pēterburgas meistara Nikolaja Proskurņina celtā apdrošināšanas sabiedrības "Rosija" ēka, kas tapusi pēc dramatiskajiem 1905. gada



35

36

J. Madernieks.  
Vāks J.Gulbja  
dzejoļu krājumam  
"Dzimtenes mežos".  
1907.  
Jūlijs Madernieks.  
Cover design for  
Jānis Gulbis' poetry  
anthology  
"In Native Forests".  
1907.



36

<sup>2</sup> Sk. attēlus žurnālā "Mājas Viesis Mēnesraksts" (1904. – Nr. 1–3, 7–9).



37

37

J. Madernieks.  
Advokāta F. Alberta  
dzīvokļa interjers.  
Dāmu istaba.  
1903.  
Jūlijs Madernieks.  
Ladies saloon.  
Interior design for  
Fricis Alberts' apartment  
in Riga.  
1903.

notikumiem. Atturīgais rupji tēsta laukakmens lie-  
tojums savienojumā ar gotizētām formām un rotā-  
jumu norāda uz līdzību citam sabiedrības "Rossija"  
pasūtījumam, kuru Pēterburgā tolaik īstenojuši arhi-  
tekti A.Gimpels un V.Iljaševs.<sup>3</sup>

Samērā agrs pārnacionālisma tendenču piemērs  
Rīgas arhitektūrā ir izdevēja Aleksandra Groseta  
nams Audēju ielā 7 (1899). Ēku cēlis Alfrēds Ašen-  
kampfs, bet tās dekoratīvā noformējuma autors ir  
Makss Šervinskis. Racionālajā fasādes dalījumā starp

rustikas klātā apakšstāva "ar-  
kādi" un askētiski dekorēta-  
jiem augšstāviem jūta-  
ma klasiska atturī-  
ba, taču poli-  
funkcionālās



celtnes asimetriskais plānojums, fasādē skaidri iezī-  
mētās stāvu funkcijas, biomorfo dekora elementu  
plakanība un atektoniskais lineārisms liecina par jū-  
gendstila klātbūtni. Biomorfisms parādās arī ziedla-  
piņu formas logu vitrāžās, kurās vācu meistars  
Heinrihs Zīke attēlojis rīta un vakara alegorijas. Rīt-  
ausmu simbolizē kails saules apspīdēts strēlnieks,  
bet vakara drūmumu pauž sērīga sieviete, kas no-  
liektu galvu stāv tumšā jūras krastā. Atbilstoši vit-  
rāžas specifikai un jūgenda prasībām abas kompozī-  
cijas izceļas ar formu vienkāršību un vispārinājumu,  
asām kontūrām, telpas saplacinājumu un kāpinātu  
dekoratīvātī. Stilizācijas uzdevums ir mazināt tēlu  
atkarību no vizuālās realitātes, dodoties abstrakcijas  
virzienā, un šī vispārējā laikmeta mākslas tendence,  
jāatzīst, labi piestāvēja jūgendisku grāmatu izdevēja  
Groseta namam: viņa publicēto darbu klāstā ietilpst,  
piemēram, Hansa Bitnera dzejas krājumi *Gedichte*  
(1897) un *Kunst-Kiecker Sommer-Fest* (1903), kuru  
grafiskajā apdarē izmantotas Jaņa Rozentāla un  
Bernharda Borherta darinātas ornamentālu motīvu  
stilizācijas.

Par jaunās internacionālā jūgendstila formu valo-  
das apguvi drīz liecināja arī vairāki četrstāvu un  
piecstāvu īres nami, ko dažādiem vācu un krievu iz-  
celsmes klientiem kopīgi projektējuši Heinrihs Šēls  
un Frīdrihs Šefels. Jāatzīmē, ka abām etniskajām  
grupām tālaika Rīgā bija ļoti svarīgi demonstrēt savu  
internacionālismu. Šo pieminekļu kopu uzskatāmi  
raksturo četri piemēri – H.Detmaņa nams Šķūņu ie-  
lā 12/14 (1901–1902), I.Bobrova nams Smilšu ielā 8  
(1902–1903), K.Tupikova nams Ģertrūdes ielā  
10/12 (1902–1903) un K.Zihmaņa nams Teātra ielā  
9 (1903–1904). Ikvienā no tiem parādās klasiskās  
ģeometrijas elementi un daudzveidīgs plastiskais  
rotājums, kuru veido plakanas stuka ziedu vītnes,  
festoni, maskas, groteski vieplī, eņģeļu tēli un cilvē-  
ku figūras. Šie dekoratīvās tēlniecības darbi pārsvarā  
tapuši *Otto & Wassil* darbnīcā.

38

A.Ašenkampfs,

M.Šervinskis.

A.Groseta nams Rīgā,

Audēju ielā 7.

1899.

Alfred Aschenkampff,

Max Scherwinsky.

Grosset House at

Audēju St. 7.

Rīga.

1899.

39

40

H.Zīke.

A.Groseta nama

vitrāžas.

20.gs. sākuma foto.

Heinrich Siecke.

Stained glass

windows of the

Grosset House.

Early-20<sup>th</sup> century

photo.



39



40

3 Sk.: Howard J.  
Art Nouveau... –  
P. 154 – 155.

K.Zihmanis bija grāmatu un senlietu tirgotājs, tāpēc viņa nama veidolā labi iederējās antikās senatnes un universālisma tendenču atskaņas, ko akcentēja gan Atēnai veltītie *Otto & Wassil* cilņi, gan izteismīgais stūra torņa vainagojums – Augusta Folca atlanti ar izgaismotu stikla un cinka zemeslodi plecos.

Taču šo ēku izveidē neatrast klasisko arhitektūras orderu formas, un katra no tām izceļas ar individualizētu apdares risinājumu. Lielajam un atektoniska-

jam K.F.Tupikova namam ir plaša, kopumā gluda un līdzena fasāde, kuras vienmērīgo plūdumu pārtrauc tikai nelielas mazu balkoniņu grupas. Balkoni izvietoti cits virs cita, augšējais katrā pāri ir mazāks par apakšējo, un to spēcīgi liektās konsoles, izmēru samazināšanās, pieaugot nama augstumam, un virsējo balkonu balstu diagonālais slīpums rada vispārējo dinamikas iespaidu. Celtnes asimetriskums zināmā mērā izriet no gruntsgabala sarežģītās formas. Gan K.Tupikova, gan I.Bobrova namu fasādēs vēro-



41

41

H.Šēls,

F.Šefels.

H.Detmaņa nams Rīgā,

Šķūņu ielā 12/14.

1901–1902.

Heinrich Scheel,

Friedrich Scheffel.

Dettmann House at

Šķūņu St. 10/12,

Rīga.

1901–1902.

42

N.Jakovļevs.

Nams Rīgā,

Lāčplēša ielā 100.

20.gs. sākums.

Fasādes fragments.

Nikolay Yakovlev.

Building at

Lāčplēša St. 100.

Rīga.

early 20<sup>th</sup> cent.

Detail of the facade.



42

jama niansēta apdares materiālu un faktūru mija no zemāko stāvu raupjā apmetuma līdz gludam vai rustētām kaltu akmeņu apšuvumam ēku augšstāvos. I. Bobrova namam H. Šēls izveidojis bagātīgi rotātus erkerus, balkonus un šauru, nošķeltu stūra fasādi ar greznu ieeju. Šādi izteiksmīgi akcenti, tāpat kā K. Zihmaņa namā, arī šeit vairoja ēkas pievilcību un atvērtību, kas nenoliedzami veicināja pirmajā stāvā izvērsto komercdarbību.

H. Detmaņa namam Šķūņu ielā 12/14 Ārends Berkholcs savulaik piedēvējis radniecību "beļģu secijas stilam".<sup>4</sup> Šādam vērojumam var saskatīt vairākus iemeslus. Ēkai ir masīvs divstāvu erkers, kas izjauc māju rindas vienmērību, pirmo stāvu risinājumā dominē milzīgi pusaploces skatlogu atvērumi, bet virs logailām vijas melnbalts augu ornaments, kas parādās arī balkona margu un jumtgales metālkalumos. Interesanti noskaidrot, kas bijis šīs organiskās, internacionālās stilistikas pasūtītājs – vai tikai optiķis, kam paša mājas pirmajā stāvā iekārtots brillu veikaliņš? Vācu impē-

riskās lielvalsts pilsonim Heinriham Detmanim patiesībā piederēja vēl kāds krietni nozīmīgāks uzņēmums – akciju sabiedrība *Union*, kurā ražoja elektroģeneratorus un elektrisko tramvaju motorus. 1898. gadā Rīgas "Unions" sāka strādāt slavenajai Berlīnes firmai *Siemens*, un H. Detmanis varēja iedzīvoties lielā bagātībā.<sup>5</sup> 1899. gadā *Siemens* Heinriham Šēlam Aleksandra (tagad Brīvības) ielā 214 pasūtīja jaunu fabrikas ēku, kas ieguva grezni rotātu un elektisku fasādi. Plaukstošais Simensa uzņēmums tolaik atradās Eiropas rūpnieciskā kapitālisma avangardā, ražošana vērsās plašumā, tāpēc 1912.–1914. g. H. Šēla celtajai ēkai bija iespējams pievienot divus jaunus korpusus, kurus racionālisma formās projektēja Pēters Bērenss. Nav šaubu, ka finansu magnāts Simenss un rīdzinieks Detmanis bija ļoti dažāda kalibra figūras, taču kā aktīvi modernās materiā-

43

H. Šēls,

F. Šefels.

K. Zihmaņa nams

Rīgā,

Teātra ielā 9.

1903–1904.

Heinrich Scheel,

Friedrich Scheffel.

Sichmann House

at Teātra St. 9.

Rīga,

1903–1904.



4 Berkholz A.  
Moderne Rigashe  
Neubauten // Rigashe  
Almanach für 1903. –  
Riga, 1902. – S. 142.

5 Īsas ziņas par  
H. Detmani sk.:  
Henriksson A.  
The Tsar's loyal  
Germans. – Boulder,  
1983. – P. 142.

lās kultūras veidotāji viņi to centās iemiesot novatoriskās arhitektūras formās.

Tāpat kā H.Šēlam un F.Šefelam, arī Vilhelmam Bokslafam bija pasūtītāji, kas vēlējās demonstrēt gan savu laikmetīgumu, gan cieņu pret pagātnes vērtībām. Viņš cēla eklektisko L.Neiburga namu Jaunielā 25/29 (1903), kura īpašnieks no mūrniekmeistara bija kļuvis par pazīstamu būvuzņēmēju, un Jaunmoku medību pili (1901), kas piederēja Džordžam Ārmitstedam, Rīgas pilsētas mēram, kura

dzīslās ritēja angļu, vācu un krievu asinis. Prasmīgs novatorisma un retrospektīvisma saliedējums atklājas arī vienā no izcilākajiem V.Bokslafa darbiem – Biržas komercskolas (tagad Latvijas Mākslas akadēmijas) ēkā (1902–1905). Celtnes asimetriskais, organiskais plānojums ir ļoti racionāls un iekšēji saskaņots. Brīvā, funkcionāli pamatotā iekštelpu risinājuma centrā atrodas lielas kāpnes ar tām piegulošām rekreācijas telpām, un interjera struktūru iespējams nolasīt ēkas fasādēs. Turklāt logu izmēri un iz-



44

H.Šēls,

F.Šefels.

I.Bobrova nams

Rīgā,

Smilšu ielā 8.

1902–1903.

Heinrich Scheel,

Friedrich Scheffel.

Bobrov House at

Smilšu St. 8.

Rīga,

1902–1903.

vietojums pilnībā atbilst telpu sakārtojuma, tādējādi nodrošinot nepieciešamo dabisko apgaismojumu. Celtnes izveidē rūpīgi pārdomāts itin viss – no būvmateriālu un apdares faktūru kombinācijām līdz apkures un vēdināšanas sistēmām. Metāla priekšmetiem – elektriskajām lampām, durvju rokturiem un durvju plāksnītēm – tika piešķirtas stilizētas augu formas, augu motīvi parādījās arī centrālo kāpņu un zāles vitrāžās, zāles griestus sedza smalki lineāri ziedu raksti, bet katru krāsni greznoja ci-

tādi podiņi. Vienas krāsns rotājumā ietverti dinamiski zaļu arabesku un jūgendisko pātagas cirtiena līniju ritmi.<sup>6</sup>

Komerckolu savā ziņā var uzskatīt par darījumu pasaules zinību templi, un tās neogotiskā formu valoda, sakņotā tā devētajā Hanzas stilā, simbolizēja senās Hanzas savienības pilsētu tirdzniecisko varenību. Toties V. Bokslafa jūgendiskajos sakrālās arhitektūras paraugos laikmeta gars atspoguļojās apvērsta veidā – gan Dubultu baznīca (1908–1909),

gan Krusta baznīca Biķeros<sup>7</sup> (tagad Rīgas teritorija,

46

"Celms & Bēms".

Krāsns Jaunmoku pils.

20. gs. sākums.

"Zelm & Böhm".

A fireplace at

Neumocken.

Early 20<sup>th</sup> cent.

47

48

Jaunmoku pils

krāsns flīzes.

Decorative tiles

of the fireplace

at Neumocken.

atrasnās pilsētu ietverošajā zaļajā zonā bija ļoti piemērota organiskai, nacionāli romantiskai stilistikai. Par to liecināja dakstiņu jumti, pildrežģa konstrukciju un raupja apmetuma izmantojums, Krusta baznīcas smagnējie laukakmens portāli un neregulāri izvietotās torņa logailas, turpretim atbilstīgi geometrizzētajos dekora motīvos varēja nojaust Vīnes jūgendstila atskaņas. Tādējādi gadsimta sākumā Latvijā krustojušās Larsa Sonka un Jozefa Hofmaņa ietekmes. Šī dažādo stilis-



45

45

Džordžs Ārmitsteds.

20. gs. sākuma foto.

George Armitstead,

the mayor of Riga.

Early-20<sup>th</sup>-cent. photo.



46



47



48

tisko avotu mija spilgti atklājas Dubultu baznīcas interjera risinājumā. Dievnama sienu, arku un pīlāru baltumu zem telpas koka griestiem akcentē zeltīta vienkāršu ģeometrisku motīvu josla, kuru veido ritmiski līkloču, taisnstūru, meandru, trijstūru un svīru atkārtojumi. Uz sienām un apsīdas logos šo ornamentu vietumis pārtrauc mazu zilu kvadrātiņu grupējumi. Līdzīga sarkanu ģeometrisku figūru josla apvij arī baznīcas eksterjeru, taču tās elementi atgādina stilizētus lapu motīvus no tautisko izšuvumu rakstiem.

Senatnes atbalsu un jaunā laikmeta vēsmu sakausējums guva izpaušmi vēl kādā ne mazāk lakoniskā būvdarbā – Āgenskalna ūdens-torņa ēkā (1910), kuru Vilhelmam Bokslafam pasūtīja pilsētas pašvaldība. Torņa pamatstāvs un nožogojuma stabi būvēti no pelēka laukakmens, bet smagnējo ieeju abās pusēs balsta galos nošķelti drukni pīlāri. Timpanona laukumā ietverti Rīgas ģerboņa simboliskie elementi – sakrustotas atslēgas un cietokšņa mūris – apvienojumā ar stipri ģeometrizzētiem impēriskās

varas atribūtiem – cara ērgļa un kroņa atveidiem. Torņa pamatapjoms ir būvēts no sarkaniem ķieģeļiem, taču mazo taisnstūra logu josla, pelēki un mel-

ni šaha galdiņa raksta laukumi, kvadrāti un taisnstūri noslēdzošā cilindra risinājumā no jauna liek atcerēties Vīnes jūgendstila paraugus.

Internacionālā jūgenda stilistikas un lokālo būvformu sintēze labi padevās arī Konstantīnam Pēkšēnam. Šāda ievirze bija saskatāma jau 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes kompleksā, kam K.Pēkšēns kopā ar kolēģi Aleksandru Vanagu projektēja klasiski stingrus goda vārtus un virkni ekspozīcijas paviljonu – krusta formas galveno zāli ar astoņstūra kupolu, Kurzemes lauku sētas dzīvojamā māju, Vidzemes dzīvojamā riju, pirtiņu, kā arī savam laikam modernu divstāvu namu. Tās bija piezēmētas un nerotātas celtnes ar izteiktu horizontālu izvērsumu un lēzeniem jumtiem.

Pēc tam dažādu apstākļu ietekmē K.Pēkšēns vēl vairākus gadus turpināja vēsturisko stilu atdarināšanu, un tikai aiz jaunā gadsimta sliekšņa viņam izdevās nonākt pie tīrākām modernās arhitektūras formām, kādas mums rāda divi sveštautietišu pasūtīti būvdarbi – Kaminciusa nams Tallinas ielā 23 (1901–1902) un

V.Štama nams Smilšu ielā 2 (1902). Pirmā ēka ir piecstāvu īres nams ar sarkaniem ķieģeļiem un gaišzaļā apmetuma klātu šauru ielas fasādi. Arhitekta



49

49

Vitrāža

Biržas komercskolas  
kāpņu telpā.

Stained glass  
window in the  
Commercial College  
of the  
Stock Exchange  
Society.

50

V.Bokslafs.

Biržas komercskola  
Rīgā.

1902–1905.

Wilhelm Bockslaff.  
Commercial College  
of the Stock Exchange  
Society  
at Kalpaka Blvd. 13,  
Rīga,  
1902–1905.



50

6 Tuvāk sk.:  
Здание Рижского  
Коммерческого  
училища Биржевого  
общества. – Рига,  
1908.  
7 Projekta līdzautors –  
V.Bokslafa jaunais  
asistents  
Edgars Frizendorfs.

radītā krāsu kontrastu spēle, kuru papildina kā melnais šifera jumts ar liekto slīpni, tā durvju un balkona margu tumšzaļie metālkalumi, sabalsojas ar fasādes plastiskā rotājuma izsmalcināto un saskanīgo dekoratīvismu, kuram pakļaujas gan ieejas portāla dinamiski liektās formas un izmantotā stuka plastika, gan ēkas mākslinieciskā koptēla savdabīgākais elements – tematiski daudzveidīgie figurālie cilņi, ko darinājuši Rīgas būvtēlnieki M.Loce un Vilhelms Štolls (tajā pašā gadā viņi strādāja arī pie H.Šēla cel-

tā I.Bobrova nama rotāšanas). Fasādes ikonogrāfija ietver bargu un nopietnu vīru atveidus dzegu galos, īpatnējus reptiļus uz balkona sānu parapetiem, putnus, stilizētus augus, kokus un strazdu būri, bet pie nama sliekšņa apmeklētājus sveic briesmonis ar piepūstām nāsīm, milzīgiem ilkņiem, atplestu rīkli

51

V.Bokslafs.

Dubultu baznīca.

1908–1909.

Wilhelm Bockslaff.

Dubulti Church.

1908–1909.

52

V.Bokslafs.

E.Friendorfs.

Projekts Krusta

baznīcai Rīgā.

1909.

Wilhelm Bockslaff.

Edgar Friesendorff.

Design for the

Church of the

Cross,

Rīga.

1909.



51



52

53



53

V.Bokslafs.

Āgenskalna ūdenstornis

Rīgā.

1910.

Wilhelm Bockslaff.

Water tower at

Hagensberg,

Rīga.

1910.

54

Āgenskalna ūdenstornis.

Portāls.

Entrance

to the Hagensberg

water tower.



54

un atņirgtiem zobiem. Nezvēram ir arī konstruktīvs uzdevums – balstīt balkona vainagoto erkeru.

Jugendisku krāsu rotaļu un dekoratīvo sikformu bagātības ziņā arhitekts Kaminciusa namam ir atstājis tikai vienu līdzvērtīgu konkurentu – jau minēto V.Štama namu, kura veidolā saspēlējās sarkanais ķieģelis, zaļš apmetums, krāšņi pāvi un maskas, dinamiski liektu līniju ritmi, kailas cilvēku figūras, kas organiski izaug no sienas plaknes, un ražens ozols ar visām saknēm un varenu lapotni.



55

55  
K.Pēkšēns.  
V.Štama nams Rīgā.  
Smilšu ielā 2.  
1902.  
Konstantīns  
Pēkšēns.  
Stamm House  
at Smilšu St. 2.  
Rīga.  
1902.

Vienlaikus ar K.Pēkšēnu jūgendstilam pievērsās arī viņa krietni jaunākais kolēģis Eižens Laube, kurš 1903. gadā vēl bija Rīgas Politehnikuma students. Tieši sadarbībā ar E.Laubi K.Pēkšēns spēra nākamo nozīmīgo soli – preti nacionālajam romantismam. Kā redzējām, viņa interese par tautas celtniecības tradīcijām atklājās jau Latviešu etnogrāfiskās izstādes kompleksa projektos, taču 1905. gadā šis ierosinājumu avots beidzot rada atspoguļojumu paliekošos būvdarbos – M.Kļaviņas namā un A.Ķeniņa skolas ēkā. Abu jaunceltnu īpašnieki bija latvieši, pēdējais turklāt pazīstams kā almanaha un žurnāla "Zalktis" izdevējs, nacionālpatriotiski noskaņots un simbolismam tuvs literāts. 19.gs. 90. gados Atis Ķeniņš latviešu jaunajā presē bija debitējis ar rak-

stiem par Henriku Ibsenu un Polu Verlēnu, dažādos periodikas izdevumos laiku pa laikam parādījās viņa dzejas publikācijas, līdz 1914. gadā iznāca pirmais krājums "Potrimpa zemē". Revolūcijas notikumos A.Ķeniņš bija atbalstījis latviešu nacionālpatriotu centienus, tāpēc 1906. gadā viņam vajadzēja doties emigrācijā uz Somiju.

Šķiet, 1905. gada nemieri bija tas Latvijas videi nepārprotami specifiskais faktors, kas nacionālā romantisma izplatīšanā nospēlēja izšķirošo lomu. Revolūcija izraisīja spēcīgu antivācisku noskaņojumu vilni, kas pašsaprotami vērsās arī pret jūgendstila ģermāniskajām formām. Latviešu īpatsvars pilsētu iedzīvotāju etniskajā sastāvā tobrīd jau būtiski pārsniedza krievu un vāciešu kopskaitu, un jauniegūto pārākuma sajūtu viņi varēja apliecināt arī ar būvmākslas palīdzību. Iedvesmai kalpoja somu nacionālā romantisma sasniegumi, ko latvieši bija apbrīnojuši jau krietnu brīdi pirms revolūcijas. 1902. gadā, kad "Rūķa" biedrus nopietni nodarbināja tautas mākslas motīvu interpretācijas problēmas, Janis Rozentāls savam sievastēvam uz Somiju rakstīja: "Visa jūsu kultūra, galvenokārt mākslinieciskā, ir man tāds kā paraugs .. es cienu galvenokārt tādus jūsu lielos meistaros kā Gallens, Jernefelts, Halonens, Sārinens u.c., un manas slēptākās ilgas ir kļūt par kaut ko līdzīgu Latvijā.. Mēs esam daži jauni mākslinieki,

56

K.Pēkšēns.  
E.Laube.  
Kaminciusa nams Rīgā.  
Tallinas ielā 23.  
1901–1902.  
Konstantīns Pēkšēns.  
Eižens Laube.  
Kamintius House  
at Tallinas St. 23.  
Rīga.  
1901–1902.



56

kas vēlas to labāko, tomēr samērā maz ko jaudājam. Tomēr .. mani aizvien vēl sajūsmina doma – varbūt izdosies iepazīties tuvāk ar somiem, kurus mēs visi cienām un aprīņojam, un varbūt mantot kaut ko no jūsu gara un drosmes, nodibinot ciešu kontaktu.”<sup>8</sup>

Janis Rozentāls 1905. gada februārī sāka publicēt rakstu sēriju par Somijas mākslu,<sup>9</sup> un viņam bija cieši sakari ar Ati Ķeniņu, taču nozīmīgi impulsi nacionālā romantisma attīstībai radās pašu būvmākslas profesionāļu vidē.

1904. gadā A.Vanags un E.Laube, kuri tolaik strādāja pie K.Pēkšēna, guva iespēju apmeklēt somu nacionālā stila meistaru K.Vasašernas un G.Lindberga biroju Helsinkos. Pēc atgriešanās dzimtenē abi latvieši pievērsās nacionālajam romantismam, kura elementi veido E.Laubes ieguldījumu K.Pēkšēna projektos.

M.Ķlaviņas nams A.Čaka ielā 26 ir uzskatāms par pārejas tipa celtni. Gaišzilā viņņu josla zem dzegas, plastisko apjomu, atvērumu, krāsu un faktūru attiecībās vērojama asimetriskums un pārdomātais spēcīgi stili-

zēto un pieplacināto skopā dekora detaļu izvietojums tā veidolā atbilst vispārējām eiropeiskā jūgendstila tradīcijām. Taču šo iezīmju kopumu papildina izteiksmīgs pumpura formas zelminis, daudzveidīgi logailu risinājumi, kuru vairumam raksturīgais augšējo stūru nošļaupums atsauc atmiņā latviešu tautas celtniecības pieminekļu siluetus, un iedziļinātos laukumos iegleznota ornamentāla kompozīcija ar koncentriskiem lokiem, rudzupuķu pogaļām un starojošu sauli vai ziedošu saulespuķi. Ornamentālo

motīvu grafiskais zīmējums šķiet atvasināts no tautisko izšuvumu rakstiem, bet saturisku pabeigtību fasādei piešķir kvadrāta formas laukumā ietverts uzraksts “Mans nams – mana pils” – angļu sakāmvārda *My home is my castle* tulkojums, kas šajā gadījumā dabiski saistās ar nacionālās pašapliecināšanās centieniem.

Arī A.Ķeniņa skolas fasāde izceļas ar ornamentālu pieticību, un tās māksliniecisko iespaidu nosaka būvmateriālu un apdares materiālu savienojums. Arhitekti izmantojuši rupji tēstu pelēko šūnakmeni, sarkano ķieģeli, pelēku un raupju

57

58

K.Pēkšēns,

E.Laube.

M.Ķlaviņas īres nams

Rīgā, A.Čaka ielā 26.

1905.

Konstantīns Pēkšēns,

Eižens Laube.

Ķlaviņa House at

A.Čaka St. 26.

Rīga.

1905.



57

59

A.Vanags.

J.Brigadera nams Rīgā.

Brīvības ielā 58.

1906.

Aleksandrs Vanags.

Jānis Brigaders House

at Brīvības St. 58.

Rīga.

1906.



58



59

8 J. Rozentāla vēstule T. Forselam 1902. gada 12. novembrī (cit. pēc: Pujāte I. Janis Rozentāls. – Rīga, 1991. – B. p.).  
9 Rozentāls J. Par Somijas mākslu // Vērotājs. – 1905. – Nr. 2. – 240–242. lpp.

60

K. Pēkšēns,  
A. Medlingers.  
Rīgas tirgotāju  
savstarpējās kredit-  
biedrības bankas nams  
Rīgā,  
Tērbatas ielā 14.  
1909–1912.

Konstantīns Pēkšēns,  
Arthur Moedlinger.  
Rīga Mutual Credit  
Society Building at  
Tērbatas St. 14,  
1909–1912.

61

K. Pēkšēns,  
E. Laube.  
A. Ķeniņa skola Rīgā,  
Tērbatas ielā 15/17.  
1905.  
Portāls.

Konstantīns Pēkšēns,  
Eižens Laube.  
Entrance to  
Atis Ķeniņš  
Secondary School  
at Tērbatas St. 15/17,  
Rīga,  
1905.



vai sārtu un gludu apmetumu, zaļi glazētas keramikas plātnītes, kombinējot šo materiālu klāstu ar izteiksmīgiem atvērumu risinājumiem – augšdaļā nošļauptām logailām un lielu, alai līdzīgu centrālo portālu, aiz kura paveras plaša ieejas halle. Tā ir viena no oriģinālākajām un interesantākajām būvdarba daļām. Raupjā laukakmens apmale, abi brīvi stāvošie, iespējams, gaismekļiem domātie akmens un metāla stabi, noslēpumaini tumšā, oļiem klātā velve, zaļi glazēto un dažviet ziedu motīviem rotāto plāk-

snīšu segums abpus durvīm un smailajai durvju arkai apvijies līkloča ornamenti, kurā var saskatīt tautas rakstos aizgūtus dzīvības sargātājas Māras un zalkša simbolus, sabalsojoties rada pirmatnēji pagānisku noskaņu. Kopā ar nosauktajām detaļām vajadzētu atzīmēt arī sanāksmju zāles mansarda jumta izvirzītos kronšteinus, kas skaidri atgādina radniecīgus tau-

tas koka celtniecības elementus. Zāle atradās ēkas augšstāvā, un etnogrāfisko motīvu izvēle tās risinājumā akcentēja līdzību vidzemnieku saiešanas namu lūgšanu kambariem.

20.gs. pirmā gadu desmita otrajā pusē Rīgā un tās apkaimē tapa vesela virkne jaunu celtnu, kurās K.Pēkšēns turpināja izmantot etnogrāfiskajā mantojumā sakņotas būvformas un dekoratīvos elementus, apvienojot tos ar jūgendstila idejām un modernās tehnoloģijas iespējām. Rīgas II savstarpējās kredītbiedrības ēkai Brīvības ielā 46 (1907) raksturīgs augstu, stāvu zeltiņu un pildrežģa konstrukcijas izmantojums, bet arhitekta personiskajai vasaras mājai Edinburgas kūrortā (tagad Dzintari, 1908) – liels erkens, brīvs iekštelpu izvietojums un divslīpju jumts ar nošļauptumiem un krustotiem vēja dēļiem, kuri līdzinājās tautas celtniecībā sastopamajiem paraugiem. Tādi vēja dēļi varēja simboliski asociēties ar seno latviešu dievībām – Mārtiņu, Jumi, Mēnesi.

Saikne ar Latviešu etnogrāfiskās izstādes paviljonu stilistiku, ko autoram izdevies iemiesot paliekošākās modernās būvmākslas formās, te jūtama vairāk nekā citos darbos. Turklāt jumtgales risinājumam radniecīgu lineāri ģeometrisku ornamenta motīvu tolaik jau izmantoja K. Pēkšēna nesena asistents Aleksandrs Vanags, kas 1905. gadā bija uzsācis patstāvīgas darba gaitas. Viens no pirmajiem A.Vanaga īstenotajiem pasūtījumiem bija Jāņa Bri-

gadera nams tolaik topošajā Rīgas centra rajonā, Brīvības ielā 58 (1906). Apmetumā izveidots "jumiņš" virs ēkas nošļauptās durvjailas atgādina latviešu zemnieka vai zvejnieka mājas silueta noslēgumu. Ieejas robustais, pirmatnējais izteiksmīgums, kuru kāpina laužto līniju ritmi uz portāla apmalojuma un pretnostatītās metālkalumu diagonāles, liek atcerēties E.Sārinena, H.Geselliusa un A.Lindgrēna celto apdrošināšanas sabiedrības "Pohjola" namu Helsinkos (1899-1901). Zem dzegas redzams akmens mozaikā veidots etnogrāfiskais līklocis, bet ieejas halles virsgaismas loga vitrāžā tēlota ainava, kurā var saskatīt eglītes stilizāciju. Izvēlēto dekoratīvo formu un motīvu klāsts lieliski saskanēja ar nama īpašnieka specifiskajām vēlmēm un interesēm, jo Jānis Brigaders bija rosīgs grāmatnieks, kas atbalstīja latviešu nacionāli romantiskās un simboliskās rakstniecības veidotājus – savu māsu Annu Brigaderi, Rūdolfu Blaumani, Jāni Jaunsudrabiņu un citus.

Mazākos mērogos abstrakti organisko, figuratīvi tēlojošo, alegorisko un nacionāli orientēto laikmeta mākslas tendenču sintēze atklājusies Rīgas tirgotāju savstarpējās kredītbiedrības bankas ēkā (1909-1912) Tērbatas ielā 14. Bankas namam vaja-



62

62

K.Brencēns.

Vitrāža Rīgas tirgotāju savstarpējās kredī-

biedrības bankas namā.

Kārlis Brenčēns.

Stained glass window in the Rīga Mutual

Credit Society

Building.



63



65

dzēja kalpot par uzskatāmu pārticības un labklājības iemiesojumu, tāpēc tā apdarē izmantots daudz dārgu materiālu un māksliniecisku detaļu, kuru vidū izceļas Kārļa Brencēna vitrāžas. Šis uzdevums māksliniekam dāvājis visai retu izdevību risināt tēmas, kas saistās ar latviešu nacionālās pašapziņas veidošanos. Goda vieta vitrāžu ciklā ir piešķirta jaunlatviešu kustības ierosinātāja un aktīvista Krišjāņa Valdemāra tondo portretam zelta vainaga ielokā, bet brīvajā laukumā pamišus ar maziem zeltītiem apliem un taisnstūriem ierakstīts K.Valdemāra aicinājums: "Latvji, braucat jūriņā, zeltu krājat pūriņā." Kompozīciju apņem plata un krāsaina ziedu ornamenta josla, kuras motīvi gan var simboliski saistīties ar latviešu tautas uzplaukuma ideju, tomēr nav atvasināti no skaidri nosakāmiem etnogrāfiskajiem paraugiem.

Tas pats jāteic arī par citām vitrāžām, tūdaļ piebilstot, ka tām vienlaikus piemīt izteiktāks satura simboliskums. Vienā no darbiem attēlota gudrības pūce ar grāmatu, kurai fonā paceļas varens ozols. Kokā pakārtie vairogi, iespējams, simbolizē Latvijas vēsturiskos novadus, bet abās pusēs redzami vārpju kūlīši atgādina, ka labība ir latviešu tautas galvenais pārticības avots. Kaut arī krāsu risinājumā un telpas interpretācijā autors atļāvies nedaudz atkāpties no vizuālās realitātes, tēlotie motīvi joprojām ir viegli atpazīstami.

Līdzīgs raksturojums piedienētos arī gaismas pielietajai senlatviešu burinieka iesvētīšanas ainai, kuras ietvaru veido dekoratīvas kolonnas ar krāsainu lenšu apvītām vāzēm galos. Izmantodams jūgenda grafikā tipisku paņēmieni, mākslinieks šajā vitrāžā atstājis lielus krāsas neskartus laukumus, tādējādi panākot pārliecinošu gaišuma, viegluma un caurspīdīguma iespaidu.

Aplūkotais darbs nepārprotami simbolizē Krišjāņa Valdemāra izsaporoto latviešu tirdzniecības floti kā tautas nākotnes labklājības avotu, toties citai bankas kāpņu telpas loga kompozīcijai piemīt gluži protosirrealistiska daudznozīmība. Tajā tēlota zemeslode, kas iznirst no kādas nenoteiktas matērijas – smilšainām kāpām, viļņotiem pakalniem vai mākoņu vāliem – un parādās skatītājiem ar Latviju pašā redzamās daļas centrā. Lodes virsotnē paceļas spārnots rats, aiz kura veļas dūmu mākonis, un šķiet, ka, griežot riteņa asi, spārni droši vien kustina līdzī visu Zemi. Tāpēc iespējams, ka K.Brencēna tēlotais motīvs ir tulkojams kā latviešu rūpniecības un tirdzniecības rats, kuram dievi devuši spēku nest tautai pārticību un bagātību.

K.Brencēna vitrāžu nacionālpatriotiskā tēlainība sasauca ar Jaņa Rozentāla dekoratīvo frīžu ciklu Eižena Laubes projektētajam Rīgas Latviešu biedrības namam (1909–1910). Biedrības uzdevums bija apliecināt latvisko identitāti un latviešu laikmetīgumu visās cilvēka dzīves un darbības sfērās. Jaunceltnes arhitektonisko formu un dekora frīžu neoklasiskais raksturs norādīja uz latviešu iekļau-

63–67

J.Rozentāls.

Dekoratīva frīze Rīgas

Latviešu biedrības

ēkas fasādē.

1909–1910.

Janis Rozentāls.

Decorative frieze of

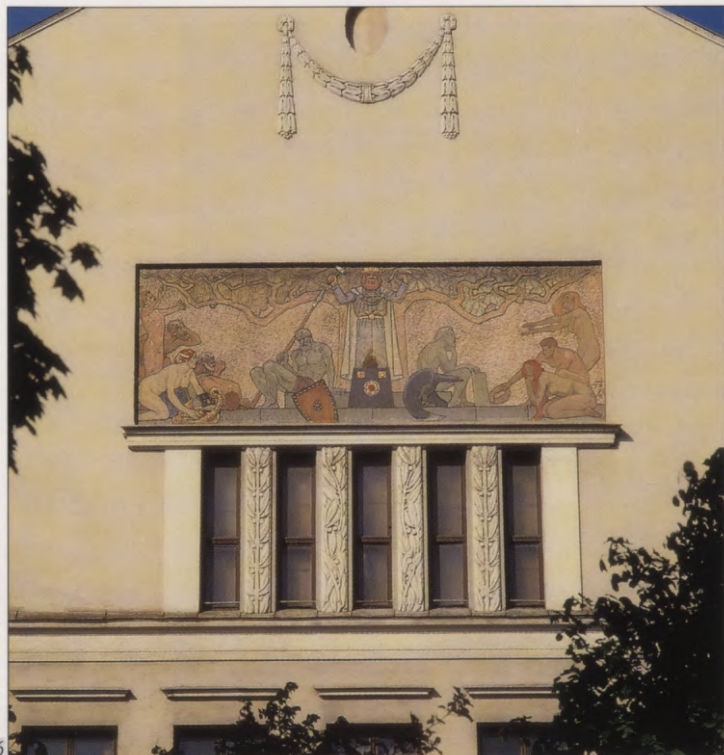
the Riga Latvian

Society Building.

1909–1910.



64



66



67

šanos eiropeiskās kultūras klasisko tradīciju mantiņkos, toties J.Rozentāla heroiskās kompozīcijas bija redzes tēlos iemiesota slavas dziesma pašu tautas mutvārdu daiļrades saglabātajām vērtībām. Triju galveno frīžu tematika sakņojas latviešu mitoloģijā, liekot atcerēties Aksela Gallena-Kallelas tēloto "Kalevalas" triādi – viedo sirmgalvi Veinameinenu, kaismīgo jaunekli Lemminkeinenu un debesu kalēju Ilmarinenu – no Somijas paviljona 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē. Latvietim Rozentālam

bu, veselību un labklājību, un to uzskatīja par ļoti spēcīgu un bīstamu zīmi, jo sakrustotās šautras, pēc seno latviešu domām, varēja aizdedzināt pilnīgi visu, kam vien pieskārs. Kompozīcijā vēl iekļauts gan gulošs karavīrs un spēkpilns domātājs, kas iemieso Pērkona garīgo un fizisko varenību, gan lūdzēju pulks ar ziedojumiem, kādus dievam nesuši sausuma un neražas laikos vai Saules meitas kāzās, kad Saules kokam dāvāta zelta josta.

Līdzīga dekoratīvi stilizēta mitoloģisko motīvu at-

lase un interpretācija parādās arī skaistuma dievam Potrimpam veltītajā frīzē. Attēlots kā daiļš un spēcīgs jauneklis ar zeltainu vārpu vainagu galvā, viņš simbolizē pavasara atmodu, auglību un kaujas veiksmi. Turpretī viedais sirmgalvis Pīkols ir posta un ļaunuma dievs, kas valda pār mirušajiem un ļaunajiem gariem. J.Rozentāla darbā viņš izskatās pēc primitīvas kokskulptūras, kas salikusi augstu kompozīcijas kreisajā stūrī, toties priekšplānā redzams dzidrs avots, pie kura spirdzinās kāds jaunu cilvēku pāris. Valdošā noskaņa ir noslēpumaināka un drūmāka nekā abos iepriekš aplūkotajos darbos, taču arī šeit autors pieļauj tēlu daudznozīmību, atstājot vietu skatītāja fantāzijai. Kompozīciju ciklu vieno telpas saplacinājums, augsta objektu stilizācijas pakāpe, uzsvērts kontūru zīmējums un gandrīz monohroms kolorīts, kurā vietumis uzplaiksnī pa spilgtam zelta vai sudraba ak-

centam. Vispārināto figūru atlētiskās proporcijas un izteismīgās pozas norāda uz mākslinieka centieniem klasicizēt latviešu mitoloģiju. Līdzīgi pagāniskās kultūras gloricēšanas mēģinājumi bija vērojami arī daudzās citās Eiropas zemēs, un būtībā tie atspoguļoja vispārēju tendenci rast alternatīvu kristietības tradīcijai, kuru daudzi uzskatīja par neglābjami novecojušu un jaunajam zinātnes, urbanizācijas un industrializācijas laikmetam pilnīgi neatbilstošu parādību.<sup>10</sup> Jāpiebilst, ka Jaņa Rozentāla "tautisko" kompozīciju grupu biedrības nama fasādē papildināja vairākas mazāka formāta frīzes, kas bija veltītas rūpniecībai, lauksaimniecībai, zinātnei un mākslai. Šāds tematisks salikums labi piestāvēja gan neoklasiskajam namam, kas bija pacēlies robežjoslā starp veco un jauno Rīgu, gan pašam māksliniekam Rozentālam un Rīgas Latviešu biedrībai – diviem spēkiem, kas devuši būtisku ieguldījumu, veidojot Latvijas tēlu sava laika Eiropā.

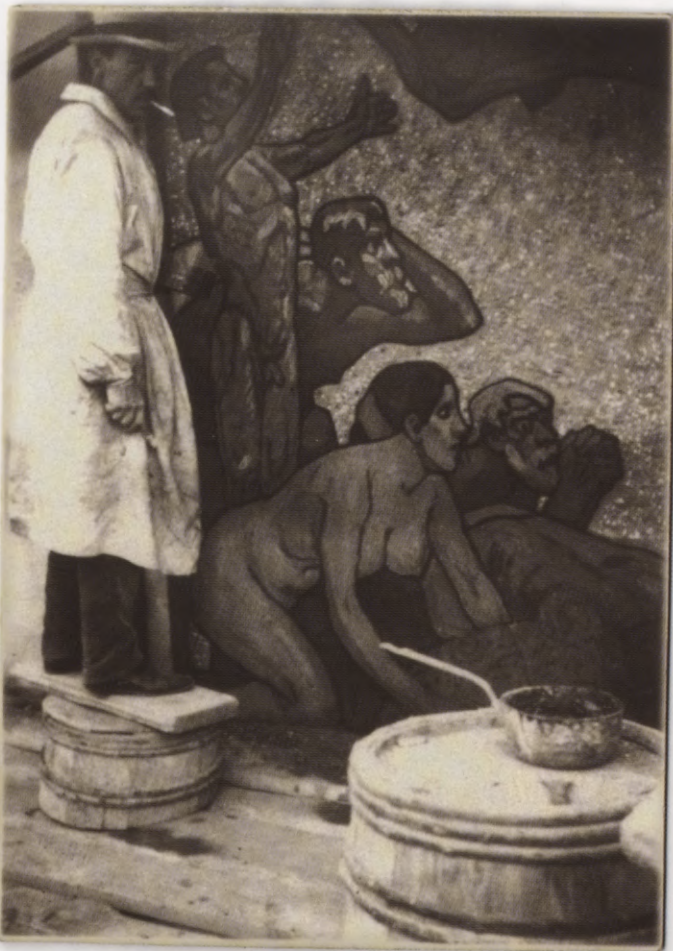
68

Janis Rozentāls  
darbā pie frīzes  
Rīgas Latviešu biedrības  
ēkai.

1910.gada foto.

Janis Rozentāls  
working for the  
Latvian Society  
Building frieze.

Photo from 1910.



68

būtībā izdevies sasniegt līdzīgu mērķi – pacelt savas tautas pagāniskos dievus augstās kultūras Olimpā. Viņa izvēlēta trijotne ir Pērkons, Potrimps un Pīkols, kas pārstāv spēku, skaistumu un gudrību, vienlaikus asociējoties ar debesu, zemes un pazemes primārajiem kosmoloģiskajiem simboliem. Pērkons simbolizē veiksmi, drosmi un radoša spēka pilnbriedu, kā arī lietu, zibeni un pērkonu. Viņš var atpestīt zemi no ļaunajiem gariem un dāvāt tai auglību. J.Rozentāla Pērkons attēlots sava mītiskā koka – varena ozola priekšā, bet gulbis un veseris viņa paceltajās rokās ir tulkojami kā auglības dieva un debesu kalēja atribūti. Pie Pērkona kājām redzams zeltītiem latviešu rakstiem rotāts šķirsts, no kura paceļas mūžīgās uguns liesma. Te iespējams atpazīt gan Saules zīmes un auseklīšus, gan vienu no latviešu etnogrāfiskā ornamenta populārākajiem motīviem – svastiku jeb pērkonkrustu, kura zīmējumu veido divas viena otrai pārliktas zibens šautras. Svastika simbolizēja uguni, gaismu, dzīvi-

<sup>10</sup> Šāda domas ievirze parādās, piemēram Konstantīna Balmonta krājumā *Будет как солнце* (Москва, 1903), kura apvāku zīmējis vācu jūgendstila mākslinieks Fiduss jeb Hugo Hepeners (Höppener), kas sludināja atgriešanos pie dabas, brīvo mīlestību, veģetārismu un kaila ķermeņa skaistumu.

**V**ispirms man jāatvainojas, ka pievērsīšos tikai pavisam nelielam fragmentam tajā daudzšķautņainajā parādībā, kuru pazīst kā *Art Nouveau* vai – Vācijā un Skandināvijas zemēs – jūgendstilu. Taču tieši tas arī ir mana raksta uzdevums – atklāt nelielas detaļas nozīmi attiecībā pret veselumu.

Pašā iesākumā bija manu zēna un jaunekļa gadu garās pastaigas pa Stokholmas centra kvartāliem. Tolaik es mēdzu vērot namu fasādes, kuras rotāja milzums akmenī, stukā vai cementā veidotu figūru un kompozīciju. Tur bija plecīgi vīri un daiļas sievietes, kuru augumi balstīja balkonu konsoles. Tur bija antikās dievietes gaisīgos šķidrautos, ziemeļu troļļi, maskas ar izvelbtām acīm un ieplestām mutēm, ziedi un festoni, čiekuri, pūķi, vārdes, aļņi, vāveres un vēl

daudz visa kā cita. Tiem, kurus interesē šī anonīmā un pa daļai arī joprojām saglabājusies bagātība, es tūdaļ varu ieteikt skaisto grāmatu *Stockholms fasader 1875–1914* ar slavenā Pēra Vestberga tekstu un starptautiski pazīstamā Hansa Hammaršelda fotogrāfijām.

## BŪ GRANDĪNS

# MAZO UN LIELO FORMU MIJIEDARBĪBA

## DAŽAS VIZUĀLAS ĪPATNĪBAS JÜGENDSTILA ARHITEKTŪRĀ

Taču mans nodoms ir aplūkot nevis pašus ornamentus kopumā, bet gan to, kā tie parādās jūgendisko celtnu fasādēs. Stokholmā šo stilu pārstāv ievērojams skaits lielu un pamatīgi būvētu dzīvojamo namu. Tiem raksturīgi lieli apjomi un plaši, reizēm plakani, bet citkārt liektu līniju mijā viļņoti virsmu laukumi. Taču, izņemot nedaudzas banku vai pasta ēkas, labāko kvartālu smalkākos īres namus un tamlīdzīgas elitāras būves, šo celtnu noteicošais vairā-

69

*F. Būbergs.*

*Stokholmas centrālā*

*pasta ēka.*

*1899–1906.*

*Fasādes fragments.*

*Ferdinand Boberg.*

*Central Post Office*

*in Stockholm,*

*1899–1906.*

*Detail.*



kums formas un dekora ziņā ir atturīgs un pieticīgs. Te grūti atrast ko līdzvērtīgu tiem krāšņajiem un neparasti bagātīgi rotātajiem jūgendstila namiem, kas paceļas t.s. Skatudenā (*Skatudden*) Helsinkos.

Tur rodami uzskatāmākie piemēri manis izraudzītajai jūgendstila dekora īpatnībai – spēcīgajam kontrastam starp mazo un lielo. Iedomājieties, lūdzu, kādu lielu un masīvu stūra namu. Ēkas stūris lejasdaļā ir nošķelts, lai šauru ieliņu šķērsotājiem paliktu vairāk vietas. Taču viņus gluži vai pārņem bailes, jo celtnes milzīgo svaru stūra pusē nes tikai viens neliels pīlārs. Rodas sajūta, ka visa konstrukcija kuru katru brīdi var sagāzties, tomēr nams stāv, kā stāvējis jau kopš aizvadītās gadsimtu mijas. Mūsdienās mazā pīlāra radīto efektu varētu nosaukt par visnotaļ postmodernistisku.

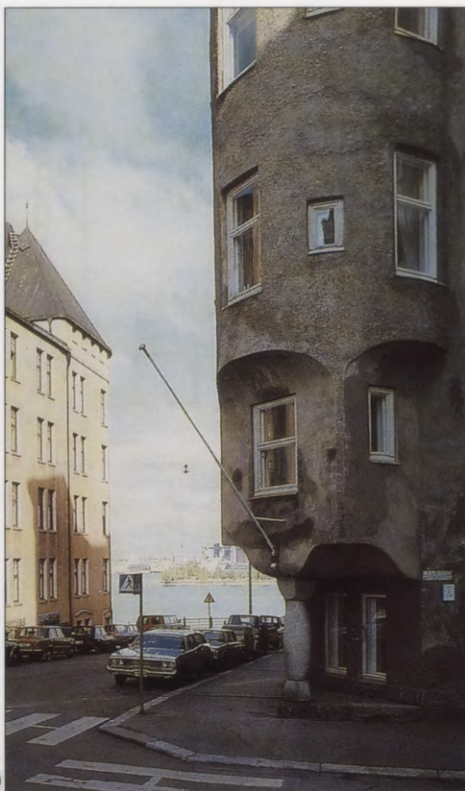
Ilustrācijai es vēlētos pieminēt labi pazīstamo Rosenbada namu (*Rosenbad*) Stokholmā, kas tapis 1899.–1902. g. pēc arhitekta Ferdinanda Būberga projekta. Šī celtnē aizņem veselu kvartālu un sākotnēji kalpoja gan dzī-

vošanai, gan tirdzniecības vajadzībām. Vienā ēkas daļā atradās banka ar glītu operāciju zāli, bet dienvidos – ūdens pusē – bija iekārtots lepns restorāns ar ļoti atbilstošu nosaukumu – *Bella Venezia*. Tagad Rosenbada nams ir pārveidots par Zviedrijas valdības kanceleju, un tur strādā arī valsts pašreizējais premjerministrs.

Ūdens tuvums F.Būbergam atsauc atmiņā venēciešu vēlinās gotikas pilis, kas rindojas gar Lielo kanālu. Celtnes veidojumā ieturēts līdzsvars starp simetriju un asimetriju. Fasādes virsma ir plaša un līdzena, un tās lejasdaļā izbūvēta vaļēja lodžija. Uz jumta paceļas dekoratīvi tornīši, kuru silueti ar mazajām gotizētajām smailēm ēkas koptēlam piešķir glezniecisku raksturu. Toties, tuvumā pienākot, skatītājam atklājas ļoti sīku ornamentu pārpilnība, kas veido interesantu kontrastu ar gludajām sienu plaknēm.

70

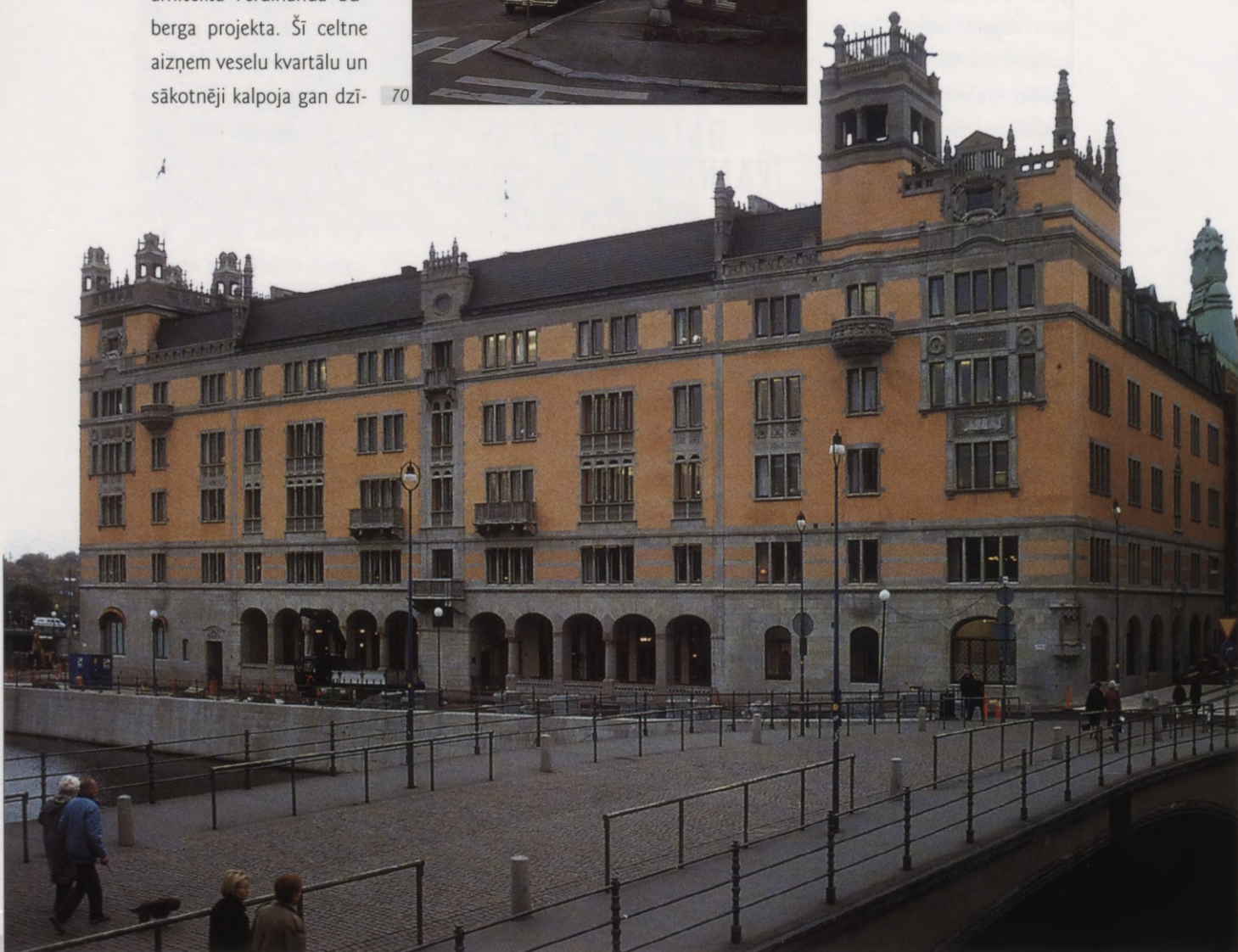
B.F.Čranholms.  
Stūra nams Helsinkos.  
Skatudenā.  
Laivasto ielā.  
1904.  
Fasādes fragments.  
B.F.Čranholm.  
A corner house  
at Laivastokatu.  
Skatudden.  
Helsinki.  
1904.



70

71

F.Būbergs.  
Rosenbada nams  
Stokholmā.  
1899–1902.  
Ferdinand Boberg.  
Rosenbad.  
Stockholm.  
1899–1902.



71

72

F. Būbergs.

Rosenbada nams.

Fasādes fragments.

Ferdinand Boberg.

Rosenbad.

Detail of the

facade.

Apskatot ēkas stūri, jūs ieraudzīsiet kādu ļoti rūpīgi nostrādātu akmens plāksni. Tā ir uzstādīta par piemiņu 18. gadsimtā celtajai Bondes pilij, kuru daudziem par sarūgtinājumu nojauca, lai atbrīvotu vietu Rosenbada namam. Šī zemciņļa ietvars ir ārkārtīgi smalks akmeņkaļa darbs, kuru iedvesmojuši mauru arhitektūras pieminekļi un ornamentālie motīvi. Bet, kā jau minēju, to visu var apjūsmot tikai no ļoti neliela atstatuma, un pilnīgu priekšstatu par šeit aplūkojamo jūgendstila īpatnību jūs, manuprāt, iegūsiet, paceļot skatienu augšup uz nama sienām, kas majestātiski plešas virs cilvēku galvām.

Līdzīgs efekts vērojams vēl vienā F. Būberga darbā – lieliskajā Stokholmas centrālā pasta namā, kas būvēts laikā no 1899. līdz 1906. gadam. Tā ir gareniska četrstāvu ēka, ko sadala pilastru vertikāles. Celtnei ir noapaļoti stūri, kvadrātiska griezuma pulksteņtornis centrā un brīnišķīgs portāls, kuram, tāpat kā visām pirmā stāva logailām, ir smailarkas noslēgums. Arī te fasāžu risinājumā valda lieli un tukši laukumi, taču kā



72

pretstats to vienkāršībai portāla daļā parādās dekoratīvu sikformu pārpilnība, kas horizontālās joslās apvij visu pirmo stāvu. Šo zemcilnī darināto ornamentu elegances no jauna liek atcerēties mauru akmeņu mežģīnes. Tomēr daudzi dekoratīvie motīvi, kā jau tas jūgenda mākslā parasts, šeit ir atvasināti no lokālās floras un faunas formām.

Portālu rotā smalka ornamenta joslas, kas kārtotas gan horizontālā, gan vertikālā virzienā. Uz abiem kapiteļiem attēloti pasta baloži, kas ar vēstulēm knābjos lido virs Stokholmas. Zem spārnotajiem pastniekiem redzami Stokholmas simboli – karaļa pils, Katarīnas lifts un vecās vēdzirnava, kas jau izsenis pieder pagājībai.

Trešais te aplūkojamais F. Būberga darbs ir Ernesta Tīla savrupnams galerija (1904–1905). E. Tīls bija ļoti turīgs finansists, kas kolekcionēja modernās mākslas darbus un uzturēja ciešus kontaktus ar Berlīnes un Vīnes intelektuālajām aprindām. Iespējams, tāpēc viņš vēlējās, lai arī paša savrupmāja atspoguļotu šo lielpilsētu

73

F. Būbergs.

Stokholmas centrālā

pasta ēka.

1899–1906.

Ferdinand Boberg.

Central Post Office

in Stockholm.

1899–1906.



73

arhitektūras avangardiskās tendences. Dienvidu fasādē parādās acīmredzama radniecība J.M.Olbriha projektētajai Vīnes secesijas ēkai: abiem būvdarbiem kopīgs ir nepārtraukto vienlaidu sienu sadalījums ar centrālo torni. Dienvidu fasādē siena ir gluda un līdzena, jo savrupnams bija paredzēts ne tikai dzīvošanai, bet arī mākslas galerijas funkcijām. Mūsu tēmas aspektā ir vērts atzīmēt kontrastu starp mazaiziem lodziņiem un plašajām, balti mirdzoša apmetuma klātajām sienām. Virs logiem redzams no zaļām flizītēm izveidots vēdekļveida ornaments – un vairāk nekā.

Interesantu materiālu sniedz arī Stokholmas parasto dzīvojamo namu eksterjeri, kuros vērojams spēcīgs kontrasts starp fasāžu vienmuļību un ļoti sīkiem, smalkiem rotājuma motīviem. Bez šaubām, es nebūt neesmu pirmais, kam gadījies ievērot un novērtēt šo izteiksmes paņēmienu. To aplūkojuši daudzi jūgendstila pētnieki, taču bieži vien tas darīts it kā garāmejot. Dažus piemērus savā grāmatā Sour-



74

rēts ar lieliem būvapjomiem, mīkstinot tos ar stūru un erkeru noapaļojumiem. Celnēs māksliniecisko efektu nosaka kontrasts starp gludām un nelīdzenām virsmām. Lielo plakņu vidū autors atļāvies iekļaut tikai trīs nelielus dekoratīvus laukumus.

Pēc S.Čudi Madsena domām, tieši te slēpjas atšķirība starp historisma un jūgendstila arhitektūru un amatniecību. Historisma galvenā iezīme ir reizēm pat pārmērīga ornamentāla bagātība, kurā izpaužas *horror vacui* princips – bailes no tukšuma. Svarīgs ir ne-

vis ornamenta zīmējums

vai novietojums, bet tā kopējā masa.

“Toties jūgendstils atsevišķu ornamentā-

lu motīvu pakļauj visrūpīgākajai apdarei un demon-

strē to uz vienmuļa fona,

lai maksimāli izceltu radīto

iespaidu. Arī šajā ziņā jū-

gendstils ir nonācis pie

efektiem, kādus līdz tam

nebija izdevies sasniegt ve-

selām paaudzēm.” Šodien

mēs historismu vairs ne-

vērtējam tik nosodoši kā

savulaik S.Čudi Madsens

un esam pamanījuši, ka arī

jūgendstilā netrūkst orna-

mentālu pārmērību. Būtībā

šis novērojums, kas atkā-

roti norāda uz atšķirību

starp sīko, smalko un lielo,

vienmuļo, ir gluži pareizs.

Bet kur gan sakņojas šī

mīlestība uz mazu un lielu

formu kontrastiem? Jū-

gendstils nereti pieteica se-

vi kā kaut ko pilnīgi jaunu

un brīvu no pagātnes stilu

ietekmēm: vārds “secesija”

ir jāsaprot tieši kā atšķel-

šanās no pagātnes. Taču

ne jau no S.Čudi Madsena

grāmatas vien mēs zinām,

ka jūgendstilam, kas veido-

ja pāreju no historisma uz

modernās arhitektūras aiz-

sākumiem, patiesībā bija dziļas saknes. Par vienu no

jūgenda avotiem uzskatāma nopietna interese par vi-

duslaikiem, un tas vedina domāt, ka visai svarīga lo-

ma šajā procesā bijusi neogotikai.

Sava nozīme gluži likumsakarīgi bija arī romānikas

interpretācijām, kādas parādījās amerikāņu Henrija

Hobsona Ričardsona arhitektūrā. Daudzu citu speciā-

listu vidū tās ietekmēja jau minēto Ferdinandu Būber-

gu, nemaz nerunājot par tiem meistariem, kas atradās

74

75

F.Bübergs.

E.Tila galerija

Stokholmā.

1904–1905.

Ferdinand Boberg.

Gallery Villa

of Ernest Thiel.

Stockolm.

1904–1905.



75

ces of Art Nouveau (1956) minējis norvēģu mākslas vēsturnieks Stefans Čudi Madsens. Raksturodams *Maison Huot* ēku Nansī, kuras autors ir Nansī skolas vadošais arhitekts Emīls Andrē, viņš atzīmējis, ka rotājums neklāj visu fasādes virsmu, bet koncentrējas logu un durvju noformējumā.

Skotu arhitekts Čārlzs Renijs Makintošs 1901. gadā izstrādāja projektu “kāda mākslas mīļotāja namam” (*Haus eines Kunstfreundes*), kurā tiek brīvi ope-

sākumiem, patiesībā bija dziļas saknes. Par vienu no jūgenda avotiem uzskatāma nopietna interese par viduslaikiem, un tas vedina domāt, ka visai svarīga loma šajā procesā bijusi neogotikai.

Sava nozīme gluži likumsakarīgi bija arī romānikas interpretācijām, kādas parādījās amerikāņu Henrija Hobsona Ričardsona arhitektūrā. Daudzu citu speciālistu vidū tās ietekmēja jau minēto Ferdinandu Būbergu, nemaz nerunājot par tiem meistariem, kas atradās

somu varenās "akmens kustības" priekšgalā un ēku fasādēs ieviesa dabiskā akmens izmantojumu. Viens no tiem bija Larss Sonks, tad – slavenā trijotne: H.Geselliuss, A.Lindgrēns un E.Sārinens. Nelielu cilņu klātas portāla plāksnes viņu darbos bieži vien pretstatītas portālu ietverošajām granīta masām. Bet Parīzes jūgendstila arhitekts Hektors Gimārs mēdza veidot smagnēju akmens masu ietvertus pusaploces formas vārtus, kurus rotāja smalkas metālkaluma restes.

Arī viduslaiku arhitektūrai bija raksturīga milzīga atšķirība starp skulpturālā dekora un brīvo sienas laukumu proporcijām. Cilņi un statujas nekad nepieņēma grandiozus mērogus un, neraugoties uz savu izteiksmīgumu, allaž saglabāja apjomu pieticību. Šo būvdarbu detalizētai iepazīšanai nereti nākas izmantot tālskati.

To pašu proporciju sistēmu lika lietā arī neogotikas meistari, vēlēdamies būt īstas gotiskās mākslas pieminekļu kopijas, kas detaļu smalkuma un



76

76

77

S.Gronstets.

Dzīvojamais nams

Stokholmā.

Kungsholmstorgā.

Sigge Gronstedt.

Dwelling house at

Kungsholmstorg.

Stockholm.



77

kvalitātes ziņā pat pārspētu senos prototipus. Viņu darbu skulpturālais krāšņums bija ne mazāk vērienīgs, taču šai masu produkcijai trūka viduslaiku paraugu izteiksmīguma.

Neogotikas stils ienāca arī laicīgajā arhitektūrā, un tā būvplastikas bagātība parādījās sabiedrisko ēku, veikalu, savrupnamu u.tml. objektu izveidē. Tas izskaidrojams ar pārliecību, ka ikvienai celtnei neatkarīgi no tās funkcijām pienākas vislielākā uzmanība un rūpība, kā arī ar tieksmi vairot skaisto un nomaskēt neglīto šajā jaunajā un, iespējams, biedinošajā industrijas un tehnikas pasaulē. Viktorijas laikmeta Anglijā aizrautība ar rotāšanu nereti izpaudās īpaši pārsteidzošā un valdzinošā skulpturālā dekora daudzveidībā, kas atklājas tikai ļoti asredzīgam vērotājam. Gadās, ka gluži negaidītās vietās – uz ēkas fasādes vai pulksteņtorņa augstumos – piepeši var pamanīt kaut ko tādu kā, piemēram, karalienes Viktorijas figūra gotiskas Dievmātes baldahinā.

Un nebrīnieties, ja no sienas kapitēļa Sv. Pankratija stacijas kasēs Londonā jūšos noraugās formas tērpā gērbta dzelzceļa uzrauga skulptūra. Turpat netālu redzami vēl trīs akmeņi izkalti kolēģi: mašīnists, mehāniķis un pārmijnieks. Sera Džordža Skota projektētās ēkas būvdarbi noslēdzās 1869. gadā. Viņa neogotiskie projekti sākotnēji bija paredzēti jaunam

valdības namam Vaitholā, taču sīvajā stilu konkurencē virsroku guva klasicizēts risinājums, un neogotiskās ieceres tika īstenotas dzelzceļa stacijas celtniecībā.

Mazās detaļas, kontrastējot ar lielajām virsmām, optiski palielināja celtni un kāpināja tās monumentalitāti. Pēc neogotikas piekritēju domām, antīkā un klasicisma arhitektūra nevar lepoties ar šādiem efektiem. Lūk, arī piemērs. Pirmais un ievērojamākais neogotikas entuziasts Zviedrijā bija Kārls Georgs

teksts sacījis: "Romiešu kolonnas bija būvētas saskaņā ar vīrieša un sievietes proporcijām." Šie vārdi pauž pamatziņu, ka antīkā arhitektūra pretstatā viduslaiku būvmākslai bija veidota atbilstoši cilvēka ķermeņa daļu attiecībām, nevis saskaņojoties ar tā absolūtajiem izmēriem.

E.Panofskis konstatē, ka gotisko katedrāļu durvis ir tieši tik lielas, lai ielaistu karogiem rotātu procesiju, un neviena gotiskā statuja jūtami nepārsniedz cilvēka dabiskos izmērus. Antīkā tempļi vai klasicisma diev-



78

Bruniuss, grieķu valodas profesors Lundas universitātē, garīdznieks, baznīcu restaurators un viduslaiku arheoloģijas pionieris. Savā 1851. gadā publicētajā grāmatā viņš kritizēja Romas baroka stilā ieturēto karaļa pili Stokholmā, kura bija celta 18.gs. pirmajā pusē pēc slavenā zviedru arhitekta Nikodēma Tesīna Jaunākā 1697. gada projekta. Viņaprāt, karaļa pils "radītu pavisam citu iespaidu", ja to būtu būvējuši tādās viduslaicīgās formās kā Londonas Parlamenta ēkas. Viņš pārmetoši aizrādīja, ka, nosakot logu un durvju lielumu, arhitekts ir rēķinājies ar cilvēka ķermeņa daļu proporcionālajiem samēriem, nevis ar tā lielumu kopumā. Pēc K.G.Bruniusa domām, šie atvērumi ir nesamērīgi lieli un tādējādi tiek mazināta celtnes estētiskā vērtība: gluži vai varētu padomāt, ka nams paredzēts milžiem. Viduslaiku arhitektūrai K.G.Bruniuss piedēvēja spēju optiski palielināt ēkas apjomus, turpretim klasicizējošie stili tos varot samazināt. Te būtu vērts atzīmēt, ka par šādas neveiksmes piemēru nereti mēdza uzskatīt Romas Sv. Pētera katedrāli.

Par šo problēmu atšķirīgā kontekstā savas izcilās grāmatas *The Renaissance and the Renascenses* (1965) 28. un 29. lappusē raksta Ervīns Panofskis. Runādams par L.B.Alberti, viņš citē kādu vēstuli pāvestam Leonam X, kurā Vitrūviju studējušais arhi-

namā kolonnu bāzes, stāvi un kapitēļi savās proporcijās atbilst attiecībām starp normāla cilvēka pēdu, ķermeni un galvu. Viduslaiku arhitektūrā šādas analogijas cilvēka proporcijām nav novērojamas, tāpēc renesanses teorētiķi varēja pārnest, ka tajā nav vispār nekādas proporciju sistēmas.

Neogotikas piekritēji klasiskajai arhitektūrai piedēvēja tieši to pašu trūkumu, tikai apvērsta formā. E.Panofskis savu apgalvojumu ilustrē ar Romas Sv. Pētera katedrāles piemēru, sniedzams šādu problēmas formulējumu: "Dievnama durvis paceļas apmēram divpadsmit metru augstumā un ķerubi, kas balsta svētītā ūdens traukus, – gandrīz četrus metrus virs zemes. Tas skatītājam ļauj domās palielināt paša ideālo mērogu, pieskaņojoties celtnes dimensijām, tāpēc tās bieži vien neatstāj savam patiesajam gigantiskumam atbilstošu iespaidu, turpretim izmēros krietni mazākā gotiskā katedrāle mums liek apzināties sava auguma niecīgumu pret celtnes grandiozajiem parametriem."

Gotiskās katedrāles iespaidīgumu rada kontrasts starp zemajiem portāļiem un augsto fasādi, kas šķiet sniedzamies līdz debesīm. Toties klasisko celtnu portāli mēdz būt tik augsti, ka lielo portālu lejasdaļā nākas ierīkot vēl vienas mazas durtiņas, tāpēc nojausma par ēkas patieso mērogu cilvēkam rodas tikai uz paša sliekšņa.

78

Pilastra kapitēļis  
 Sv. Pankratija stacijā  
 Londonā.  
 A capital at  
 St. Pancras' Station,  
 London.

Interesanti, ka, neraugoties uz iespējami krāšņo dekoru, jūgendstila namu ieejas gandrīz vienmēr ir zemas un vairumā gadījumu noslēdzas ar cilņiem rotātu pārsedzi. Neparasts nama ieejas risinājums parādās dažās no Helsinku Skatudena mājām, kur tā veidota pieplacinātas pusaploces formā, it kā ēka ar savu milzīgo svaru to spiestu pie zemes. Raupjā laukakmens ietvarā šāda ieeja atgādina alas muti. Tās tapšanu droši vien veicinājušas gan H.H.Ričardsona arhitektūras, gan nacionālā karēļu stila ierosmes.



79

Vēl viena kopīga iezīme, kas saista neogotiku un jūgendstilu, ir interese par metāla izmantošanu. Uzsverot atšķirību no klasicistiem, neogotikas piekritēji sevi uzskatīja par racionāliem mehāniķiem, kaut gan šis apstāklis nebūt nemazināja viņu jūsmu par viduslaiku dievbijības garu. Ļoti agrs čuguna izmantošanas piemērs ir Ridarholmas (*Riddarholmen*) viduslaiku baznīcas torņa augstā neogotiskā smaile. To uzbūvēja 1839. gadā – pēc 1835. gada ugunsgrēka –, un skaistā konstrukcija savulaik tika dēvēta par Parīzes Eifeļa torņa priekšteci.

Vācijā viduslaiku arhitektūras praktiskumu un lietderīgumu apbrīvoja Karls Frīdrihs Šinkels. Viņš, tāpat kā vairāki citi kolēģi, bija nonācis pie ļoti nozīmīgā atklājuma, ka viduslaiku baznīcās, tostarp arī Strasbūras katedrālē, balsta konstrukcijām izmantots metāls. Kopā ar ķieģeli čuguns kļuva par iecienītāko materiālu neogotikas būvmākslā.

Jaunās arhitektūras "izrāvienu" iezīmēja Džozefa Pekstona "Kristāla pils", kas celta no stikla un metāla 1851. gadā Londonā. Toties Francijā viduslaiku celtnu racionālās konstrukcijas pētīja arhitekts un zinātnieks E.Violē le Diks, kura sacerējumus nereti uzskata par Āmerikas moderno debesskrāpju teorētisko bāzi. Šī iespaidīgā, inženiertehniski konstruētā arhitektūra triumfēja 1889. gada Pasaules izstādē Parīzē, kur tās uzvaru simbolizēja divas vērienīgas būves – Eifeļa tornis un grandiozā Mašīnu galerija, kas visā pilnībā sastāvēja no dzelzs karkasa un stikla rūtīm.

Mūsu tēmas kontekstā ir vērts atcerēties, ka 1889. gadā Parīzē un tieši saistībā ar abām minētajām celtnēm pirmo reizi parādījās termins *Art Nouveau*. Šīs celtnes uztvēra kā "jaunās pasaules" veidolus, un *Art Nouveau* – "jaunā māksla" – nozīmēja konstruēšanas mākslu, kas radusies, pateicoties tehnikas progresam un zinātniskajam racionālismam. Šīs idejas sasaucās ar lieliem nākotnes sapņiem.

Taču, runājot par jūgendstilu, mēs parasti iedomājamies nevis kristālskaidru industriālo tehnoloģiju, bet vijīgiem augiem līdzīgas formas; metāls ir pārvērties skaistos un dekoratīvos durvju, režģu, kāpņu un balkonu margu rotājumos, bet celtnes konstruktīvais karkass

apslēpts zem apmetuma klātām līdzenām vai liektām sienām.

Pārmaiņas jūgendstila jēdziena izpratnē ienesa nākamā Pasaules izstāde Parīzē, kas notika 1900. gadā. Tās nozīmēja arī akcentu pārbīdi no sabiedriskā uz privāto, no universālā uz nacionālo. Šis process ir aprakstīts Deboras L.Silvermanes lieliskajā grāmatā *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style* (1989). D.L.Silvermane, kas darbojas Kalifornijas universitātē, pētījumu ir veltījusi savam skolotājam, vēstures profesoram un klasiskā darba *Fin-de-Siècle Vienna* autoram Karlam Šorskem, kurš, ja vien drīkstu tā teikt, uz sava psihoanalītiķa dīvāna "noguldījis" visu Vīnes politisko un kultūras dzīvi. No viņa D.L.Silvermane pārņēmusi interdisciplinārās pētniecības principus, un varētu minēt arī to, ka viņas pašas grāmata būtiski ietekmējusi Somijas zinātnieci Čerstīnu Smedsu, kas ne-

79

leija

1900. gada

Pasaules izstādē Parīzē.

Entrance to the  
World Exhibition  
in Paris.

1900.

sen izstrādājusi interesantu disertāciju par somu līdzdalību 1851.–1900. g. pasaules izstādēs.

Par 1900. gada Parīzes izstādi, kas apliecināja jūgendstila mākslas un arhitektūras kulmināciju, ir domāts un rakstīts daudz. Izstādes galveno ieeju, kas savam arhitektam par godu bija nosaukta par *Porte Binet* – Binē vārtiem, vakaros izgaismoja tūkstošiem elektrisko spuldziņu. Binē vārti sastāvēja no minareta un grezni rotātām arkām, kuras vienkopus veidoja kaut ko līdzīgu kupolam. Pašas lielā-

kās arkas virsotnē bija novietota tā dēvētā "Parīziete" – modernas sievietes figūra zīda kleitā un spalvām rotātā samta apmetnī. Tas bija jauns simbols, kas kontrastēja ar vienpadsmit gadus vecākā Eifeļa torņa atkailināto karkasu.

Šī izstāde savā ziņā kļuva par 1889. gada pasākuma pretmetu. Rodas jautājums, kādēļ jaunā un laimīgā

industrijas laikmeta tēlu, kuru simbolizēja staltās dzelzs un stikla konstrukcijas, tik ātri nomainīja pastiprināta aizraušanās ar kultūru un izklaidēm, ornamentālu fantāziju, interjeru rotāšanu un mājīguma, privātās dzīves idealizāciju. Domās tam visam vēl pievienojiet nacionālo paviljonu daudzveidīgo un krāšņo parādi, kurā sevi apliecināja aizvadītajos gadu desmitos dzimušās nacionālās kustības.

Rakstnieks Emīls Zolā 19. gs. 80. gados bija tehnikas progresā entuziasts, kurš sapņoja par zinātnes, industrijas un inženiertehnikas pārveidotu pasauli. Taču jau 1896. gadā viņš atzinās neticībā, ka jaunais būvmateriāls – dzelzs – varētu kļūt par pamatu modernam stilam. "Moderno sabiedrību," viņš rakstīja, "nemitīgi moka nervozs satraukums. Progress, industrija un zinātne mūs ir padarījuši sliktus un nogurušus."

Lai izskaidrotu pārmaiņas, kas abu izstāžu starposmā bija notikušas Eiropas kultūrā, mēdz runāt par *fin-de-siècle* gaisotni, gadsimta beigu pesimismu. To raksturoja pagurums, sajūta, ka viss – gan baudas, gan ciešanas – ir jau pieredzēts un bijis velētīgs. Laikmeta noskaņojumam bija raksturīga neirstāšanās, nervozitāte, un daudzi domātāji node-

vās civilizācijas norieta apcerei. Valdīja vispārējs pagrimums. Toties cits skaidrojums šīs parādības saista ar nākotnes nelaimju priekšnojautām: līdz Pirmajam pasaules karam tolaik bija atlikuši tikai četrpadsmit gadi.

Taču, meklējot apstiprinājumu šādiem pieņēmumiem, es arvien vairāk pārlicinos par to neatbilstību patiesajiem reālās dzīves apstākļiem. Lielo izstāžu satura pārmaiņas būtiski ietekmēja kāds gaužām vienkāršs iemesls: ražošanas specializācijas procesā bija radušās citas – labākas iespējas, kā demonstrēt smagās industrijas sasniegumus, tāpēc izstādēs pieauga estētisko un izklaidējošo funkciju nozīme. Iespējams, ka nākotnes nelaimju jausmas šim periodam piedēvētas ar atpakaļejošu datumu: šādā ziņā ir viegli zaudēt laika izjūtu. Un par gadsimta beigu noskaņām var droši sacīt, ka tās pazina tikai šaurā intelektuāļu lokā. 19.–20. gs. mija patiesībā bija spēkpilnas vitalitātes laiks. Tieši tajos gados beidzot norisinājās, piemēram, strādniecības organizēšanās – darbaļaudīm nūdien nebija vaļas dekadentiskam splīnam – , un, jaunajam gadsimtam sākoties, nesensais gurdenums strauji pārvērtās savā pretmetā.

Taču kā pašu svarīgāko mēs nedrīkstam aizmirst to, ka laikposms no 19. gs. 90. gadiem līdz 1914. gadam Eiropā bija pārticības un labklājības periods. Beidzot bija izdevies pārvarēt 19. gs. 70. gados aizsākušos ekonomisko krīzi un uzņēmējdarbības apstikumu, kas 80. gados veicināja eiropiešu izceļošanu uz Ameriku līdz tam vēl nepieredzētos apmēros. Anglijā šo vēstures periodu vēlāk nodēvēja par "vecajiem labajiem laikiem" (*the good old days*), bet Francijā tas ieguva apzīmējumu *la belle époque*.

Uz šī fona bija vērojams milzīgs pilsētībūvniecības bums, kas laikā ap gadsimtu miju atbalsojās gandrīz visās lielajās un vidējās mēroga pilsētās Eiropā. 1900. gada "Parīzietes" figūru savā ziņā pat var uztvert kā simbolu modernajam, ritmiski liektajam jūgendstila īres namam.

Un tagad, es ceru, ikvienam būs skaidrs, kā saistās manis stāstītā pavedieni. Tipiskas jūgendstila ēkas dekora sīkais ornaments pauž Parīzes izstādē vēroto tieksmi pēc privātās dzīves intimitātes. Toties lielās, apmestās virsmas liecina par celtniecības vērienu un vēlmi paslēpt tehnisko konstrukciju skaistas fasādes aizsegā.

Un noslēpumā man jāatzīstas, ka nezinu, vai, neraugoties uz visiem politiskajiem nemieriem un negaisa mākoņu klāto apvārsni, jaunlaiku Eiropas vēsturē ir bijis kāds periods, kas spētu mēroties spožumā ar 19.–20. gs. miju – jūgendstila laikmetu.



80

80

"Parīziete" –  
1900. gada

Pasaules izstādes  
simbols.

"La Parisienne",  
the symbol  
of the 1900  
World Exhibition.

**Uz** 20.gs. sliekšņa Stokholmā risinājās būtiski arhitektūras attīstības procesi. Pilsēta strauji pieņēma plašumā un tiecās veidot savu tēlu ar arhitektoniskās vides palīdzību. Arhitektu stāvokli noteica izglītības reformas, specializēti periodikas izdevumi un profesionālās organizācijas. Sabiedrība arvien skaidrāk apzinājās pilsētvīdus plānošanas nozīmi, un pati pilsēta kļuva par sabiedrības politiskās un kultūras dzīves skatuvi. Arhitektūra bija viena no centrālajām problēmām nacionālās, reģionālās, tāpat arī modernās identitātes veidošanā.

Tālaika Stokholmas celtnēs un celtnu projektos nepāšaubāmi atbalsojās starptautiskais jūgendstils. Liela daļa 20.gs. sākuma dzīvojamo namu bija projektēta vairāk vai mazāk jūgendiskā formu valodā. To izveidē varēja sastapt gludas sienu plaknes, samērā brīvi izvietotas logailas bez ietvara un pieticīgu lineāru vai florā-

lu rotājumu, kas nebija saistīts ar arhitektoniskā ordera struktūru. Vizuāli tas bija atturīgs jūgendstila variants, kuru, iespējams, vairāk izmantoja formu vienkāršošanas nolūkā, nevis izsmalcinātības labad. Tomēr Stokholma var lepoties arī ar vairākiem izteismīgiem jūgendstila pieminekļiem.

81

L.Ī.Vālmanis.

Konkursa projekts

Engelbrekta baznīcai.

1906.

*The Engelbrekt church.*

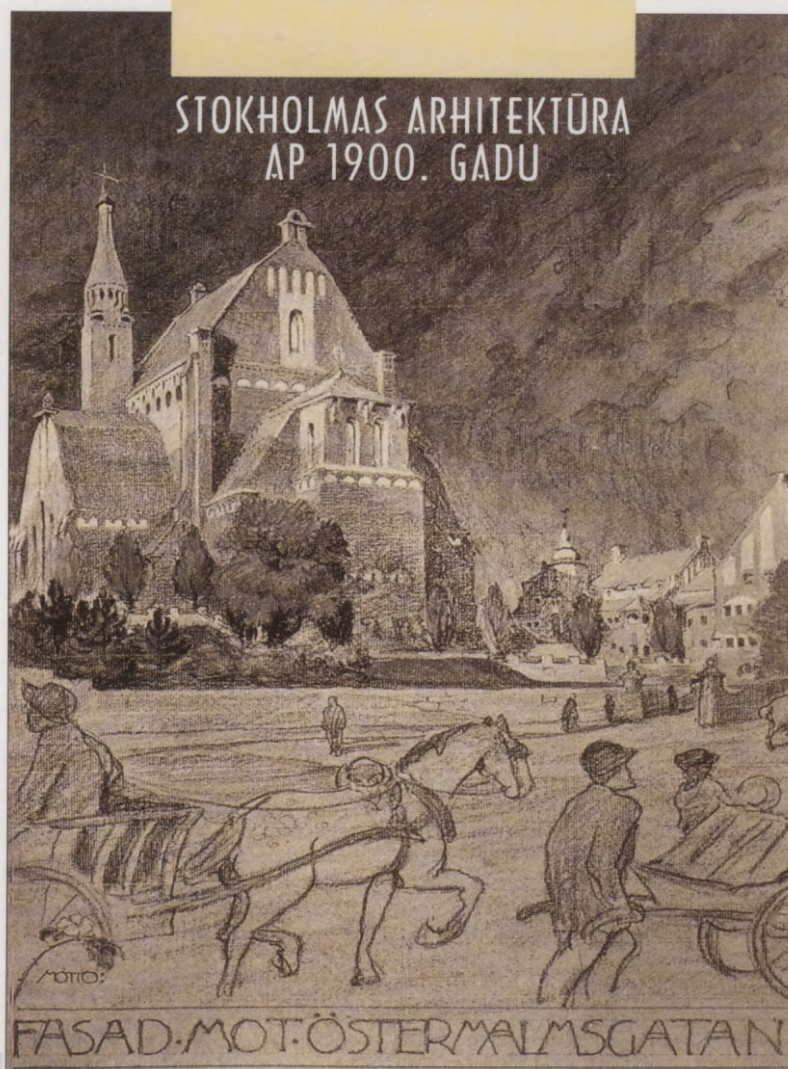
*A competition entry*

*by Lars Israel*

*Wahlman.*

1906.

## JŪHANS MORTELIUSS JÜGENDSTILS UN VĒSTURISKĀ PILSĒTVĪDE



Jau pirms gadsimtu mijas pilsētā parādījās atsevišķas banku ēkas un komercdarbībai paredzētas celtnes, kuru veidolā, pēc autoru domām, labi iedērijās jūgendiska novatorisma liecības. Šo arhitektūru pārstāv Gustava Vikmaņa projektētā Skones banka (*Skånebanken*), kuras celtniecība tika pabeigta 1900. gadā. Barokāli izteiksmīgā celtnē šķiet gluži kā izcirsta no monolīta akmens bloka, taču tajā atklājas arī karkasa konstrukcijas iezīmes. Dabiskā laukakmens iespaidīgais krāšņums te apvienojas ar

brīvu attieksmi pret dekoratīvajām tradīcijām. Kaut gan, stingri vērtējot, Skones bankai vēl trūkst nepārprotami jūgendisku elementu, ornamentālā brīvība to ļauj uzskatīt par noteiktu soli jaunā stila virzienā, ko ievērojamais arhitekts spēris pašā Stokholmas tirdznieciskajā centrā.

Taču jūgendstila arhitektūrai nācās sastapties ar spēcīgu pretestību no vadošo meistarū un kritiķu puses. Vēršanās pret novatorisma izpausmēm notika būvmākslas mantojuma uzturēšanas vārdā. Šķie-

82

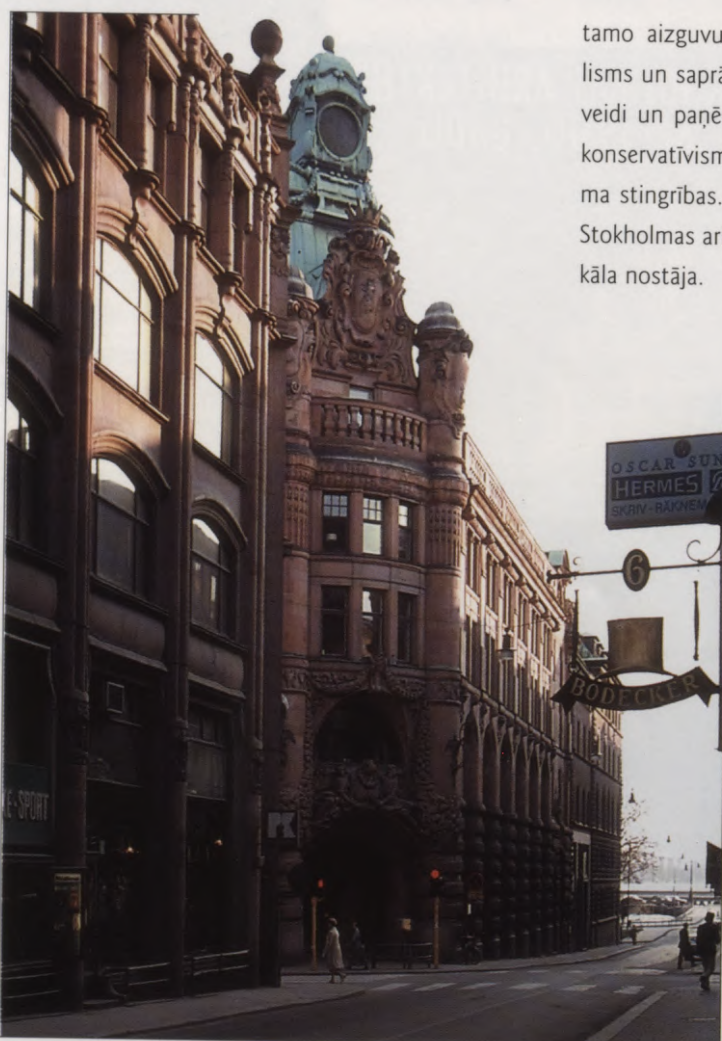
*A. Anderbergs.  
Stokholmas  
Karaliskā Opera.  
1891–1898.  
Sasaukšanās ar  
karaliskās pils  
stilistiku arhitektam  
bijusi svarīgāka par  
sekošanu jaunajām  
modes vēsmām.*

*The Royal Opera  
House in  
Stockholm,  
designed by Axel  
Andenberg and  
built in  
1891–1898.*

*Reflecting the  
architecture of the  
Royal Palace  
across the water  
was considered  
more important  
than following  
current stylistic  
fascions.*



82



83

tamo aizguvumu vietā tika veicināts kontekstualisms un saprātīgi, kopumā tradicionāli celtniecības veidi un paņēmieni. Tas gan nenozīmēja primitīvu konservatīvismu vai turēšanos pie oficiālā akadēmiska stingrības. Tieši otrādi, pretestība jūgendstilam Stokholmas arhitektūrā atklājās kā savā būtībā radikāla nostāja.

Gandrīz vienlaikus ar G. Vikmaņa banku tapa Karaliskās Operas nams. Pirmajā iespaidā tas var atgādināt tipisku 19. gs. beigu akadēmiska standartiem atbilstošu sabiedrisko ēku. Taču celtnes eksterjera koncepcija ir saskaņota ar pilsētvides kontekstu. Vispirmām kārtām Operas būvprojekts saucas ar Stokholmas arhitektonisko dominanti – 17. gs. karaļa pili, kas atrodas tieši pāri ūdens klaidam. Operas būvprojekta kārtojums un visa formu valoda līdz pat akmens kalumu detaļām daudzviet sabalsojas ar Nikodēma Tesīna Jaunākā celtās pils romisko klasicismu.

83

*G. Vikmanis.  
Skones banka Stokholmā.  
1900. Ēka izceļas ar vienu  
no izteiksmīgākajām stūra  
fasādēm Stokholmas  
tirdznieciskajā centrā.  
Jūgendstils te apvienojas  
ar barokālu plastiku.  
Priekšplānā – cits  
G. Vikmaņa 1909. gadā  
projektēts bankas nams.*

*Art Nouveau combined  
with baroque plasticism  
is seen in Skånebanken,  
the Scania Bank,  
designed by Gustaf  
Wickman and  
completed in 1900.  
The corner site is one  
of the most prominent in  
Stockholm's commercial  
centre. In the foreground  
is another bank building  
by Wickman, completed  
in 1909.*

Šis kontekstuālists sakņojas 19.gs. 80. gadu mākslinieciskās atmodas procesos, kas arhitektūru ietekmēja ne mazāk kā literatūru vai glezniecību. Būtībā tas nozīmēja jaunas vietas apziņas noteiktu attieksmi pret vēsturi. Nozīmīgu atdzimšanu pieredzēja renesanses pils forma, kas kļuva par 19.gs. beigu dzīvojamās apbūves tipoloģisko pamatvienību. Birģeriskās pils interpretācija parādās jau Binsova namā, ko Īsaks Gustavs Klāsons 19.gs. 80. gadu beigās projektēja cienījamam krastmalas rajonam.

dziļi pagātnē, lai sasauktos ar to dzīvotspējīgo neakadēmisko profesionālismu, kas mākslai ļāva organiski iekļauties sabiedrības dzīvē. Arhitektiem šo mantojumu vajadzēja atdzīvināt nevis jaunās formās, bet gan interpretējot "vietas garu".

Atdzīvinot sienas virsmu un arhitektoniskās detaļas, šis tradicionālisms sasauca ar jūgendstila tendencēm. Taču attieksmē pret vides un vēstures interpretāciju vērojamas radikālas atšķirības. Starptautiski nozīmīgākā personība, kuras ietekme at-



84

84

F. Būbergs.  
Rosenbada nams  
Stokholmā.  
1904.  
Ar šo "tirdzniecības pili"  
F. Būberga austrumnieciskais jūgendstils ienāca vēsturiskajā krastmalas apbūvē.  
Fonā – Stokholmas Karaliskā Opera.  
Rosenbad,  
a commercial palace completed in 1904,  
where the orientaling Art Nouveau of Ferdinand Boberg reached the historic waterfront. The Royal Opera House is seen in the background.

Parasto aplikatīvo ordera formu izmantojuma vietā arhitekts te risinājis attiecības starp renesansiskās pils sienas daļām un atvērumiem, starp apjomīgo būvķermeni un detaļu. Tas pats sakāms arī par šajā ziņā nozīmīgāko piemēru – tā paša autora projektēto Ziemeļu muzeju, kas tapa tikai dažus gadus vēlāk par Binsova namu. Konstruktīva skaidrība un reģionālisms apvienojušies celtnē, kas uzskatīta par līdzvērtīgu visu laiku izcilākajiem būvmākslas pieminekļiem. Abās minētajās ēkās vērojama tuvība Ziemeļeiropas renesanses arhitektūrai, kuras profesionālo reformu ietvaros saglabājās viduslaiku amatnieciskās kultūras tradīcijas. Šo celtnu uzdevums bija atskatīties



85

85

Ī. Č. Klāsons.  
Binsova nams Stokholmā.  
1886–1888.  
Šis būvdarbs ievadīja gadsimtu mijas zviedru arhitektūrai raksturīgo stilistiku, kurā vērojams dabisku vietējo materiālu izmantojums un pagātnes tradīcijās sakņota izteiksmība.  
The Bünsow House of 1886–1888  
by Isak Gustaf Clason introduced concepts of authentic materials and individual expression rooted in tradition, basically valid in Sweden through the international Art Nouveau period.

balsojās abos virzienos, bija franču arhitekts un teoretiķis Ežens Violē le Diks. Viņa darbība bija nozīmīgs ierosmes avots gan tādiem jūgendstila arhitektiem kā parīzietis Hektors Gimārs, gan tāda veida antiakadēmiskajam historismam, kāds attīstījās Zviedrijā.

E. Violē le Dika ietekme zināmā mērā atklājas arī ievērojamākā zviedru jūgendstila arhitekta Ferdinanda Būberga<sup>1</sup> darbos. Kopš 19. gs. 80. gadiem viņš bija izstrādājis virkni amerikāņu modernās arhitek-

tendencēm. Celtnes veidojumā arhitekts izcēla sienas virsmas organisko vienību. Jumta daļas uzsvērumu un brīvais logailu un ornamenta izvietojums ļāva akcentēt skulpturāli izteiksmīgo būvķermeni. Šīs iezīmes turpmāk parādījās arī citās F. Būberga projektētajās celtnēs – piemēram, Centrālā pasta ēkā. Te vērojams nevis venēciskais, bet drīzāk gan persiešu vai mogulu izcelsmes orientālisms. Kā šajās, tā citās celtnēs arhitekts ienesa ornamentālus motīvus, kas tieši sasaucās ar to funkcijām. Bankas noformējumā viņš izmantoja dekoratīvu monētu joslas, bet pasta namā – apklošnes un citus sakaru dienesta atribūtus.

Tomēr Stokholmas centrālais pasta ēka līdz ar citām F. Būberga celtnēm krita par upuri vairāku vadošo kolēģu kritikai, kas laika gaitā arvien pieņēmas asumā. Neraugoties uz arhitekta tiešo, ornamentālo atsaukšanos uz ēkas funkcijām, viņa darbu atzina par virspusēju, samākslotu un kontekstam neatbilstošu. Līdzīgus pārmetumus Stokholmā saņēma gandrīz vai ikviens projekts, kurā atbalsojās kādas jūgenda tendences, taču zīmīgi, ka F. Būbergs pats sevi neuzskatīja par jūgendstila pārstāvi.

Kā raksturīgu piemēru var aplūkot Kārļa Bergstena gadījumu. Viņa pieteikums 1904. gadā sarīkotajā un nozīmīgajā pilsētas rātsnama projektu konkursā bija iespaidīgs monumentālās arhitektūras paraugs, kurā acīmredzami atklājās Vīnes jūgendstila

tendencēm. Celtnes veidojumā arhitekts izcēla sienas virsmas organisko vienību. Jumta daļas uzsvērumu un brīvais logailu un ornamenta izvietojums ļāva akcentēt skulpturāli izteiksmīgo būvķermeni. Šīs iezīmes turpmāk parādījās arī citās F. Būberga projektētajās celtnēs – piemēram, Centrālā pasta ēkā. Te vērojams nevis venēciskais, bet drīzāk gan persiešu vai mogulu izcelsmes orientālisms. Kā šajās, tā citās celtnēs arhitekts ienesa ornamentālus motīvus, kas tieši sasaucās ar to funkcijām. Bankas noformējumā viņš izmantoja dekoratīvu monētu joslas, bet pasta namā – apklošnes un citus sakaru dienesta atribūtus.

Tomēr Stokholmas centrālais pasta ēka līdz ar citām F. Būberga celtnēm krita par upuri vairāku vadošo kolēģu kritikai, kas laika gaitā arvien pieņēmas asumā. Neraugoties uz arhitekta tiešo, ornamentālo atsaukšanos uz ēkas funkcijām, viņa darbu atzina par virspusēju, samākslotu un kontekstam neatbilstošu. Līdzīgus pārmetumus Stokholmā saņēma gandrīz vai ikviens projekts, kurā atbalsojās kādas jūgenda tendences, taču zīmīgi, ka F. Būbergs pats sevi neuzskatīja par jūgendstila pārstāvi.

Kā raksturīgu piemēru var aplūkot Kārļa Bergstena gadījumu. Viņa pieteikums 1904. gadā sarīkotajā un nozīmīgajā pilsētas rātsnama projektu konkursā bija iespaidīgs monumentālās arhitektūras paraugs, kurā acīmredzami atklājās Vīnes jūgendstila



86

tūras ietekmētu projektu, pamazām nonākot pie savas individuālās dekoratīvās izteiksmes. F. Būberga attieksme pret Stokholmas vēsturisko centru rada iemiesojumu t. s. Rosenbada namā – banku kompleksā, kas izvietots krastmalā pa diagonāli iepretim karaļa pilij. Stokholmu kā ūdeņu pilsētu šeit raksturo atsauce uz Venēcijas piļu arhitektūru, un šīs paralēles Stokholmas būvmākslā izmantotas ne reizi vien. Šajā gadījumā venēciskais elements izpaudās sava veida orientālismā, kuram piemītošais novāciju un savdabības gars varēja sabalsoties ar jūgendstila



F. Būbergam veltīts pats apjomīgākais pētījums, kāds par zviedru arhitektūras meistariem publicēts angļu valodā. Tā ir Annas Torsones Voltones (Walton) monogrāfija *Ferdinand Boberg – Architect: The Complete Work* (Cambridge, Mass., 1994).

87

86

F. Būbergs.

Centrālā pasta ēka  
Stokholmā.

1898–1904.

Vispārējās jūgendstila  
iezīmes ēkas veidolā  
organiski savijušās ar  
vieglām zviedru  
renesanses arhitektūras  
atskaņām.

The Central

Post Office by

Ferdinand Boberg.

1898–1904.

An organic Art

Nouveau appearance

with slight

reminiscences of

Swedish renaissance

architecture.

87

K. Bergstens.

Biroju ēka

Stokholmas centrā.

1910–1911.

Sākotnēji tajā atradās

teātra telpas un dzīvokļi.

Office building

in central Stockholm,

originally containing

a theatre and

apartments.

by Carl Bergsten.

1910–1911.

ietekme. Žūrijas komisijai nācās atzīt projekta izcilās kvalitātes, taču beigu beigās to noraidīja kā "svešatnīgu garā un raksturā, kādu būtu grūti iedomāties Stokholmā"<sup>2</sup>. Recenzents Torbens Gruts K.Bergstena izteiksmi nosaucis par "stīvu, aukstu un sausu", norādot uz tās saistību ar Vīnes modi.<sup>3</sup> K. Bergstena atsaukšanās uz Vīnes jūgendu bija ļoti apzināta. Kā jauns arhitekts viņš bija atteicies no tradicionālajiem Itālijas un Francijas maršrutiem, lai apceļotu Vāciju un Austriju. Gūtie ierosinājumi vēlāk izpau-

dās 1906. gada Norčēpingas izstādes ēku veidojumā, kas uzrādīja lielu tuvību Jozefa Olbriha projektētajām Matildenhēes būvēm Darmštātē. Nav šaubu, ka pagaidu rakstura izstāžu celtnēs tādām provinces pilsētām kā Norčēpinga jūgendstils likās "nekaitīgāks". Būtībā arī F.Bübergs publikas un kritiķu lielāko atzinību bija izpelnījies tieši izstāžu arhitektūras jomā. K.Bergstens projektēja arī Jurtāgenas (*Hjorthagen*) baznīcu Stokholmas nomalē un biroju ēku pilsētas tirdznieciskajā centrā, abos darbos



88

88

89

K.Bergstens.

Konkursa projekts

Stokholmas

rātsnama ēkai.

1904.

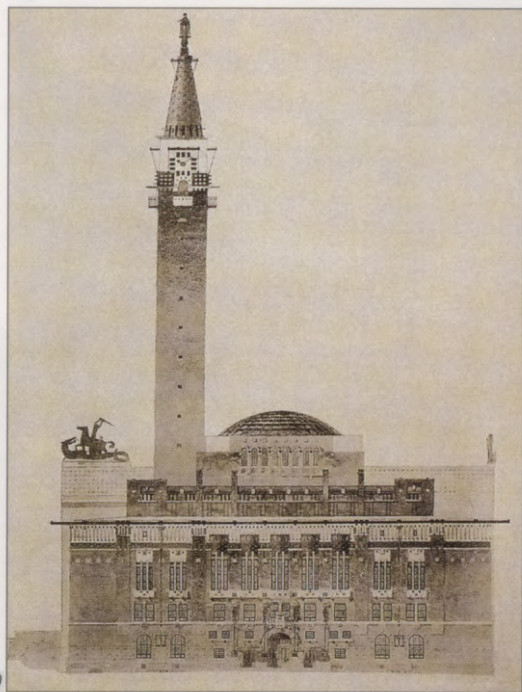
The City Hall.

A competition

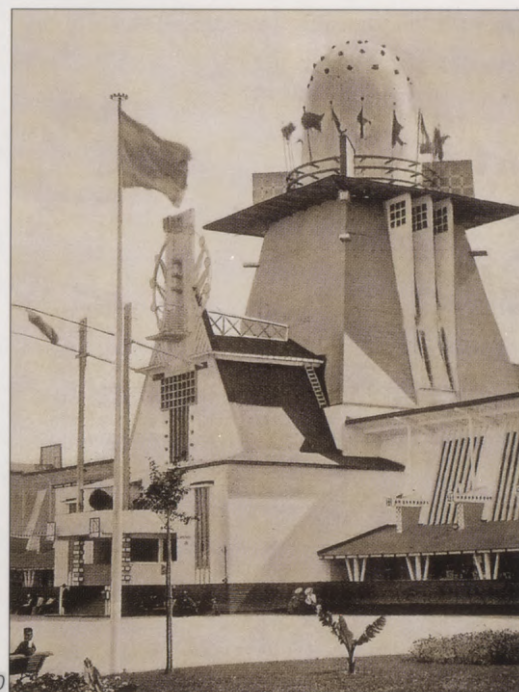
entry by

Carl Bergsten.

1904.



89



90

90

91

K.Bergstens.

Izstādes komplekss

Norčēpingā.

1906.

Šo ansambli var uzskatīt

par radikālāko jūgenda

būvmākslas paraugu

Zviedrijas arhitektūras

vēsturē.

Exhibition buildings

in Norrköping.

1906.

by Carl Bergsten.

perhaps the most

radical Art Nouveau

architecture

ever built

in Sweden.



91

2 Arkitektur och  
Dekorativ konst. —  
1904.  
3 Turpat.

92

K. Bergstens.

Jurtāgenas baznīca

Stokholmas

perifērijā.

1904–1909.

Formu ģeometrīzācija

te apvienojusies ar

Vīnes jūgendstilam

raksturīgiem

elementiem.

The church oh

Hjorthagen in

peripheral

Stockholm

by Carl Bergsten.

1904–1909.

showing

geometricism

and Viennese

Art Nouveau

detailing.

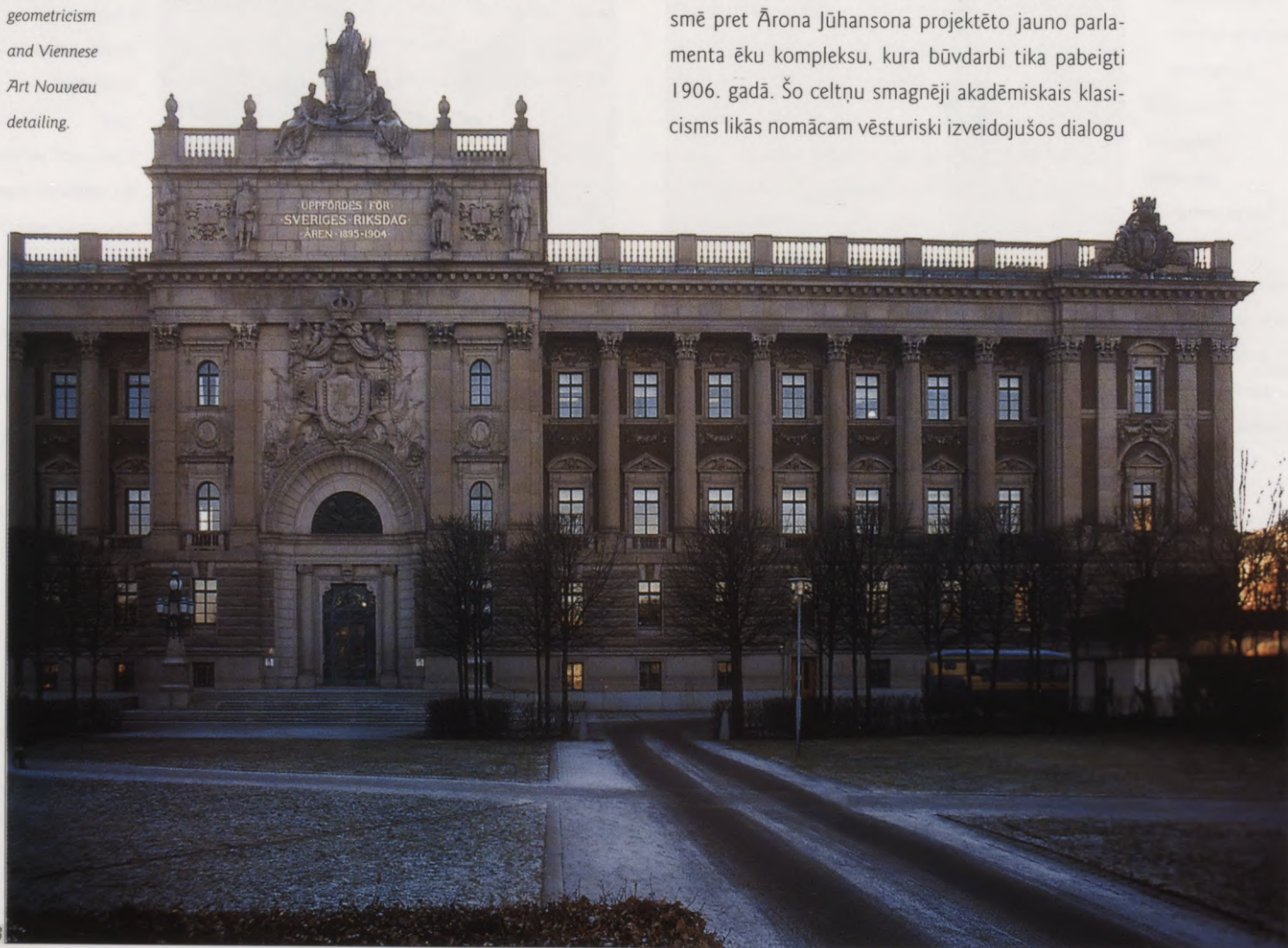
atklājot zināmu saistību ar jūgendstilu. Taču viņa biogrāfijas epizodes liecina par vadošo arhitektu pretošanos jūgendiskajai tendencei, kaut arī to pārstāvēja jauns un nenoliedzami talantīgs kolēģis.

Noraidošo attieksmi rosināja profesors Ī.G.Klāsons, kura vārdam amata brāļu vidū bija likuma spēks. Taču par tās paudējiem kļuva nedaudz jaunāka gadagājuma arhitekti – Torbens Gruts, Kārls Vestmanis, Larss Īsraels Vālmanis, Ragnars Estbergs. Viņus varētu saukt par nacionālā romantisma pārstāvjiem, ciktāl ar to saprotam rūpes par būvkonstrukciju autentiskumu, par saikni ar pagātnes mantojumu un vidi. 1904. gada rātsnama projektu konkursā uzvarēja R.Estberga darbs, kam jūgendstila vēsmas, iespējams, nebija

92



gājušas secen: četru torņu koncepcijā mēs varam saskatīt Vīnes secesijas tradīciju atbalsis, kaut gan šī radniecība tolaik palika nepamanīta. Taču galīgajā variantā, kura īstenošana noslēdzās tikai 1923. gadā, redzama



93

Baltijas kontekstā iederīga, viduslaicīga ķieģeļu arhitektūra.<sup>4</sup> Projektā akcentēta pakāpeniska kustība cauri telpai – no ieejas pāri pagalmam uz atklāta ūdens zonu. Vides apzināšanās un dialogs ar apkārtni vēsturisko apbūvi ir arhitekta darba centrālā problēma. R.Estbergam daudz nozīmēja tā pilsētvīdes apziņa, kas atklājās Nikodēma Tesīna Jaunākā barokālajā būvmākslā. Viņa inscenētais ceļš cauri rātsnama kompleksam uz ūdens pusi savā ziņā saaucās ar N.Tesīna Jaunākā pils plānojumu, kur ba-

rokālā kustība kalpojusi līdzīgiem mērķiem. Rātsnama projektā R.Estbergs interpretē Stokholmas vēsturisko panorāmu, kas cauri arkām paveras viņpus ūdeņiem: tā ir renesanses un baroka arhitektūrā monumentalizēta viduslai-

93

Ā. Jūhansons.

Parlamenta ēka

Stokholmā.

1906.

The Parliament

building, designed

by Aron Johanson

and completed in

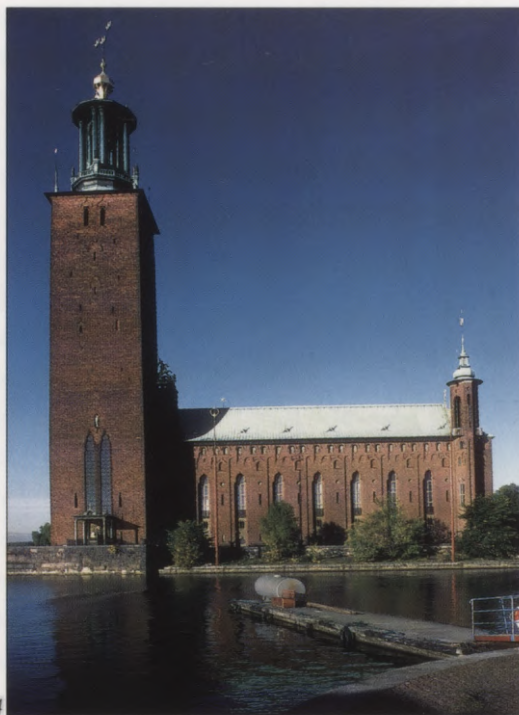
1906.

ku pilsēta, kas izaugusi par modernu metropoli.

Karaļa pils apkaime mūsu gadsimta pirmajā gadu desmitā atradās R.Estberga un vairāku citu arhitektu uzmanības centrā. Tas īpaši labi sajūtams attieksmē pret Ārona Jūhansona projektēto jauno parlamenta ēku kompleksu, kura būvdarbi tika pabeigti 1906. gadā. Šo celtni smagnēji akadēmiskais klasicisms likās nomācam vēsturiski izveidojušos dialogu

starp abiem krastiem. Kritiskai analīzei tika pakļautas visas eiropeisko ietekmju izpausmes neatkarīgi no to piederības "daiļo mākslu" tradīcijai vai dekoratīvajam jūgendstilam. Toties iekļaušanos nacionālā un lokālā mantojuma kontekstā arhitekti sāka uzskatīt par profesionālu tikumu, un šai parādībai netrūka arī politiska zemteksta.

Šajā ziņā izšķirošā nozīme bija ārpolitikas norisēm. 1905. gadā tika likvidēta Zviedrijas ūnija ar Norvēģiju, kas bija pastāvējusi turpat gadsimtu. Zviedri Norvēģijas iekļaušanu viņu karalistē bija uztvēruši kā kompensāciju par 19.gs. sākumā zaudēto Somiju. Citiem vārdiem, 1905. gadā notikusī Norvēģijas atdalīšanās nozīmēja, ka Zviedrijas



94

R. Estbergs.  
Stokholmas rātsnams.  
Ap 1910. gadu  
projektētās ēkas  
celtniecība  
tika pabeigta  
1923. gadā.  
Tās arhitektonisko  
prototipu vidū var  
minēt viduslaiku  
ķieģeļu baznīcas  
Baltijā.

The City Hall as  
finally designed by  
Ragnar Östberg  
around 1910 and  
completed in 1923,  
referring among  
other sources to  
medieval brick  
churches of  
Baltic area.

kādreiz varenajai ietekmei Baltijas mērogā, kas bija pakāpeniski mazinājusies jau kopš 18.gs., tuvojās beigas. Taču tagad nostiprinājās nacionālpatriotiskie noskaņojumi, kas bija modušies 19. gadsimtā. Atšķirībā no Somijas tie šeit likās vairojam negatīvo

attieksmi pret jūgendstila parādībām.

Par spīti šim noliegamam, vairāki sabiedriski nozīmīgi darbi Stokholmas arhitektūrā tomēr uzrāda izteiktas jūgenda iezīmes. Fredrika Liljekvista projektētajā Karaliskā Drāmas teātra ēkā, kuru rotā vietējā marmora būvplastika, parādās jūtīga virsmu apdare un dažādas ornamentālas detaļas, kas pārņemtas no Vīnes jūgendstila un rada estētiski izsmalcinātu

95

F. Liljekvists.  
Karaliskais  
Drāmas teātris  
Stokholmā.  
1901–1908.  
Jūgenda klātbūtne  
jūtama  
ēkas organiskajā  
būvplastikā.  
The Royal  
Dramatic Theatre  
of 1901–1908  
by Fredrik Lilljequist,  
featuring an  
Art Nouveau  
organicism of  
sculptural details.



4 Cornell E.  
Stockholm Town Hall. –  
Stockholm.  
1992.

95

modernā urbānisma gaisotni. Taču kompozīcijā sa-  
skatāmas arī 16. gadsimtā populārās renesanses  
piļu arhitektūras atbalsis.

Par iespaidīgāko no šiem jūgendiskajiem darbiem  
kļuva Larsa Īsraela Vālmaņa pieteikums 1906. gadā  
sarīkotajā Engelbrekta baznīcas projektu konkursā.  
Recenzējot L.Ī.Vālmaņa darbu, iepriekšminētais Tor-  
bens Gruts, ietekmīgā izdevuma *Arkitektur* redak-  
tors, atsaucās uz politisko situāciju tālaika Eiropā.  
Viņš nodalīja divus ģeogrāfiskus blokus: austrumu

Norvēģija. Recenzents lika noprast, ka, neraugoties  
uz projekta māksliniecisko līmeni, L.Ī.Vālmaņa cen-  
triskās baznīcas iecere ar tendenci uz jūgendstilu  
tomēr būtu noraidāma, dodot priekšroku tradicionā-  
lākai vairākjomu garenbūvei. Jūgendstilu Zviedrijā  
varēja uztvert kā vācu, austriešu un Austrumu pa-  
saules produktu, kas tāpēc būtu vērtējams kā māks-  
linieciski radikāla, tomēr reakcionāra parādība.<sup>5</sup>

Šī tālejošā politiskā analīze laimīgā kārtā neizka-  
vēja L.Ī.Vālmaņa veidotā baznīcas projekta īstenoša-



96

nu. Par to, iespējams, jāpatei-  
cas dziļajai interesei par  
zviedru koka celtniecības tra-  
dīcijām, ko arhitekts bija ap-  
liecinājis gan daudzos no sa-  
viem projektiem, gan publikā-  
cijās un pedagoģiskajā praksē.  
Katrā gadījumā šis ievēroja-  
mais būvdarbs, kura celtniecī-  
ba noslēdzās 1914. gadā, ļauj  
vērot tradīciju un jaunrades  
sintēzi. Kristians Norbergs-  
Šulcs un citi autori Engelbrek-  
ta baznīcu ir atzinuši par Zie-  
meļvalstu jūgendstila arhitek-  
tūras izcilāko pieminekli.<sup>6</sup>

Taču kopumā jūgendstils  
Stokholmā un visā Zviedrijā  
palika tikai aizmetņu līmenī.  
Tā iezīmes šeit nebija svešas,  
taču parasti izpaudās klusinā-  
tās formās un salīdzinoši  
maznozīmīgu ēku veidojumā.  
Zviedrijas aina bija pilnīgs  
pretstats Somijā notiekoša-  
jiem procesiem, toties līdzīga  
dāņu situācijai. Var pieņemt,  
ka pastāv zināms sakars starp  
diezgan noraidīto attieksmi  
pret jūgendstilu un aizrauša-  
nos ar romantizētu neoklasi-  
cismu, kas gan Zviedrijā, gan  
Dānijā aizsākās 20. gs. pa-  
dsmito gadu vidū. Un, iespē-  
jams, tā nav sagādīšanās, ka  
viens no šī neoklasicisma pir-  
majiem entuziastiem zviedru  
zemē bija tieši Kārls Berg-  
stens. Citiem vārdiem, Stok-  
holma atšķirībā no Rīgas vai  
Helsinkiem nevar lepotos ar  
izcilu jūgendstila mantojumu.  
Taču jūgendstils noteikti kalpoja  
par vērtīgu impulsu, kuram pie-  
trūkstot zviedru arhitektiem  
piemītošā vietas un vēstures  
izjūta nekad nebūtu radījusi  
tos Stokholmas arhitektoni-  
skos akcentus, kas izauga šajā  
dinamiskajā laikposmā.

96

L.Ī.Vālmanis,  
Engelbrekta baznīca.  
Pabeigta 1914. gadā.  
Paralēli jūgendstila  
iezīmēm atspoguļo  
arhitekta nopietno  
interesi par  
Ziemeļvalstu  
tautas celtniecības  
tradīcijām.  
*The Engelbrekt church,  
designed  
by Lars Israel  
Wahlman and  
completed in 1914,  
synthesizing  
Art Nouveau with  
the architect's strong  
interest in Nordic  
traditions of  
building.*

bloku un rietumu bloku. Atrodoties uz robežas  
starp abām nometnēm, Zviedrijai, viņaprāt, vajadzē-  
ja izdarīt savai arhitektoniskajai identitātei būtisku  
izvēli. Austrumu bloku šajā raksturojumā veidoja  
krievu, vācu un austriešu reakcionārās impērijas,  
turpretim rietumu blokā apvienojās demokrātiskas  
valstis – Lielbritānija, ASV, Francija, Dānija un

5 *Arkitektur och  
Dekoratīv konst.* –  
1906.

6 *Norberg-Schultz C.  
Nightlands: Nordic  
Building* –  
Cambridge, Mass.,  
1996.

Igaunija, tāpat kā citas Eiropas zemes, 19. un 20. gs. mijā atradās ceļā uz moderno sabiedrību. Līdzīgi Vidzemei un Kurzemei, arī Igaunija piederēja Krievijas impērijas Baltijas nomalei, kuras attīstība veidojās citādi nekā pārējās valsts daļās. Pēc Baltijas zemju pievienošanas Krievijai, kas notika 1710. gadā, valdošajai vācbaltiešu aristokrātijai šeit joprojām izdevās saglabāt īpašu statusu un privilēģijas. Baltijas ekonomisko augšupeju veicināja ģeopolitiski izdevīgā atrašanās uz robežas starp Krieviju un Eiropu, valstij nozīmīgās tirdzniecības ostas un 19. gs. 70. gados izveidotais dzelzceļa tīkls.

Tagadējā Igaunijas teritorija mūsu gadsimta sākumā iekļāvās Ēstlandes (Igaunijas) un Livonijas (Vidzemes) guberņās. Ēstlandes guberņa aptvēra Ziemeļigauniju, bet Dienvidigaunija veidoja daļu no Vidzemes

guberņas. Pēc 1897. gada tautas skaitīšanas datiem, Igaunijā bija ap 1 miljons iedzīvotāju, to vidū – 856 tūkstoši igauņu tautības pārstāvju. Vācbaltiešu daudzums Igaunijā nepārsniedza 34 tūkstošus – viņi caurmērā veidoja 10 procentus no iedzīvotāju kopskaita, taču aristokrātijas, tirgotāju un inteliģen-

ces aprindās šis īpatsvars bija krietni lielāks, skaidri apliecinot vācbaltiešu minoritātes valdošo stāvokli dažādās būtiskās sabiedrības dzīves jomās, arī sociālajā politikā un kultūrā.

Līdz 19. gs. otrajai pusei, kad vienlaikus ar kapi-

tālistisko attiecību veidošanas aizsākās arī nacionālās buržuāzijas un inteliģences uzplaukums, igauņi bija visai viendabīga zemnieku tauta.

Urbanizācijas gaitā viņi ieplūda pilsētās, mainījās pilsētu iedzīvotāju sastāvs, strauji veidojās nacionālā buržuāzija, un radās priekšnoteikumi

97

*H. Gesellius,*  
*A. Lindgrēns, E. Särinens*  
*(Helsinki).*  
*K. Luterā fabrikas*  
*tautas nams Tallinā.*  
*1904–1905.*  
*Fasādes fragments.*  
*Herman Gesellius,*  
*Armas Lindgren,*  
*Eliel Saarinen*  
*(Helsinki).*  
*People's house of*  
*Carl Luther's*  
*manufacture.*  
*Tallinn.*  
*1904–1905.*  
*Detail.*

## KARINA HALLASA

# JÜGENDSTILA ARHITEKTŪRA IGAUNIJĀ



97

nacionālās arhitektūras tapšanai. Pilsētas, kuru dzīvībai līdz tam bija valdījuši vācbaltieši, tagad kļuva par ciņas arēnu, kurā lielu nozīmi ieguva namīpašnieku nacionālā piederība, jo namīpašums automātiski deva tiesības piedalīties vietējo varas orgānu vēlēšanās. 1871. gadā tikai 18 procenti igauņu tautības pilsētnieku bija namīpašnieki, bet 1904. gadā viņu skaits jau sasniedza 63 procentus,<sup>1</sup> kaut gan igauņu nelielās koka mājiņas pilsētu nomalēs nespēja mēroties ar centra vāciešu solidajiem mūra namiem.



98

Igauņu koka priekšpilsētas, sadrūzmējušās ap kompakto, cienīgo un vācisko vecpilsētu ar viduslaiku tirgoņu namiem, vēlāku gadsimtu pilīm un impēriskās Krievijas simbolu Aleksandra Ņevska katedrāli Domkalna virsotnē, – tāda izskatījās gadsimtu mijas Tallina.

1902. gadā igauņi guva pārsvaru Valgas pilsētas domē, un 1904. gadā tas pats notika arī Tallinā. Līdz ar to viņi varēja iesaistīties pilsētūnīcības vadlīniju noteikšanā. Pats par sevi saprotams, ka igauņi ar īpašu dedzību meklēja visas iespējas reprezentēt savu nāciju ar sabiedriski nozīmīgām celtnēm, un arī vācieši, noprazdami, ka vara slīd laukā no rokām, centās no viņiem neatpalikt.

Laikā ap gadsimtu miju Igaunijā bija tikai daži profesionāli arhitekti. Projektēšanas darbus lielākoties veica guberņas pārvaldes inženieri, kas bija absolvējuši Pēterburgas Civilo inženieru institūtu, Pēterburgas Mākslas akadēmiju vai kopš 19. gs. 70. gadiem arī Rīgas Politehnikumu<sup>2</sup>. 19. gs. 90. gadu beigās arhitektu skaits pieauga, taču progresīvākie pasūtītāji deva priekšroku modernajai arhitektūrai, ko piedāvāja Pēterburgas, Rīgas un 20. gs. sākumā arī Helsinku speciālisti.

Jaunā gadsimta pirmajos gados daudz pasūtījumu tika uzticēts Rīgas arhitektiem – Vilhelmam Bokslafam, Vilhelmam Neimanim, Augustam Reinbergam, Vilhelmam fon Strikam, Heinriham Šēlam un citiem.<sup>3</sup> Viņu historisms kļuva arvien rotaļīgāks, plastiski izteismīgāks, manieriskāks un gleznieciskāks. Noteiktu vēsturisko asociāciju izvēle akcentēja nacionālas idejas, vācbaltiešu saikni ar Vāciju. Darmštātē studējušais Rūdolfs Engelharts, Rīgā skolotais Žaks Rozenbaums un citi vācbaltiešu arhitek-

ti savās historisma ēkās soli pa solim tuvojās jūgendstila dekoram.<sup>4</sup>

Taču pirmās celtnes, kurās atklājās jūgendstila arhitektūras iezīmes, nebija vietējo meistar darbi. Te jāpiemin vācbaltiešu uzņēmēja Karla Lutera fabrikas tautas nams Tallinā, kas tika uzcelts 1905. gadā pēc slaveno somu arhitektu H. Geselliusa, A. Lindgrēna un E. Sārinena biroja izstrādāta projekta, un tajā pašā gadā tapušais Pērnavas vācu tirgotāja Amendes savrupnams,

kuru būvēja Pēterburgas firma *Mieritz & Gerassimov*. Fakts, ka K. Luters šim uzdevumam izvēlējās somu arhitektus, iespējams, saistīts gan ar trijotnes augošo popularitāti un iespaidīgo uzstāšanos 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē, gan arī ar to, ka K. Lutera uzņēmuma vadītājs pēc tautības bija somis.

Igauņu pasūtītāji principiāli atteicās no vācbaltiešu arhitektu pakalpojumiem. Jautājums par nacionālo būvmākslu priekšplānā izvirzījās līdz ar Igauņu studentu biedrības nama celtniecību Tartu. Nacionāli noskaņotā biedrība vēlējās, lai tās patriotiskās

98

Tallina

19.–20. gs. mijā

20. gs. sākuma foto.

Tallinn

at the turn of

the 20<sup>th</sup> century.

99

A. Reinbergs (Rīga).

Baltijas–Vācijas banka

Tallinā.

1903–1904.

1904.–1905. gada foto.

August Reinberg

(Rīga).

Baltic–German Bank  
in Tallinn.

1903–1904.

Photo from

1904–1905.



99

1 Pullat R. Tallinnast ja tallinlastest. – Tallinn, 1966. – Lk. 86.  
2 Pirmais no viņiem bija vēlākais Tallinas pilsētas galvenais inženieris Karls Jakobi, kurš Rīgas Politehnikumu absolvēja 1870. gadā.  
3 Sporta zāle Pērnāvā (1902, arh. V. Bokslafs); ģimnāzija Pērnāvā (1904, arh. A. Reinbergs); Šēla banka Tallinā (1903–1904, arh. V. Neimanis); tirgus Tallinā (1900, arh. V. fon Striks, nav saglabāties); Interimētāris Tallinā (1902–1903, arh. H. Šēls, nav saglabāties) u.c.  
4 Nams Tartu, Kastaņu ielā 1 (1902–1904, arh. R. Engelharts); īres nams Tallinā, Pika ielā 23/25 (1908–1909, arh. Ž. Rozenbaums) u.c.

idejas atspoguļotos ēkas arhitektoniskajā veidolā, un pieaicināja Krievijā dzīvojošo igauņu inženieri Georgu Hillatu. G.Hillats tolaik atradās savas karjeras sākumā, un viņa projekts nekļuva par pasūtītāju vēlmju iemiesojumu – pēc tā nevarēja skaidri un nepārprotami spriest, kādai vajadzētu būt nacionālai un reizē modernai igauņu arhitektūrai. Darba iznākums bija ēka, kurā sadzīvoja jügendstila elementi un spēcīga historisma ietekme. Sarkanā ķieģeļa izmantojums, apspēlējot sarkanās un baltās krāsas

organizācijas. 19.gs. – galvenokārt lauku apvidos – biedrību locekļi mēdza pulcēties vienkāršās koka ēkās, taču 20.gs. sākumā Igaunijas pilsētās jau parādījās celtnes, kas simbolizēja nacionālo kultūru, un jautājums par nacionālo būvmākslu kļuva tikpat nozīmīgs kā igauņu profesionālās mākslas, mūzikas vai teātra veidošana. Šajā procesā daudz tika gūts no Eiropas – tā, piemēram, teātra režisors un pirmās profesionālās igauņu teātra trupas dibinātājs Karls Mennings bija mācījies Berlīnē pie Maksa Reinarta.



100

kontrastus, norādīja uz saikni ar vācu neogotiku.

Nacionālās būvmākslas problemātika īpaši aktualizējās saistībā ar teātru un sabiedrisko centru būvi Igaunijas pilsētās. Viens no igauņu nacionālās kopības apziņas balstiem, līdzīgi kā vācu kultūrā, bija dažādu biedrību veidošanās kustība, kas aptvēra dziedāšanas biedrības, pūtēju orķestrus un citas pašdarbības kultū-

Jaunais nacionālās kustības vilnis bija nesaraujami saistīts ar moderno kultūru, kuras galvenie veicinātāji tagad bija nevis lauku skolotāji, bet izglītotie pilsētnieki. Ideoloģiskā līdera lomu garīgajā dzīvē ieņēma kustība *Noor-Eesti* ("Jaunā Igaunija"), kuras devīze "Būsim igauņi un kļūsim par eiropiešiem!" uzskatāmi atklāj nacionālo ideju saistību ar moderno kultūru un



101

100

101

Ž.Rozenbaums.

Īres nams Tallinā.

Pika ielā 18.

1910.

Fasādes fragmenti.

Jacques Rosenbaum.

Dwelling house

at Pikk St. 18.

Tallinn.

1910.

Details of the

facade.

102

103

Ž. Rozenbaums.

Īres nams Tallinā.

Pika ielā 23/25.

1908–1909.

Jacques

Rosenbaum.

Dwelling house

at Pikk St. 23/25.

Tallinn.

1908–1909.

pauž noteiktu prasību pēc mērķtiecīga novatorisma un citu tautu pieredzes apgūšanas. Jaunie žurnāli, bagātīgais grāmatu klāsts, starptautiskie kongresi un izstādes, pasaules mēroga organizāciju izveidošanās un strauji augošās iespējas ceļot sekmēja informācijas izplatīšanos un mudināja domāt starptautiskos mērogos. Tas deva ierosmi mācīties no citzemju kolēģiem, apgūt novācijas un piemērot tās vietējās situācijas specifikai. Pilsēt būvniecības pētnieks Entonijs Satklifs šo procesu ir nodēvējis par "radošo internacionālismu"<sup>5</sup>, un

"Jaunās Igaunijas" centieni ir jāaplūko tā kontekstā, kuram pieder arī "Jaunā Somija", "Jaunā Polija" un citas "jauno kultūru" kustības dažādās Eiropas zemēs. Nacionālās atmodas pirmais posms 19. gs. vidū galvenokārt saistījās ar lauku apvidu tautas kultūru un priekšstatu, ka igauņi ir zemnieku tauta; toties "Jaunās Igaunijas" kustība noteikti orientējās uz moderno pilsētas kultūru. Par pilsētas dzīves priekšrocībām rakstīja kustības galvenais ideologs Helsinku universitātē studējušais Gustavs Suitss: "Te ir lielākas mācību un atpūtas iespējas, aktīvāka domu apmaiņa, dzīves ritms – straujāks un apvārņi – plašāki." Pilsētai bija milzīgs pievilksanas spēks. "Tālu laukos atbalsojas fabriku sirēnas. Dzelzceļa sliedes, kas stiepjas pāri līdzenumiem, telefona un telegrāfa stabi kā sargi dubļainās ceļmalās – tās ir zīmes, kas vēsta par radošās kultūras uzvaras gājienu cauri Igaunijai, un vienkāršo lauku cilvēku prātos tām ir tikpat "revolucionāra" nozīme kā Ničēam vai Gorkijam skoloto ļaužu apziņā."<sup>6</sup> Gustavs Suitss tautiešus aicināja mācīties no somiem, kuri, pateicoties krievu impērijas ietvaros saglabātajai politikajai

autonomijai, nacionālās kultūras attīstībā bija aizsteigušies igauņiem krietni priekšā.

Orientācija uz Somiju nozīmēja apzinātu pretošanos vācu kultūras ietekmēm. Biedrības "Vanemuine" nama projektu igauņi pasūtīja somu arhitektam Armasam Lindgrēnam – domājams, ar nolūku iegūt tādū nacionālā romantisma paraugu, kas varētu līdzināties Somijas Nacionālā teātra ēkai, kuras būvdarbus 1902. gadā pabeidza O. Tarjanne. Kaut gan A. Lindgrēna darbs nebija tik nacionālromantiski arhaizēts kā minētā teātra ēka un (it īpaši dārza fasādē) vairāk liecināja par autora tuvību Čārlza Renija Makintoša un Jozefa Hofmaņa stilistikai, "Vanemuines" risinājumu igauņi tomēr atzina par pietiekami nacionālu – "tādu, kas ir saskaņā ar mums pašiem gluži kā cilvēka sejas izteiksme"<sup>7</sup>.



102



103

5. Sutcliffe A. Towards the Planned City: 1780–1914. – Oxford, 1981. – P. 166.  
6. Suitss G. Kaks ilmavaadet: Sihid ja vaadet. – Helsinki, 1906. – Lk. 47.  
7. Piezīmes par izstādes atklāšanu // Postimees. – 1906. – 12. aug.  
8. Par Vācu teātra ēkas projektu konkursu sk.: Ģens L. Tallinna Saksa teātri konkursist ja arhitektu urivõistlustest sajandivahetusel // Kunstiteadus, kunstikriitika. – Tallinn, 1983. – Lk. 69–94; Hallas K. Eesti Draamateater: Ehituslugu ja arhitektuur. – Tallinn, 1992.  
9. Langbehn J. Rembrandt als Erzieher. Citēts pēc: Ringbom S. Stone, Style and Truth. – Helsinki, 1987. – P. 50.

A.Lindgrēna "Vanemuines" nams kļuva par būtisku ierosmes avotu vietējiem arhitektiem G.Hellatam, E.Volfeltam un A.Jungam viņu darbā pie teātra un sabiedriskā centra *Endla* ēkas izveides Pērnavā (1911). Abas celtnes tika sagrautas Otrajā pasaules karā.

Taču ne jau igauņiem vien teātris kalpoja par nacionālās apziņas simbolu. Pirmo moderno teātra ēku Tallinā uzcēla vācieši. Šim nolūkam 1906. gadā tika izsludināts konkurss, kura rīkotāji saņēma 61 pieteikumu no Vācijas, Krievijas, Austrijas, Somijas un Latvijas.<sup>8</sup> Konkurss uzvarēja projekts, kura smagnējie, kvadrātiskie kaļķakmens bloki un iespaidīgā formu valoda vāciešiem acīmredzot likās ļoti nacionāla: te

varētu atsaukties uz Jūliusa Langbēna domu, ka vācu arhitektūras nacionālo garu vislabāk pauž tieši smagnējs un neapstrādāts laukakamens,<sup>9</sup> kā arī atcerēties Teodora Fišera, Frica Šūmahera, *Mosel & Curiel* firmas meistarū un citu Vācijas arhitektu darbus. Liels bija pārsteigums, kad izrādījās, ka galvenās balvas ieguvēji ir nevis vācieši, bet gan Pēterburgas arhitekti Nikolajs Vasiljevs un Aleksejs Bubirs,

kuri pārstāvēja gadsimtu mijas Pēterburgā populāro un somu nacionālā romantisma spēcīgi ietekmēto "ziemeļu jūgendstilu".

Vācu teātra biedrība vilcinājās īstenot krievu meistarū piedāvājumu un sarīkoja vēl vienu konkursa kārtu, piesaistot vairākus jaunus projektus no Lībekas un Kopenhāģenas, kuru autori bū līdž šim nav izdevies noskaidrot. Pirms galīgā lēmuma pieņemšanas projektus nosūtīja uz Vāciju, kur ar tiem iepazīnās slavenais teātru būves lietpratējs Hermanis Zēlings. N.Vasiljeva un A.Bubira darbs šai starposmā bija jūtami vāciskots – domājams, lai piemērotos pasūtītāja prasībām, – un tagad atgādināja Lībekas pilsētas teātri (1908, arh. Martins Dīfers) un jo sevišķi

Hebela teātri Berlīnē (1908, arh. Oskars Kaufmanis). Hermanis Zēlings ieteica realizēt Pēterburgas arhitektu iecerī, un teātra celtniecība tika pabeigta 1910. gadā.

Auglīga sadarbība ar abiem krievu speciālistiem izveidojās Vācu teātra biedrības loceklim Kristianam Luteram, kurš viņiem pasūtīja savrupmāju (1910; šai ēkā, kas kļuva par vienu no skaistākajām jūgen-

104

A.Bubirs, N.Vasiljevs  
(Sanktpēterburga).  
Vācu teātris Tallinā  
1910.  
20. gs. padsmīto gadu  
foto.

A.Bubyr, N.Vasilyev  
(St. Petersburg).  
German Theatre in  
Tallinn. 1910.

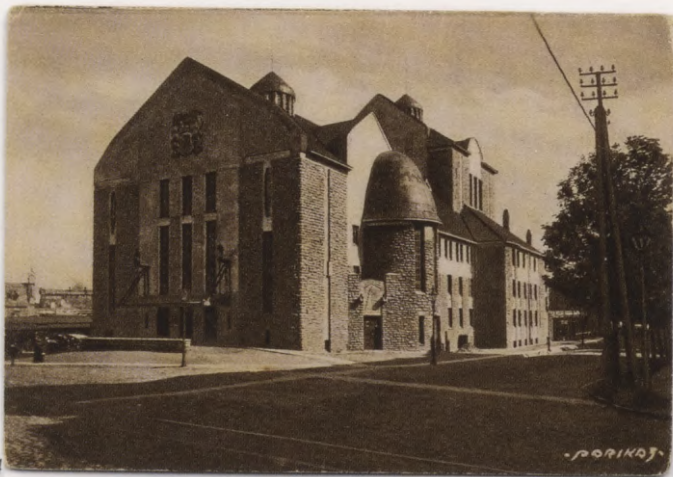
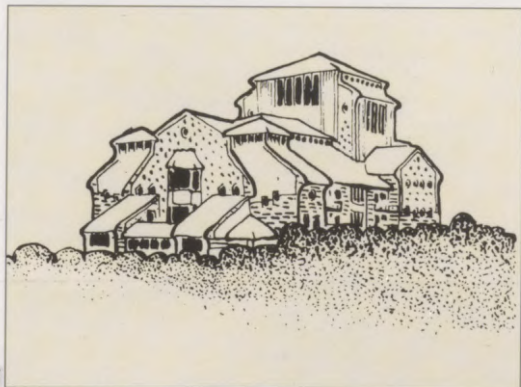
Photo from the 1910s.

105

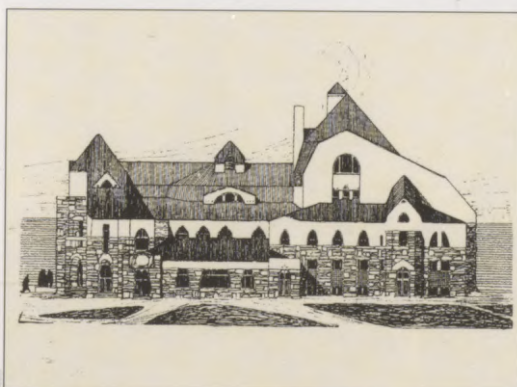
E.Laube (Rīga).  
Konkursa projekts  
Vācu teātrim Tallinā.  
1906.  
Eižens Laube (Rīga).  
German Theatre in  
Tallinn. Competition  
entry. 1906.

106

A.Bubirs, N.Vasiljevs  
(Sanktpēterburga).  
Konkursa projekts  
Vācu teātrim Tallinā.  
1906.  
A.Bubyr, N.Vasilyev  
(St.Petersburg).  
German Theatre in  
Tallinn. Competition  
entry. 1906.



106

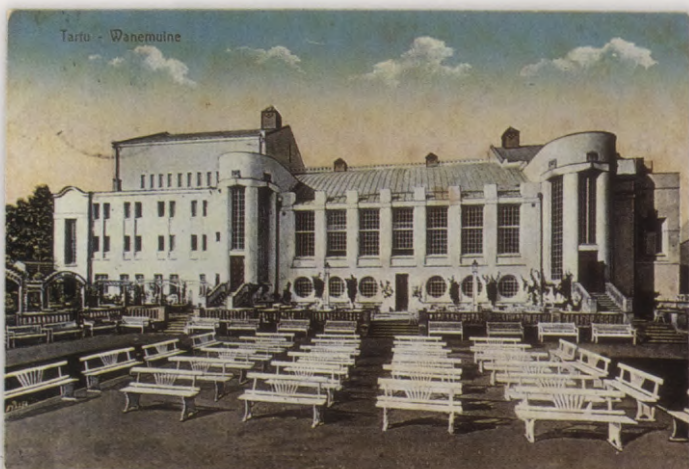


107

A.Lindgrēns (Helsinki).  
Igaunū teātris  
"Vanemuine" Tartu.  
1905–1906.  
Nav saglabājies.  
1906.–1907. gada foto.  
Armas Lindgren  
(Helsinki). Estonian  
theatre "Vanemuine".  
Tartu, 1905–1906.  
Destroyed.  
Photo from 1906–1907.

108

A.Lindgrēns,  
V.Lenna  
(Helsinki).  
Teātris koncertzāle  
"Estonia" Tallinā.  
1908 (konkurss).  
1910–1913.  
1913.–1914. gada  
foto.  
Armas Lindgren and  
Viivi Lönn (Helsinki).  
"Estonia" theatre and  
concert house in  
Tallinn.  
1908 (competition).  
1910–1913.  
Photo from  
1913–1914.



107



108

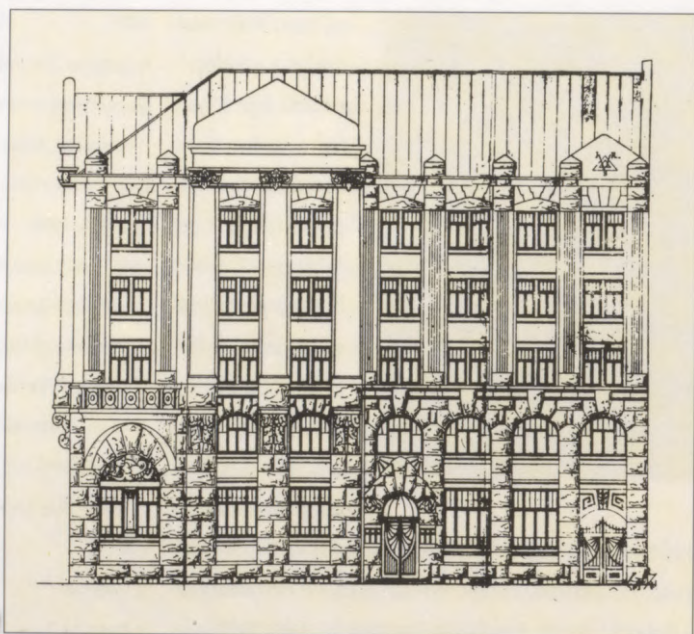
da celtnēm Tallinā, tagad atrodas Laulību pils), piecstāvu īres namu, kas palika projekta līmenī, un jaunu fabriku korpusus (1914).

Izsludinot konkursu par labāko projektu igauņu teātrim koncertzālei *Estonia*, kuru bija paredzēts būvēt ļoti tuvu Tallinas Vācu teātra namam, pasākuma rīkotāji tā nolikumā ietvēra noteikumu, ka celtni nepieciešams veidot "somu stilā". Otrā vietā konkursā dalīja divi pieteikumi: Armasa Lindgrēna un Vīvi Lennas kopdarbs un Pēterburgas tandēma projekts,

darbs igauņiem bija svarīgāks par "somu stilu" kā tādu, turklāt krievu meistarū veikums varēja izcelt nevajadzīgu līdzību tuvinajam Vācu teātrim, tāpēc tika nolemts realizēt A.Lindgrēna un V.Lennas projektu. Ēkas būvdarbi noslēdzās 1913. gadā. Neoklasicisma iezīmju īpatsvars projektēšanas gaitā vēl pieauga, un celtnē kļuva par valdonīgu akcentu Tallinas centra ainavā. Kompleksu veidoja divi atsevišķi korpusi – teātra zāle tūkstotim skatītāju un koncertzāle ar 1200 vietām –, kurus savienoja zemāka pāreja ar restorāna telpām. Nama tapšanas gaitā parādījās idejas, ka tam tomēr nevajadzētu būt pārāk somiskam, tāpēc būvdarbu vadītāju somu arhitektu Bertelu Liljekvistu nosūtīja uz Tartu iepazīt ornamentālos tautas rakstus Igaunijas Etnogrāfiskajā muzejā.

Armas Lindgrēns Igaunijā bija kļuvis pazīstams un saņēma vēl citus pasūtījumus. Viņš projektēja neuzcelto Sv. Pāvila baznīcu Tallinā (1906), studentu korporācijas *Sakala* namu Tartu (1911, kopā ar V.Lennu), F.Akela namu Tallinā un citas ēkas.

Somu būvmāksla un it sevišķi A.Lindgrēna daiļrade spēcīgi ietekmēja igauņu pirmo profesionālo arhitektu, Pēterburgas Mākslas akadēmijas absolventu Karlu Burmani, kuru savulaik dēvēja par "igauņu Lindgrēnu". K.Burmaņa patstāvīga darbība aizsākās 1910. gadā, un viņš debitēja ar projektu sporta



109



110

kurš igauņiem, kas somu stilu identificēja ar nacionālo romantismu, varbūt pat varēja likties somiskākais no abiem. A.Lindgrēns tolaik strauji tuvojās neoklasicisma ģeometrizētajai stingrībai. Tomēr īsta somu arhitekta



111

biedrības *Kalev* namam. *Kalev* patiesībā bija visai politizēta organizācija, un tās vadītājs Konstantīns Petss vēlāk kļuva par Igaunijas prezidentu. K.Burmaņa projekts (1911) izvērtās par igauņu nacionālā ro-

109

Ž.Rozenbaums.

Projekts

viesnīcas ēkai Tallinā.

1913.

Nav īstenots.

Jacques Rosenbaum.

Unexecuted

hotel project

for Tallinn.

1913.

110

O.Vildavs (Vācija).

Tāģeperas muižas

kungu māja.

1907–1912.

Otto Wildau

(Germany).

Manor house

at Taagepera.

1907–1912.

111

K.Burmanis.

Īres nams Tallinā.

Viru ielā 4.

1912–1913.

Pagalms.

Karl Burman.

Dwelling house

at Viru St. 4.

Tallinn.

1912–1913.

Courtyard.

mantisma augstāko sasniegumu, kaut gan ceļojumos redzētie somu un zviedru savrupnami to bija ietekmējuši vairāk nekā pieticīgi igauņu zemnieku mājokļi. Atšķirībā no Somijas, kur 19. gs. 90. gados – tā sauktajā kareliānisma periodā – notika tautas celtniecības mantojuma apzināšana, Igaunijā zemnieku sētas tolaik neviens vēl nebija pētījis. Igaunī pie šī jautājuma risināšanas ķērās tikai 1916. gadā.<sup>10</sup> Tādējādi arī nacionālo romantismu Igaunijā var uzskatīt par "importa preci". Kalev ēka

Kreicvalda ielā 12 u. c.). Turpretim koka ēkās saglabājās ciešāka saikne ar tradicionālo arhitektūru.

Jugendstila īres namus projektēja arī vietējie vācbaltiešu arhitekti – A. Hoiningens-Hine, Hanss Šmits un citi. Svarīgi atzīmēt, ka arī viņu darbu ļoti ietekmēja somu un skandināvu nacionālā romantisma arhitektūra (Žaka Rozenbauma nerealizētais viesnīcas projekts, 1913; Tāgeperas muižas kungu māja, 1907–1912, arh. O. Vildavs, u. c.).

Tektonisko un racionalizēto Jugendstila ievirzi

Tallinā visuzskatāmāk pārstāv polifunkcionālā Kredītbankas ēka Pērnavas ielā 10, kuru projektējis Eliels Sārinen (konkurss 1911, celts 1912). Tās uzsvērti tektoniskā āriene demonstrē dzelzsbetona konstruktīvo spēku. Simetriskās fasādes centrā izveidots arkveida portāls, kādam parasti seko pasāža, taču šeit aiz portāla atrodas lielas kāpnes, kuras ved uz otrā stāva augstumā izveidoto pagalmu. Slēgtajam pagal-

112

Tallinas centrs

E. Sārinen

izstrādātā pilsētas

ģenerālpilānā

"Lielā Tallinā".

Vidū – jaunā

rātsnama ēka.

1913.

City of Tallinn

in the master plan

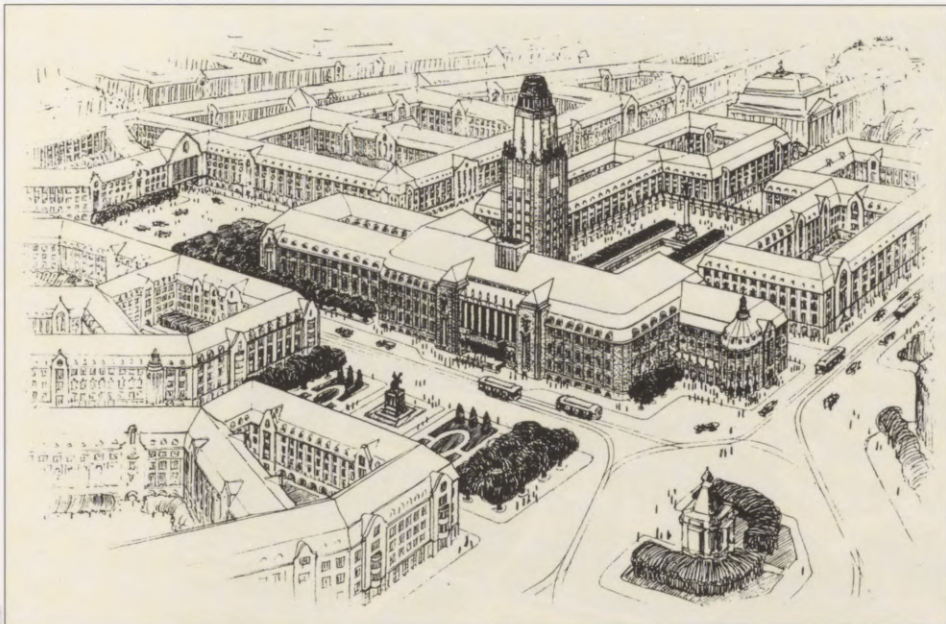
"Great Tallinn"

by Eliel Saarinen.

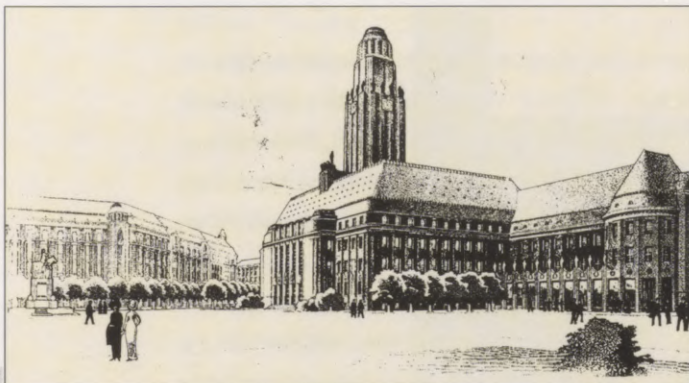
1913.

In the middle – the

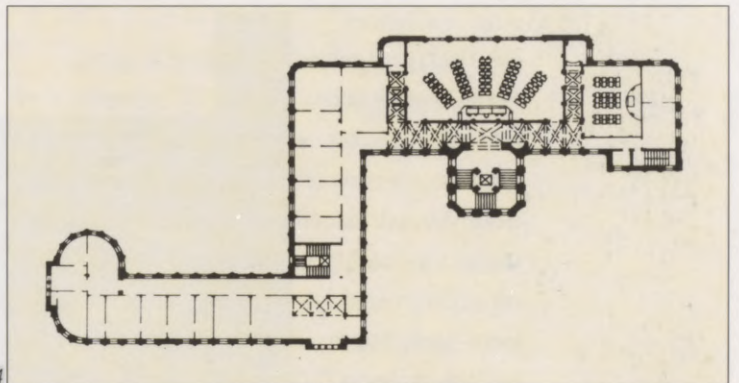
new Town Hall



112



113



114

līdz mūsu dienām nav saglabājusies un tāpēc šķiet īpaši leģendāra.

Laiks no 1910. līdz 1913. gadam saistās arīdzan ar vislielāko rosību īres namu būvniecībā. Ēkas pieņēmas apmēros, pieauga stāvu skaits, parādījās lifti, dzelzsbetona konstrukcijas un citi jauninājumi. Salīdzinājumā ar Rīgu Jugendstila dzīvojamo namu skaits Tallinā nav liels, jo līdzekļu trūkums lika dot priekšroku koka celtniecībai, taču šai mantojumā pārstāvēti vairāki stilistiski atšķirīgi īres namu tipi. Agrīnajam, romantizētajam paveidam raksturīgs asimetrisks un plastiski izteismīgs fasādes risinājums, kādu redzam Tatāru ielā 21b (1912, arh. K. Burmanis). Visai drīz par noteicošo K. Burmaņa īres namos kļuva A. Lindgrēna vēlo darbu ietekme, kas izpaudās simetriskā fasāžu risinājumā un neoklasisku elementu izmantošanā (nami Raua ielā 39,

mam ir trīs dažādi līmeņi, kas nodrošina brīvu pārvietošanos ēkas iekšienē. Kredītbankas pirmajā stāvā atradās veikali, otrajā – bankas telpas, bet trešajā – pirmklasīgi dzīvokļi.

1912. gadā Tallinā tika uzsākti priekšdarbi jauna rātsnama celtniecībai, kas kļuva par somiskās un vāciskās ievirzes sadursmju arēnu.<sup>11</sup> Dīvainā kārtā pirmo vietu konkursa žūrija piešķīra visai tradicionālam projektam, kas stipri atgādināja Ķīles rātsnamu un piederēja Tallinas būvinženierim Aleksandram Jaronam. Taču pieteikumu vidū bija arī Eliela Sārinenas iecere – patiesi moderns un uzmanību saistošs darbs, kura autors bija pamatoti rēķinājies ar toreizējo situāciju Tallinas pilsētvides attīstībā. Ar asimetrisko rātsnama ēku somu arhitekts iedibināja pilsētas laukumu arhitektoniskā risinājuma sistēmu, kurā nepārprotami jautās viņa augstu vērtētā Kamillo Zites

113

114

E. Sārinen

(Helsinki).

Konkursa projekts

Tallinas

rātsnama ēkai.

1912.

Nav īstenots.

Eliel Saarinen

(Helsinki).

Tallinn Town Hall.

Unexecuted

competition entry,

1912.

<sup>10</sup> 1916. gadā mākslinieks Kristians Rauds uzsāka anketēšanas kampaņu Igaunijas senās lauku celtniecības izpētei.

<sup>11</sup> Par Tallinas rātsnama projektu konkursu sk.: Unistus Raekojast. – Tallinn: Eesti Arhitektuurmuuseum, 1992 (izstādes buklets); Hallas K. 20. sajandi raekojad // Ehituskunst: 7 (toim. L. Lapin).

ideju atbalsis: laukumu izveide, kombinējot vertikālos un horizontālos elementus; arku un ārējo kāpņu izmantošana ielas fasāžu noformēšanā; vertikālo smaīļu nozīme u. c. Projekta perspektīvā skaidri atklājās estētiska pilsētvides veidojuma svarīgā loma. E.Sārinens konkursā ieguva tikai veicināšanas prēmiju, dodot iemeslu zināmai vietēja mēroga kņadai, bet jaunais rātsnams tā arī palika neuzcelts. Toties citu somu arhitekta darbu – 1913.–1915. g. projektu Tartu Sv. Pāvila baznīcai – gaidīja laimīgāks likte-

ir vajadzīga ne mazāk par izglītību, literatūru, dzelzceļu un rūpniecību. Mūsu nācijas progresa ceļš galvenokārt vedīs tieši caur pilsētu.”<sup>13</sup>

Tādējādi Igaunijas arhitektūru 19.–20.gs. mijā skāra dažādi un savā raksturā daudznacionāli būvmākslas virzieni. Igaņu vidē valdīja somiskā ievirze un somu speciālistu darba izmantojums, bet vācu un Rīgas arhitektūras ietekme saglabāja būtisku nozīmi Dienvidigaunijas pilsētās Tartu un Pērnāvā – sava loma šai situācijā bija arī Rīgas Politehnikuma

115

E.Sārinens  
(Helsinki).

Tallinas  
ģenerālpilns.

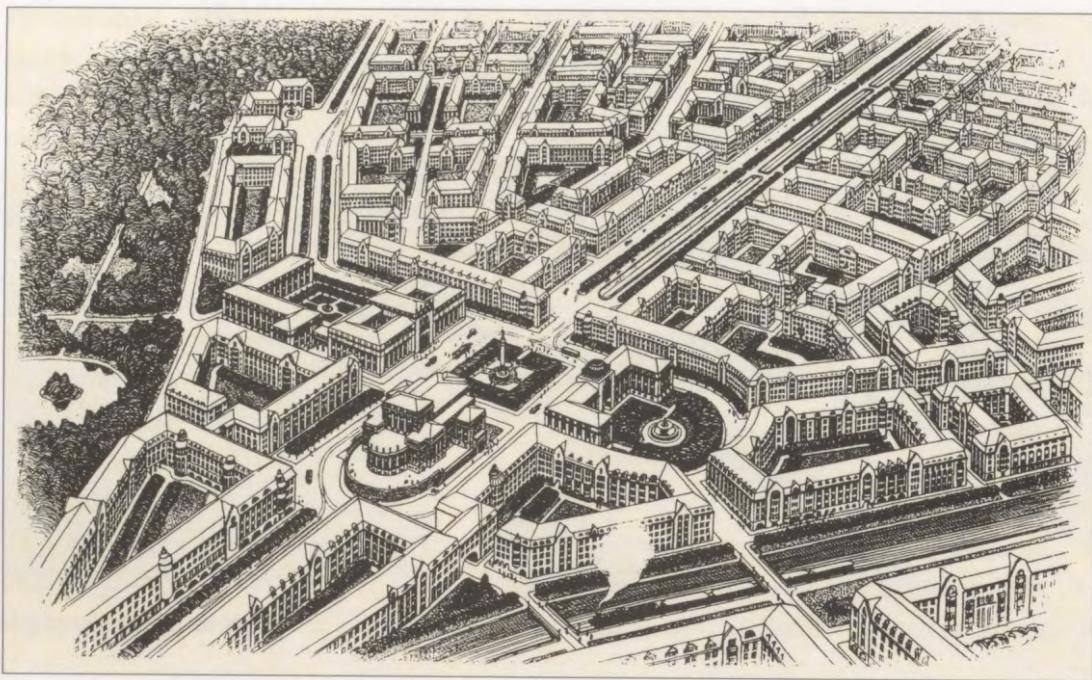
1913.

Elieel Saarinen.

(Helsinki).

Master Plan  
of Tallinn.

1913.



115

nis: 1917. gadā celtne jau bija gandrīz gatava.

1913. gadā Tallina tika oficiāli pasludināta par lielpilsētu, un tās iedzīvotāju skaits sasniedza 100 000. Varenais celtniecības bums radīja nepieciešamību izstrādāt pilsētas ģenerālpilnu. Plāna izstrādei tika sarīkots konkurss, kurā uzvarēja E.Sārinens. Žūrijas komisijā ietilpa dažādu zemju speciālisti – Jozefs Stibens un profesors Teodors Ģeke no Berlīnes, profesors G.Dubelīrs no Kijevas un Helsinku pilsētas galvenais arhitekts Bertels Jungš. Igaņiem bija skaidrs mērķis – padarīt Tallinu par Eiropas līmeņa pilsētu, un Eliela Sārinena “Lielā Tallina” šo sapņu piepildījumam deva reālu pamatu.

Taču ne jau visi igauņi priecājās par savas zemes pilsētu uzplaukumu. Populistiskās Progresa partijas līderis Jāns Tenisons rakstīja: “Viss šis kultivētais eiropiskums būtībā nav nekas cits kā viens pārvācojūšos igauņu pasākums. Šis Eiropas līmenis, kuru mums slavina kā visaugstāko kultūru, patiesībā ir tikai tāda ārēja virskārta, zem kuras dvēsele noslēpst kā puķe zem apmetuma.” J.Tenisons sludināja “kultivētās zemnieku tautas” ideju un aicināja atteikties no “šī tukšā un neīstā eiropiskuma”.<sup>12</sup> Uz viņa kritiku atsaucās igauņu literāts Eduards Juhansons: “Ja pilsētas postošā ietekme būtu tik liela, kā daži iedomājas, tad ne viena vien Eiropas tauta jau būtu pazudusi no zemes virsas. Izglītotam cilvēkam pilsēta

apmācības programmām, kas audzēkņiem deva iespējas stažēties Vācijas tehniskajās augstskolās (Drēzdenē, Hannoverē, Darmštātē). Saskarsme ar krievu arhitektūru veidojās, mācoties Pēterburgas Mākslas akadēmijā vai uzticot pasūtījumus Pēterburgas arhitektiem.

Igaunijas jūgendstila arhitektūrā atklājas pārsteidzošs ietekmju savijums: celtnes, kas kļuvušas par igauņu nācijas lepnumu, projektējuši somu arhitekti, bet Tallinas Vācu teātri – somu būvmākslas iedvesmoti krievu meistari. Savukārt somu nacionālo romantismu bija ietekmējusi amerikāņu un skotu arhitektūra, vēlāk – skotu un austriešu jūgendstils Č.R.Makintoša un J.Hofmaņa garā. Aplūkojamā perioda ievērojamākais sasniegums no nacionālās kultūras progresa viedokļa ir igauņu pirmo profesionālo arhitektu Karla Burmaņa un Artura Pernas veikums. Tieši šajā mācīšanās un cittautu pieredzes apguves posmā radās nacionālās arhitektūras ideja, un uz šiem idejiskajiem pamatiem izauga celtnes, kas veido igauņu nacionālo būvmākslu pilnā šī vārda nozīmē.

<sup>12</sup> Tõnisson J.  
Talupoja rahvus //  
Postimees. –  
1911. – 4. jaan.

<sup>13</sup> Juhanson E.  
Maa, rahvas ja linn //  
Vaba Sõna I. – Tartu,  
1914.

Jūgendstils Pēterburgas arhitektūrā aizsākās 19.gs. 90. gadu beigās. Savukārt tā krīzes izpausmes, tāpat kā citur Eiropā, iezīmējās uz 20.gs. padsmīto gadu sliekšņa. Tādējādi jūgendstils izrādījās pats īslaicīgākais no visiem būvmākslas stiliem, taču tā ietekme uz Pēterburgas arhitektūru bijusi ļoti spēcīga. Tieši jūgendstila formās pirmsrevolūcijas gados veidojās plašu pilsētas rajonu – Petrogradas puses un Vasilija salas – apbūve; visai liels skaits jūgendstila ēku tolaik parādījās arī citās Krievijas galvaspilsētas vietās. Jūgendstila būtiskā nozīme 19.–20.gs. mijas krievu arhitektūrā pamato nerimstošo interesi, ko šai parādībai veltījuši gan Krievijas, gan ārvalstu pētnieki – G.Aleksejevs, J.Borisova, T.Každana, B.Vasiljevs, B.Kirikovs, V.Isačenko, J.Kiričenko, A.Puņins, J.Krasņiņš, V.Brumfilds, Dž.Hovards u. c.

VLADIMIRS ĻISOVSKIS

## JÜGENDSTILA ARHITEKTŪRA SANKTPĒTERBURGĀ

REGIONĀLĀ UN  
NACIONĀLĀ SPECIFIKA



Salīdzinoši maz izzināts līdz šim bijis jautājums par Krievijas (konkrētajā gadījumā – Pēterburgas) jūgendstila struktūru, modifikācijām un attiecībām ar citiem tālaika stilistiskajiem strāvājumiem gan pašā Krievijā, gan ārzemēs. Pēterburgas arhitektūra šajā ziņā ir ļoti interesants izpētes materiāls, jo

pārliecinoši atklāj jūgendstila neviendabīgo raksturu, kas izskaidrojams ne tikai ar stila pastāvēšanas īslaicīgumu, bet arī ar vairākiem citiem, tieši Pēterburgai specifiskiem apstākļiem.

Kā zināms, Pēterburgai savas zemes vēsturē ir īpaša loma, kuras savdabību diez vai jēkad būs iespējams aptvert visā pilnībā. Pilsēta, kuru Pēteris I nodibināja ilgās cīņās iekarotajos Baltijas jūras krastos, kļuva par simbolu, kas iemiesoja iepriekš atpalikušās valsts tuvošanos Eiropas kultūras sasniegumiem. Jau nās galvaspilsē-

116

*A. Bubirs.*

*Nams Fontankas*

*krastmalā.*

*1910–1912.*

*Aleksey Buby.*

*A building on the*

*Fontanka Shore,*

*St. Petersburg.*

*1910–1912.*

tas nozīmīgumam vajadzēja atspoguļoties arī arhitektūrā, kura atkāpās no agrākajām krievu būvmākslas tradīcijām, lai attīstītos vispāreuropeisko tendenču gultnē. Taču Pētera I reformu diktētā novēršanās no pagātnes bija ļoti krasa un tādēļ izsauca asu sašutumu ievērojamā daļā krievu sabiedrības, kas turēja godā savas nacionālās saknes. Nesaskaņas starp valsts un tās kultūras turpmākās attīstības "europeiskā" un "nacionālā" varianta piekritējiem īpaši saasinājās 19.gs. vidū, romantisma laik-

detaļām, kuru pārpilnība radīja celtnu dekoratīvo piesātinājumu – eklektikas laikā visai atzinīgi vērtētu kvalitāti.

Tomēr historisma perioda arhitektu radošie meklējumi ietiecās ne vien arhitektoniskās formas, bet arī telpisko risinājumu jomā; pēdējo mērķis, kā ziņāms, bija pārvarēt klasisko simetriju un līdzsvaru, lai radītu individualizētas, daudzos gadījumos asimetriskas kompozīcijas, kuru raksturu noteica dažādas funkcionālas prasības. Līdzīgi centieni bija vērojami krievu stila ietvaros, taču

tas sakņojās arī senajās nacionālajās tradīcijās, ko pārstāvēja tādi 16.–17.gs. celtnu tipi kā *хоромы* koka un *палаты* akmens arhitektūrā. Gan vienam, gan otram bija brīvs, asimetrisks plānojums, un tie izcēlās ar glezniecisku būvmasu kārtojumu un izteiksmīgu siluetu. Šīs iezīmes, ar ko senkrievu celtnes atšķīrās no tālaika Eiropas klasiskās arhitektūras, nacionālā stila piekritējiem likās piemērotas iedzīvināšanai jaunajos apstākļos. Tāpēc jāatzīst, ka nacionālais stils Krievijā ir kalpojis par "iekšējo avotu" (B.Kirikova apzīmējums) jūgendstilam raksturīgās telpiskās koncepcijas izveidē. Par nacionālā stila izplatīšanās centru tika atzīta Maskava, kas daudzu kultūras darbinieku acīs bija īstas krievu pilsētas simbols; turpretim Pēterburga izpelnījās "rietumnieces" reputāciju – to uzskatīja par eiropeisku, nacionālajām tradīcijām svešu pilsētu.

Taču paradoksālā kārtā vairums nacionālā stila meistarū, kas darbojās gan abās metropolēs, gan provincē, ir skolojušies tieši Pēterburgas Mākslas akadē-

mijā – valsts galvenajā mākslas mācību iestādē, kas tiecās uzturēt un veicināt klasiskās tradīcijas. Tādi bija A.Pomerancevs, S.Solovjovs, V.Suslovs, M.Preobraženskis, A.Parlands, V.Pokrovskis, A.Ščusevs, V. Maksimovs. Arī Pēterburgas Civilo inženieru institūts, akadēmijas galvenais konkurents, sagatavoja diezgan daudz speciālistu, kas guva panākumus, darbotamies nacionālā stila garā. Šajā sakarā varētu atzīmēt V.Kosjakovu, N.Sultanovu, A.Aplaksinu, S.Kričinski un vairākus citus arhitektus.

20.gs. sākumā Krievijas nacionālā stila attīstībā notika būtiskas pārmaiņas, kuru cēlonis lielā mērā bija meklējams jūgenda estētikā. Aizraušanos ar de-



117

F.Lidvals.

Ēka Kamennostrovas prospektā 1/3.

1903.

Dienuvidu korpuss.

Fyodor Lidval.

Kamennostrovsky

Prospekt 1/3.

St. Petersburg.

Southern building.

1903.

metā, kad eiropeiskais klasicisms bija izsmēlis savas iespējas.

Krievijas arhitektūrā šīs pretrunas izpaudās divu pretēju tendenču līdzāspastāvēšanā: 19.gs. vidū paralēli attīstījās gan historisms (jeb eklektisms), kas bija nostiprinājies visās Eiropas zemēs un savā praksē pielāva dažādu stilistisku paraugu izmantošanu, gan tikai Krievijai raksturīgs "nacionālais stils", kurš tiecās turpināt tās tradīcijas, kas bija valdījušas pirms Pētera I laika. Tāpat kā eiropeiskais historisms, Krievijas nacionālais stils, kuru dēvēja arī par "krievu stilu", dažādu kompozicionālu uzdevumu risinājumos lielu nozīmi piešķīra viegli atpazīstamām

koratīvo krāšņumu, kāds bija piemēris tādiem vēsturiskajiem paraugiem kā Maskavas un Jaroslavas 16.–17.gs. būvmākslas pieminekļi, tagad nomainīja interese par Novgorodas, Pleskavas, Vladimiras un Suzdaļas senajā arhitektūrā kultivēto epiku. 20.gs. sākuma meistarū uzmanību piesaistīja arī nesen atklātā Ziemeļkrievijas koka celtniecība, kurā viņi saskatīja visnenāk un savdabīgākos nacionālās mākslas mantojuma paraugus. Nacionālā stila paveids, kas pieteica sevi 20.gs. sākumā un orientējās uz šī

agrāk sāka apzināties Pēterburgas "baltiskās" saknes, tās piederību īpaši kultūras zonai, ko pirmām kārtām veidoja Somija un t.s. Baltijas provinces – Igaunija un Latvija, kuras tolaik ietilpa Krievijas impērijas sastāvā. Šo kopību bija stiprinājuši skarbā ziemeļu daba, un to veicināja arī noteiktas kultūras tradīcijas, kas visspilgtāk izpaudās nacionālajos eposos un folklorā. Apzinoties vienojošās tradīcijas, kas saistīja Somiju un Krievijas ziemeļrietumu apgabalu, par kura centru var uzskatīt Pēterburgu, lielu

118

F.Lidval.  
Ēka Kamennostrovas  
prospektā 1/3.  
1902.  
Ziemeļu korpus.  
Fyodor Lidval.  
Kamennostrovsy  
Prospekt 1/3.  
St. Petersburg.  
Northern building.  
1902.



118

loka pieminekļiem raksturīgo īpatnību izmantošanu, tika nodēvēts par "jaunkrievu stilu".

Uz 20.gs. sliekšņa Krievijas, precīzāk – Pēterburgas kultūras attīstībā iezīmējās vēl viens būtisks pavērsiens. Tālaika sabiedrība daudz skaidrāk nekā



119

119

R.Melcers.  
Savrupnams  
Kamennostroavā.  
1904–1905.  
Roman Meltser.  
Detached house on  
Kamenny Ostrov,  
St. Petersburg.  
1904–1905.

120

R.Melcers.  
E.Follenveidera  
savrupnams  
Kamennostroavā.  
1904–1905.  
Roman Meltser.  
Vollenweider House  
on Kamenny Ostrov,  
St. Petersburg.  
1904–1905.

nozīmi ieguva Karēlija, kam tieši 19.–20.gs. mijā nopietni pievērsās daudzi Somijas un Pēterburgas vēsturnieki un mākslinieki.

Baltijas jūras reģiona kultūras specifiku, modinot interesi visā Eiropā, pārliecinoši atklāja jūgendstila nacionāli romantiskais atzars, kas tolaik bija izveidojies skandināvu un somu būvmākslā. Nacionālā romantisma arhitektūra iemantoja milzīgu popularitāti Pēterburgas mākslinieciskajās aprindās, kur tai pat radās atbilstošs apzīmējums – "somu stils". Ietekmējoties no tādiem nacionālā romantisma meistariem kā Īsaks Klāsons un Ferdinands Būbergs Zviedrijā



120

vai Eliela Sārinena grupa un Larss Sonks Somijā, veidojās virkne Pēterburgas arhitektu, un viņu kopīgo centienu rezultātā radās šī stila lokālais variants, kuru šodien pieņemts dēvēt par "ziemeļu jūgendstilu".

Tiklab jaunkrievu stils, kā ziemeļu jūgendstils Pēterburgā pastāvēja blakus jūgenda eiropēiskajam variantam. Visagrāk ziemeļu jūgendstila iezīmes parādījās Mākslas akadēmijas absolventa F.Lidvala daiļradē, kas aizsākās 19.gs. 90. gados. Šī virziena ga-

R.Melcera paša projektētā privātmāja (1904–1905) Kamennostrovā (Akmens salā). Šīs ēkas glezniecisko un reizē skarbo kompozīciju neapšaubāmi bija iedvesmojuši Skandināvijas un Karēlijas prototipi. Pēterburgas jūgendstilam ne mazāk raksturīgs ir vēl viens R.Melcera darbs – 1904.–1905. gadā celtais E.Follenveidera savrupnams Kamennostrovā. Taču pievēršanās ziemeļu jūgendstila motīviem šī arhitekta darbībā bija tikai neliela epizode.

Par spilgtāko personību un nenoliedzamu līderi Pēterburgas ziemeļu jūgendstilā kļuva N.Vasiljevs, kurš bija mācījies gan Civilo inženieru institūtā, gan Mākslas akadēmijā. Par etapa darbu viņa daiļradē uzskatāms "Ušakova kundzes nama apdares motīvs" ēkai Petrogradas puses Mazajā prospektā – talantīga arhitektoniska fantāzija, kas 1907. gadā tika publicēta žurnālā *Зодчий*<sup>2</sup>. Augsto dzīvojamo namu N.Vasiljevs risinājis kā plastisku torņveida apjomu, kuru vainago piramidāls jumts ar ornamentālu kori. Daudzveidīgā fasāžu "grafika", to pastiprinātais reljefs un sienu apmetuma faktūras variācijas ēkai piešķir dinamisku, glezniecisku raksturu. Īpašu iespaidu atstāj meistarīgi zīmētu dekoratīvo detaļu bagātība, ko autoram izdevies prasmīgi iesaistīt savā kompozīcijā.

"Ušakova kundzes nama apdares motīvam" radniecīgas tēmas gandrīz vienlaikus guva īstenošanās iespēju 1906.–1907. gadā celtā Stremjannijas ielas 11. nama arhitektoniskajā risinājumā, kas tapa, N.Vasiljevam sadarbojoties ar būvinženieri A.Bubiru.<sup>3</sup> Šo sešstāvu celtni var uzskatīt par savā ziņā klasisku ziemeļu jūgendstila paraugu, kas spēj godam

mēroties ar izcilākajiem nacionālā romantisma pieminekļiem Skandināvijā, Baltijā un Somijā.

Celtniecībai atvēlētais gruntsgabals šajā gadījumā neļāva pilnībā atklāt kompozīcijas apjomīgo telpisko raksturu. Šo trūkumu izdevās pārvarēt, atbilstoši ēkas plānojumam izveidojot asimetrisku ielas fasādi, kuru sarežģīja spēcīgi plastiski un faktūru kontrasti. Īpaša uzmanība šeit veltīta celtniecības un apdares materiāliem – dažādām dabiskā akmens šķirnēm, apmetu-

mam ar variētu virsmas faktūru, keramikas flīzēm, metālam –, kā arī skulpturālajam dekoram, kura izteiksmīgie, ar pārsteidzošu izdomu veidotie elementi izvietoti tektoniskā sprieguma koncentrācijas vietās. Ēkas skulpturālās detaļas, no kurām daudzas ta-

121

N.Vasiljevs.  
Ušakova kundzes  
nama apdares  
motīvs.  
1907.  
Nikolay Vasilyev.  
Decorative motif  
for Mrs.Ushakov's  
House,  
1907.



122

N.Vasiljevs,  
A.Dmitrijevs.  
Krievijas  
I. apdrošināšanas  
sabiedrības nams  
Kamennostrovās  
prospektā.  
Projekta perspektīva.  
1910.



122

Nikolay Vasilyev,  
Aleksandr Dmitriyev.  
Proposal for the  
building of  
the Russian  
No. 1 Insurance  
Company on  
Kamennostrovsky  
Prospekt,  
St. Petersburg,  
1910.

rā viņš projektējis vairākus 20.gs. pirmajā desmitgadē uzceltus dzīvojamos namus, to skaitā arī ēku kompleksu ar parādes pagalmu (kurdonjeru) Kamennostrovās prospektā 1/3. Nozīmīgs sasniegums ziemeļu jūgendstila tapšanas procesā bija arhitekta

1 Projekta materiāli ēkai Kamennostrovās prospektā 1/3 glabājas Sanktpēterburgas Centrālajā Valsts vēstures arhīvā (SPCVVA, 513. l., 102. apr., 7752. l., 57.–123. lp.).  
2 Зодчий. – 1907. – № 9. – Таб. 9.

3 SPCVVA, 513. l., 102. apr., 5278. l., 1.–20. lp.

4 Турпат. 7363. l., 1.–34. lp.

5 Зодчий. – 1910. – № 52. – Таб. 59; 1911. – № 1. – Таб. 5, 6.

pušas akmenī iegrebta cilņa veidā, tādējādi līdzinoties grafikas darbiem, pieder tam nacionālā romantisma būvmākslā izplatītajam dekora paveidam, kuru, pievienojoties E.Kļaviņa atzinumam, varētu saukt par biomorfu. Taču florālie, zoomorfie un antropomorfie motīvi, kas dzimuši Stremjannijas ielas nama autoru fantāzijā, ir pakļauti spēcīgai stilizācijai un vietumis – piemēram, vienā no parādes ieeju ietverošajiem cilņiem – pat robežojas ar abstrakciju. Pateicoties šādam fasādes dekora risinājumam, tu-  
vāka iepazīšanās ar ap-  
lūkojamo ēku solās būt  
vēl interesantāka.

123

N.Vasiljevs.

A. Bubirs.

Stremjannijas ielas  
nama fasādes  
projekts.

1906–1907.

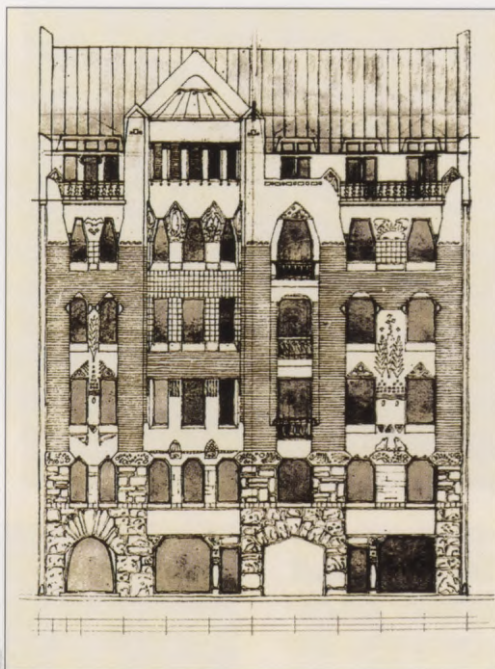
Nikolay Vasilyev,  
Aleksy Bubyr.  
Facade design for  
a building on  
Stremyannaya  
Street,  
St. Petersburg,  
1906–1907.

Lai pilnīgāk novērtētu N.Vasiljeva un A.Bubira piedāvātās dekoratīvās sistēmas priekšrocības, to ir vērts salīdzināt ar iepriekšminētā F.Lidvala projektētā Kamennostrovas dzīvojamā kompleksa dekoratīvās apdares detaļām, kas, būdamas biomorfa rakstura, efektīgas un izdomu aplicinošas, tomēr ir veidotas naturālistiskā manierē.

N.Vasiljeva un A.Bubira turpmākajā daiļradē vairs nav tik iedvesmas bagātu dekoratīvu kompozīciju, taču kā viņu kopīgās, tā individuālās celtnes un projekti noteikti pieder pie

ziemeļu jūgendstila lielākajiem sasniegumiem. Labi pazīstams ir abu arhitektu veikums Igaunijā: Vācu teātra ēka, K.Lutera savrupmāja un rūpnīca Tallinā, kā arī neīstenotie projekti Tallinas rātsnamam, K.Lutera īres namam un sabiedriskajam centram ar teātra, koncertzāles, restorāna un kazino telpām.

Ziemeļu jūgendstila arhitektūras grafiku labi raksturo N.Vasiljeva un A.Bubira izstrādātais fasādes projekts R.Diderihsa namam Petrogradas puses Lie-  
lajā prospektā (1912. ēkas izveidē īstenots cits kom-  
pozīcijas variants).<sup>4</sup> Tik-  
pat ievērojamas grafiskās  
vērtības piemīt projek-  
tu perspektīvām, kuras  
N.Vasiljevs 1910. gadā  
darināja Tirgoņu valdes  
ēku kompleksam Troicas  
ielā un Krievijas I. ap-  
drošināšanas sabiedrības  
ēkām Kamennostrovas  
prospektā,<sup>5</sup> pēdējā gadī-  
jumā sadarbojoties ar  
A.Dmitrijevu. Abos dar-  
bos ziemeļu jūgendstila  
paņēmieni lieti noderēju-  
ši, risinot pilsētņēmnie-  
ciskus uzdevumus, kuru  
mērķis bija izveidot ēku  
kompleksu ar dziļu kur-  
donjeru. Taču dabā tika īstenotas citas ieceres, kuru  
autori netiecās pēc tik iespaidīgiem dekoratīvi  
plastiskiem efektiem kā N.Vasiljevs. Toties viņa



123

pozīcijas variants).<sup>4</sup> Tik-  
pat ievērojamas grafiskās  
vērtības piemīt projek-  
tu perspektīvām, kuras  
N.Vasiljevs 1910. gadā  
darināja Tirgoņu valdes  
ēku kompleksam Troicas  
ielā un Krievijas I. ap-  
drošināšanas sabiedrības  
ēkām Kamennostrovas  
prospektā,<sup>5</sup> pēdējā gadī-  
jumā sadarbojoties ar  
A.Dmitrijevu. Abos dar-  
bos ziemeļu jūgendstila  
paņēmieni lieti noderēju-  
ši, risinot pilsētņēmnie-  
ciskus uzdevumus, kuru  
mērķis bija izveidot ēku  
kompleksu ar dziļu kur-  
donjeru. Taču dabā tika īstenotas citas ieceres, kuru  
autori netiecās pēc tik iespaidīgiem dekoratīvi  
plastiskiem efektiem kā N.Vasiljevs. Toties viņa

124

N.Vasiljevs.

A. Bubirs.

Nams

Stremjannijas ielā.

Fasādes fragments.

Nikolay Vasilyev,

Aleksy Bubyr.

Building on

Stremyannaya Street.

Detail of the

facade.

125

N.Vasiljevs.

A. Bubirs.

Nams

Stremjannijas ielā.

Ieejas noformējuma

fragments.

Nikolay Vasilyev,

Aleksy Bubyr.

Building on

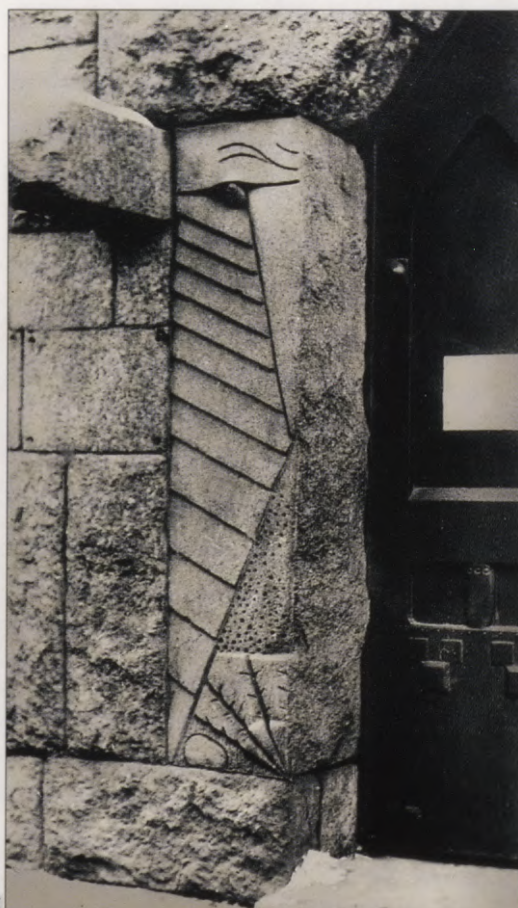
Stremyannaya Street.

Detail of the

entrance.



124



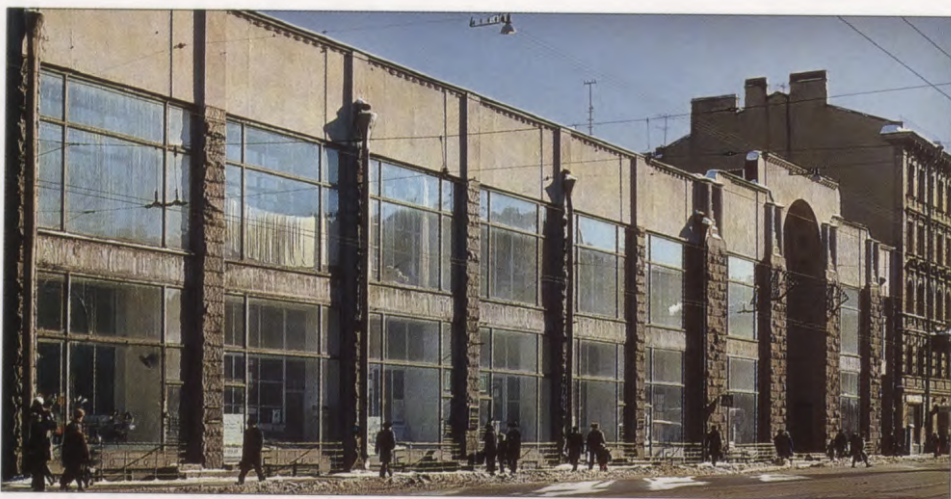
125

priekšlikumi zināmā mērā ietekmēja Baseina kooperatīvās biedrības kompleksa arhitektonisko risinājumu, kurš laikā no 1912. līdz 1917. gadam tika uzcelts Grieķu prospekta un Baseina ielas krustojumā pēc E.Virriha un A.Zazerska projekta.<sup>6</sup> Iespējams, ka viņi sadarbojušies ar N.Vasiljevu un A.Bubiru, kuru stilistiskie paņēmieni skaidri jaušas fasāžu kompozīcijās.

Ziemeļu jūgenda intonācijas ieskanas arī tajos N.Vasiljeva darbos, kas kopumā neatbilst šī lokālā

gadījumā parādās dzelzsbetona karkasa statņu un portālu segumā, bet otrajā – pamatapjoma sienu apdarē.

Virkne pārliecinošu risinājumu ziemeļu jūgendstila garā atrodama A.Bubira patstāvīgo darbu klāstā – tie ir dzīvojamie nami Zagorodnijas prospektā, Fontankas krastmalā, Preobraženskas ielā un citi. Cits šī novirziena piekritējs bija Mākslas akadēmijas absolvents I.Pretro, pēc kura projektiem tapuši daudzdzīvokļu nami Petrogradas pusē, Vasilija salā un citos



126

126  
N.Vasiljevs.  
"Jaunā pasāža".  
1912–1913.  
Nikolay Vasilyev.  
The New Passage.  
St. Petersburg.  
1912–1913.

127  
N.Vasiljevs.  
A.Čogēns, S.Kričiņskis.  
Mošeja.  
1909–1914.  
Nikolay Vasilyev,  
Aleksandr Čogen,  
Stepan Krichinsky.  
Mosque in  
St. Petersburg.  
1909–1914.

novirziena attīstības pamatlīnijām. Šeit būtu jāpiemin "Jaunā pasāža" Ļiteiniņas prospektā (1912–1913) un mošeja Petrogradas pusē (1909–1914, kopā ar A.Čogēnu un S.Kričiņski).<sup>7</sup> Tirdzniecības komplekss, kas ieguvis "Jaunās pasāžas" nosaukumu, ir lielisks racionalizēta jūgendstila, sava veida "protofunkcionālisma" paraugs, kura fasādes veidojumā dominē milzīga divstāvēgas veikalu vitrīnas. Toties mošeja ir tuvāka eklektismam, tās kompozīcijā izmantotas musulmaņu arhitektūras tradicionālās formas un dekoratīvie elementi. Neraugoties uz šo specifiku, abos pieminekļos pietiekami konsekventi apliecināta saistība ar ziemeļu jūgendstilu, šim nolūkam izmantojot vietējo celtniecības materiālu – Karēlijas granītu, kas pirmajā

Pēterburgas rajonos. Ziemeļu jūgendstila paņēmienus savā projektēšanas un celtniecības praksē izmantoja arī N.Roš-

fors, A.Lišņevskis, S.Minašs, J.Morozovs, K.Markovs, V.Ščuko un vairāki citi meistari. Pieminēšanas vērts ir fakts, ka noturīgu interesi par ziemeļu jūgendstilu 20. gs. pirmajā gadu desmitā izrādīja Civiļo inženieru institūta pedagogi un audzēkņi, kuru kursdarbi un diplomprojekti bieži vien veidojās saskaņā ar tā tradīcijām. Turklāt ierosmes viņi lielākoties meklēja nevis Pēterburgas, bet Somijas arhitektu radošajā pieredzē.



127

128  
A.Bubirs.  
Nams Fontankas  
krastmalā.  
1910–1912.  
Aleksy Bubyr.  
Building on the  
Fontanka Shore,  
St. Petersburg.  
1910–1912.



128

kurā aizgūtās kompozicionālās idejas visai skaidri atspoguļojas virknē mācību darbu. Par piemēru šai tendencei var noderēt provinces pilsētas muzeja projekts<sup>6</sup>, kuru students A.Oļs 1910. gadā veidojis, tieši ietekmējoties no tolaik topošā Helsinku Nacionālā muzeja kompozīcijas.

Civilo inženieru institūta audzēkņu darbu vidū netrūkst arī tādu, kuros mēģināts izmantot koka konstruktīvās un dekoratīvās iespējas. Pasniedzēju uzdevumā izstrādāto koka celtnu projektu klāstā

niecības tradīcijas. Otrajai grupai pieder A.Nikoļska mācību darbi (1906–1909), kuru autors vēlāk kļuva par ievērojamu padomju arhitektu, vienu no konstruktīvisma līderiem. To vidū izceļas ar 1906. gadu datēts savrupmājas projekts<sup>10</sup>, kura kompozīcijā jaušamo orientāciju uz krievu nacionālajām tradīcijām autors vēl papildus akcentējis ar senatnīgi stilizētiem uzrakstiem.

Šis piemērs ļauj viegli noprast, ka mākslinieciskā satura ziņā ziemeļu jūgendstils un jaunkrievu stils

var izrādīties ļoti tuvi. Pēdējo 20.gs. pirmajā desmitgadē pārstāvēja ne mazums projektu un realizētu darbu, kuru iespaidīgākā daļa saistījās ar trīs meistaru, šī virziena līderu – S.Solovjova, V.Pokrovskā un A.Ščuseva – vārdiem.

Neviens no viņiem savas jaunkrievu stila ēkas netika cēlis pašā Pēterburgā, taču V.Pokrovskis un A.Ščusevs dzīvoja galvaspilsētā, viņu darbi tūdaļ kļuva pazīstami,

pateicoties publikācijām Pēterburgas žurnālos, un kalpoja par orientieri citu kolēģu stilistiskajiem meklējumiem. Tomēr tas nenozīmē, ka minētie meistari būtu bijuši vienīgie modes noteicēji jaunkrievu stila sfērā; tieši pretēji – vēra ņemami panākumi tā paņēmienu apgūvē bija arī tiem arhitektūras praktiķiem, kuri vēl nesen bija turējušies pie eklektisma metodēm vai veiksmīgi darbojušies jūgendstila garā.

Jaunkrievu stila iespējas vispilnīgāk atklājās sakrālajā arhitektūrā. Līdz ar V.Pokrovskā un A.Ščuseva projektētajiem dievnamiem kā vēl viens visai raksturīgs un agrs jaunkrievu stila piemineklis jāatzīmē arī Tveras ielas vecticībnieku baznīca, kas tapusi 1906.–1907. gadā pēc D.Križanovskā projekta<sup>11</sup>. Šis darbs, tāpat kā stila līderu veikums, acīmredzami liecināja par vēlmi izmantot izteiksmes līdzekļu sistēmu, kas sakņojās Novgorodas un Pleskavas senajās tradīcijās. Uz to norāda tādas kompozīcijas iezīmes kā arhitektonisko masu vispārinājums, gludu, apmestu sienu dominante, dekora pieticība, aprobežojoties ar ģeometrīzētu "robojumu", un spēcīgi gaismēnu kontrasti dziļajos atvērumos. Tomēr līdzīgi kā citos jaunkrievu stila izmantošanas gadījumos vecticībnieku baznīcas arhitekts nebūt nav nonācis tradīciju gūstā un neslēpj sava darba piederību jūgendstila laikmetam: viņš kāpina formu savienojumu kontrastus un aizraujas ar liektu līniju ritmiku, kas uzskatāmi atspoguļojas projekta zīmējumos.

Saikne ar jūgendstila un tā ziemeļnieciskā varianta kompozicionāli plastisko koncepciju vēl skaidrāk atklājās Sv. Mirlikijas Nikolaja baznīcā, kas 1913.–1915. g. celta Kalašņikova prospektā pēc



129



130

nav grūti nodalīt divas grupas: vienā no tām, tāpat kā mūra ēku veidojumā, nepārprotami atklājas somu ietekme (piem., V.Pavlovskā projekts koka savrupmājai ziemeļu ezera krastā, 1910<sup>9</sup>); toties otrā, saglabājot ziemeļu jūgendstila vispārējās pazīmes, lielākā mērā izmantotas karēļu un krievu tautas celt-

129

V.Ščuko.

Markovas nams

Kamennoostrouvas

prospektā.

Fasādes projekts.

1910.

Vladimir Shchuko.

Facade design

of the Markova House

on Kamennoostrouvsky

Prospekt.

St. Petersburg.

1910.

130

I.Pretro.

Nams Petrogradas puses

Lielajā prospektā.

1906–1907.

Sānu fasādes fragments.

Ippolit Pretro.

A fragment of the  
side facade

of a building on

Bolsшой Prospekt

in the Petrograd

neighborhood.

1906–1907.

6 SPCVVA, 513. f., 102. apr., 3975. l., 57–75. lp.

7 "Jaunās pasāžas" un mošejas projektu materiāli glabājas Krievijas Mākslas akadēmijas zinātniski pētnieciskajā muzejā (KMAZPM, inv. Nr. A-18852 – A-18854) un SPCVVA (513. f., 102. apr., 7956. l., 18.–21. lp.).

8 Архитектурные работы студентов института гражданских инженеров (АРС ИГИ). – СПб., 1910. – Вып. 5. – Л. 4.

9 АРС ИГИ. – СПб., 1912. – Вып. 6. – Л. 10.

10 АРС ИГИ. – СПб., 1914. – Вып. 2. – Изд. 2. – Л. 4.

11 Ši projekta perspektīvas variānti glabājas KMAZPM.

S.Kričinska projekta, kurš līdz mūsdienām nav saglabājies. Arī šīs ēkas formu traktējums atsauc atmiņā Novgorodas un Pleskavas senās celtnes.

Vēl kāds S.Kričinska sakrālās arhitektūras piemērs – 1911.–1914. g. būvētais memoriālais tempļis Poltavas ielā<sup>12</sup> – uzrāda kompozicionālu radniecību citai senkrievu avotu grupai – Vladimiras un Suzdaļas meistaru darbiem. Taču arī šajā gadījumā celtnes apjomu plastika, sprieguma pilnās formu attiecības, kontrasti starp gaismu un ēnu, gludām un

Z.Marinas nelielajai mājai – darbnīcai<sup>13</sup>, pēc kura celtā ēka Barmaļejevas ielā vēlāk pārbūvēta. Jaunkrievu stila paņēmieni izmantojumu daudzdzīvokļu īres namu arhitektūrā pārstāv celtnes Mitņina ielā (1908, arh. D.Križanovskis)<sup>14</sup> un Heslera šķērsielā (1911–1913, arh. A. Lišņevskis)<sup>15</sup>.

Līdztekus šādiem risinājumiem parādījās arī ne daudz atšķirīgi varianti, kuros it kā apvienojās ziemeļu jūgendstila, krievu stila un jaunkrievu stila iezīmes. Tāda sintēze ļāva saskaņot ziemeļu jūgend-

131

S.Kričinskis.  
Memoriālais tempļis  
Poltavas ielā.  
1911–1914.  
Stepan Krichinsky.  
Memorial temple  
on Poltauskaya  
Street,  
St. Petersburg.  
1911–1914.



131

133

V.Pokrouskis.  
Konkursa projekts  
Pēterburgas  
Kara vēstures  
muzejam.  
1908.  
Fasāde.  
Vladimir  
Pokrousky.  
The Petersburg  
Museum of  
Military History.  
Competition entry.  
1908.  
Facade design.

reljefām virsmām, baltajām sienām un majolikas panno piesātināto krāsainību liecina par jūgenda estētikas klātbūtni.

Jaunkrievu stils ir diezgan plaši pārstāvēts arī laicīgās arhitektūras jomā. Šīm strāvījumam raksturīgo kompozicionālo izteiksmi demonstrē, piemēram, 1908. gadā tapušais I.Bezpalova projekts tēlnieces



132

132

D.Križanovskis.  
Vecticībnieku baznīca  
Tveras ielā.  
Projekta perspektīva.  
1906–1907.  
Dmitry Krizhanovsky.  
Proposal for a church  
on Tverskaya Street,  
St. Petersburg.  
1906–1907.

stila apjomu smagnējību ar krievu folklorai radniecīgu dekoratīvu krāšņumu.

Par interesantāko piemēru šādam “nacionālās tēmas” traktējumam jāatzīst lielais dzīvojamais nams, kas 1909. gadā tika uzcelts Virsnieku ielas un Anglijas prospekta krustojumā pēc arhitekta A.Bernardaci projekta. Atmiņas par šīs karā nopos-



133

12 Memoriāla tempļa projekta materiāli glabājas Krievijas Valsts vēstures arhīvā (KVVA, 835. f., 1.apr., 651. l., 1.–21. lp.).  
13 SPCVVA, 513. f., 102. apr., 7242. l., 13.–21. lp.  
14 Turpat, 9137. l., 1.–20. lp.

tītās celtnes māksliniecisko savdabību glabā apzīmējums "pasaku māja". Ne tik iespaidīgi, tomēr līdzīgā garā risināts arī būvzinieņa A.Zaharova projektētais dzīvojamais nams, ko 1913. gadā uzcēla Kļinas prospekta un Serpuhova ielas stūrī.<sup>16</sup> Būvmasu kārtojuma neparastība un silueta izteiksmība abām minētajām mājām, kas pacēlās stūra apbūves gabalos, piešķīra visai būtisku pilsēt būvniecisku nozīmi, ļaujot tām kļūt par zīmīgiem akcentiem krustojšos ielu panorāmās.



134

134  
A. Bernardaci.  
Dzīvojamais nams  
Virnieku ielas un  
Anglijas prospekta stūrī.  
1909.  
Aleksandr  
Bernardazzi.  
Residential building  
at the corner of  
Ofitserskaya Street  
and Angliysky  
Prospekt,  
St. Petersburg,  
1909.

Pilsēt būvniecības problēmām jaunkrievu stila meistari pievērsās ļoti nopietni. Senais "palātu" princips pat samērā nelielas celtnes ļāva traktēt kā telpiski izvērstus kompleksus, kurus veidojošie apjomi ir funkcionāli nošķirti, tomēr iekļaujas mākslinieciski vienotā kompozīcijā. Šādu paņēmieni mākslinieciski iespaidīgā formā pirmais izmantoja V. Pokrovskis ar savu 1908. gada piedāvājumu Pēterburgas Kara vēstures muzeja projektu konkursā. Darbā, kurš ieguva pirmo prēmiju,<sup>17</sup> viņš talantīgi interpretēja Krievijas senatnē sakņoto kremļa vai torņveida pils tēmu, un ēkas savstarpēji savienotie korpusi atgādināja teiksmainās pasaku pils ar tradicionālajiem stāvajiem jumtiem. Šajā projektā parādās 16.–17. gs. tautas celtniecības motīvi, proti, tie, kurus jau iepriekš ar lielu aizrautību bija izmantojuši arī krievu stila meistari. Taču V. Pokrovskim izdevās atturēties no pēdējo daiļradei raksturīgajām dekoratīvajām pārmērībām un izcelt kompozīcijas lielās masas, kuru dominante bija vērojama jaunkrievu stilā.

Kara vēstures muzeja iecere palika neīstenota tāpat kā cits – vēlāks projekts, kuru V. Pokrovskis kopā ar Jeronīmu Kitneru 1914.–1915. gadā izstrādāja lielam sporta kompleksam Vata salā Pēterburgas

centrā (projekta perspektīvas pirmais publicējis somu pētnieks Jurijs Kitners<sup>18</sup>). Šajā darbā autori devuši priekšroku Novgorodas–Pleskavas tipa celtnu monumentālajām formām un izmantojuši brīva plānojuma principu, kas bija raksturīgs Senās Krievzemes "palātām".

Arī citi arhitekti pirmsrevolūcijas Krievijā tiecās apgūt seno "palātu" arhitektoniskās sistēmas pilsēt būvniecisko potenciālu. Pilsēt būvnieciska tematika ne reizi vien parādās, piemēram, V. Suslova sti-

lizēto fantāziju sērijā, kas

tapa 20. gs. pirmajā gadu desmitā un 1911. gadā iznāca albumā ar nosaukumu "Krievzemes celtniecība pēc senatnes teiksmu motīviem". V. Suslova skiču vairākums nebija paredzēts īstenošanai dzīvē – savā ziņā tā bija arhitektoniska deklarācija, kurā tālab netrūkst dekoratīvisma un teatrālisma, kas skaidri izpaužas arī senlaiku garā stilizētajos nosaukumos (палаты белокаменные, палаты на углу двора, белокаменные палаты соколиные u. tml.).

135

A. Zaharovs.  
Dzīvojamais nams  
Kļinas prospekta un  
Serpuhova ielas stūrī.  
1913.  
Sānu fasādes  
fragments.  
Aleksy Zakharov.  
Residential building  
at the corner of  
Klinsky Prospekt and  
Serpukhovskaya Street,  
St. Petersburg,  
1913.



135

15 SPCVVA, 7483. l., 1.–19. lp.  
16 Turpat, 4851. l., 1.–19. lp.  
17 Jau vairākkārt publicētie V. Pokrovskis projekta materiāli glabājas KMAZPM (inv. Nr. A-7670 – A-7672, A-20576 – A-20578).  
18 Sk.: Архитектурное наследство. – Москва, 1976. – № 25. – С. 174.

Par vienu no slavenākajiem "palātu" tipa celtnu kompleksiem Krievijā kļuva t.s. Fjodorovkas pilsētiņa, kas 1913.–1915. g. pēc S.Kričinska projekta tika uzcelta Carskoje Selo teritorijā.<sup>19</sup> Ansamblis veidots kā nelielu korpusu virkne un to pārejas – kā cietokšņa sienas ar torņiem. Tāpēc "pilsētiņas" ārējais veidols atgādina senu kremli vai nocietinātu muižu, bet ēkas ir stilizētas Novgorodas–Pleskavas vai Vladimiras–Suzdaļas celtniecības tradīciju garā. Kopumā Fjodorovkas pilsētiņai, kas bija paredzēta

Taču "palātu" kompozīcijas principa un citu jaunkrievu stila paņēmieni izmantošana nebūt nenozīmēja neizbēgamu atteikšanos no racionālas pieejas un nopietniem arhitektoniskiem risinājumiem. To pierāda cits Carskoje Selo paredzēts darbs – N.Vasiljeva izstrādātais slimnīcas projekts, kas tika godalgots 1916. gadā sarīkotajā konkursā.<sup>20</sup> Šajā kompozīcijā stilizācijas loma ir samazināta līdz minimumam, tomēr mākslinieciskais tēls acīmredzami atbilst jaunkrievu stila entuziastu ideāliem. Nav šaubu, ka autora izvēlētais

plānojuma veids lielās slimnīcas teritorijas organizācijā sasaucas ne tikai ar seno "palātu", bet arī ar ļoti laikmetīgo paviljonu kompozīcijas principu.

1917. gada revolūcija pārtrauca nacionālā stila meklējumus Krievijā, taču tie bija tuvi tautas mentalītai, tāpēc daudzas (galvenokārt sakrālās) ēkas, ko krievu arhitekti projektēja ārpus tēvzemes robežām, tapa jaunkrievu stila formās. Tādi ir pareizticīgo dievnami Briselē, Senženevjēvdibuā, Frankfurtē pie Mainas, Helsinkos, Bizertā, Šanhajā, Sanfrancisko un citās dažādu pasaules valstu pilsētās.

Domāju, ka šāds pārskats ļauj apjaust 20.gs. sākuma Pēterburgas arhitektūras daudzslāņaino raksturu – īpatnību, kuru noteikusi pilsētas atrašanās krievu kultūras un eiropēiskās kultūras krustcelēs. Jāatzīst, ka dažādo

virzienu līdzāspastāvēšana, kuri tiecās apgūt atšķirīgas mākslinieciskās vērtības un tradīcijas, šajā situācijā bija gluži likumsakarīga. Jūgendstila "internacionālais" variants sasaucās ar vispāreuropeiskām tendencēm, turpretim ziemeļu jūgendstils savos tēlos vēlējās iemiesot reģiona specifiku, bet jaunkrievu stils – nacionālo savdabību. Turklāt visus trīs tālāka arhitektūras strāvojumus vienoja zināma iekšēja radniecība: savos centienos tie izmantoja jūgendstilam raksturīgu kompozicionāli plastisko formu sistēmu.

136

V.Suslov.

Палаты на  
углу двора.

20. gs. pirmais  
gadu desmits.

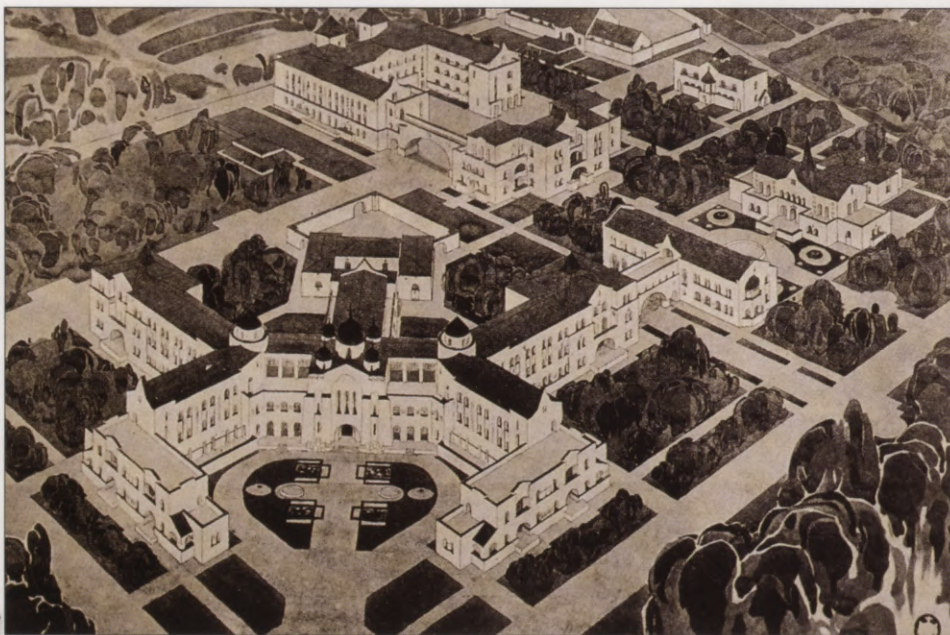
Vladimir Suslov.

"Wards on the  
yard corner".

First decade of  
the 20<sup>th</sup> cent.



136



137

Sv. Fjodora katedrāles (1910–1912, arh. V.Pokrovskis) garīdznieku vajadzībām, piemīt vairāk teatrālisma nekā citiem jaunkrievu stila piemēriem.

Tomēr īsi pirms revolūcijas jaunkrievu stila attīstībā virsroku guva tieši teatrālā tendence, kura tiecās radīt spilgtus pagātnes idealizācijas efektus un kuru dažādi veicināja ķeizarskā galma pasūtījumi. Tūdaļ pēc Fjodorovkas turpat Carskoje Selo pēc V.Maksimova projekta tika uzcelts kazarmu komplekss, kurā izpaudās līdzīgas arhaizācijas un teatrālisma tendences. Tas pats arhitekts šādā garā izstrādāja vēl vairākus kazarmu kompleksu projektus, kuri netika realizēti.

19 Dokumentāri materiāli par Fjodorovkas pilsētiņas projekta tapšanas vēsturi glabājas KVVA (489. l. 1. apr. 45. l. 1.–34. lp.).

20 Зодчий. – 1916. – № 52. – С. 466.

137

N.Vasiljevs.

Конкурса проект

Царскоје Село

слимніцаі.

Проекта перспектіва.

1916.

Nikolay Vasilyev.

Hospital at

Tsarskoye Selo.

Competition entry,

1916.

**P**astāv samērā izplatīts uzskats, ka jūgendstils Dānijā nekad nav piedzīvojis īpašu popularitāti un būtībā pat ticis ignorēts. Protams, jūgenda pieminekļu mūsu zemē patiešām nav daudz – iespējams tāpēc, ka ļaudis, saskatīdami tajā kaut ko dekadentisku un virspusēju, izturējās visai piesardzīgi. Tomēr, neraugoties uz vispārējo skepsi, būtu kļūdaini pieņemt, ka pēc klasicisma un historisma Dānijā uzreiz sācies modernisms un funkcionālisms. Jūgendisko starposmu patiesībā pārstāv diezgan daudz celtni; taču pretrunīgais stila vērtējums tā pastāvēšanas laikā rosīnāja šos būvdarbus saistīt ar nacionālā romantisma apzīmējumu. Tomēr jāsaprot, ka tā bija terminoloģiska maldināšana: lai gan lielu daļu šīs arhitektūras var nosaukt par romantisku, tajā nebija nekā nacionāla. Arhitekti smēlās iedvesmu ļoti dažādos avotos, nemainīgs palika tikai vietējo amatnieku darba un vietējo būvmateriālu izmantojums. <sup>138</sup>

lesepējams, ka tieši tur arī slēpās nacionālais elements. Tālaika sabiedrība ilgojās pēc stila, kas būtu atzīstams par īstenu skandināvisku. Neatraduši neko labāku, viņi

meklēja ierosmes teiksmainajos vikingu laikos, senajās stāvkoku baznīcās un zemnieku mājokļos. Nelielā valsts tādējādi centās pierādīt saviem varenākajiem kaimiņiem, ka tai tomēr ir paša savs nacionālais stils, ar ko lepoties.

Un vai gan nebija izdevīgi, ka tieši īstajā brīdī pie

apvāršņa parādījās jūgendstils, kura formu valodu varēja viegli piemērot dāņu pašmāju nacionālā romantisma idejām? Vēlāk, līdzīgi kā citās zemēs, bija gandrīz neiespējami nošķirt vienu parādību no otras. Turklāt jūgendstils ietvēra cieņu pret labu, kārtīgu amat-

niecību, un ļaudis, noguruši no valdošās aizraušanās ar rūpnieciskiem ražojumiem, ar prieku uzņēma atdzimstošo interesi par individuālu darbu. Tāpēc varētu sacīt, ka jūgendstils, kas bija radies kā industrializācijas produkts, vienlaikus pauda arī kritisku reakciju pret to.

Tālaika arhitektūrā izceļas divas ietekmīgas personības – Martins Nīrops un Antons Rosens. Abi meistari strādāja pie ļoti nozīmīgu pasūtījumu īstenošanas, un viņu veikums kļuva par būtisku ietekmēšanās avotu nākamajām dāņu arhitektu paaudzēm.

ANDREASS TRĪRS MERHS

## JÜGENDSTILS KOPENHĀGENĀ



138

*T. Binesbells,*

*J. Skougårds.*

*Pūka strūklaka*

*Kopenhāgenas*

*rātslaukumā.*

1904.

*Pamatnes fragments.*

*Thorvald Bindesbøll,*

*Joakim Skougaard.*

*Detail from*

*the base of the*

*Dragon Fountain.*

*Copenhagen*

*Town Hall Square.*

1904.

139

Ziemeļu  
rūpniecības,  
lauksaimniecības  
un mākslas izstāde  
Kopenhāgenā.  
1888.  
*The Northern  
Industrial,  
Agricultural and  
Art Exhibition  
in Copenhagen,  
1888.*

Antons Rosens ir vienīgais dāņu speciālists, kura daiļrade atzīta par patiesi jūgendisku. Savukārt Martins Nīrops tautiešu vidū kļuva pazīstams kā ievērojamākais nacionālā romantisma pārstāvis. Taču, laikam ritot, kļuva arvien grūtāk novilkt objektīvu robežu starp šo virzienu izpausmēm. (Šāda stilistisko parādību sajaukšanās tolaik bija vērojama visās Ziemeļu un Baltijas valstīs.) Te jāpiebilst, ka daudzas no abu dāņu arhitektu idejām sakņojās uzskatos, kurus pāuda Viljama Morisa skola un viņa "Mākslas un amatu kustība". Kā viens, tā otrs cītīgi studēja žurnālā *The Studio* publicētos rakstus un zīmējumus.

Dānijā jūgendstils visplašāk atklājās dekoratīvi lietišķajā mākslā. Kā jau

ki būvdarbi kā 1888. gada Ziemeļu rūpniecības izstādes un 1909. gada Lauku izstādes ēkas bija iecerētas kā pagaidu celtnes, kuru mūžs aprāvās pēc šo pasākumu slēgšanas.



140

Kopenhāgenas  
rātsnams.  
1903. gada foto.  
*Copenhagen  
Town Hall.  
Photo from 1903.*



139

sacīts, laudis vairījās pilnībā pieņemt jauno stilu, kuru uzskatīja par nepastāvīgu modes untumu. Tomēr, atsacidamies "iet līdz galam" un radīt lielas celtnes, kas, viņuprāt, vēlāk varētu izskatīties smieklīgas, dāņi jūgendu nebūt neizlaida no redzesloka. Taču ir sāpīgi apzināties, ka minētā riska faktora dēļ tādi lielis-

Atgriežoties pie jūgendstila iedvesmotajiem lietišķās mākslas meistariem, varētu nosaukt daudzus vārdus, taču kā sevišķi nozīmīgs šajā jomā izceļas Torvalda Binesbella veikums. Lai gan T. Binesbells bija ieguvis arhitekta izglītību, viņa mantojuma nozīmīgāko daļu veido dekoratīvi lietišķās mākslas darbi.

Minēto trijotni – M.Niropu, A.Rosenu un T.Binesbellu – vienoja svarīgi uzdevumi Kopenhāgenas rātslaukuma izveidē. Ap 1850. gadu nelielā vecpilsēta bija kļuvusi pārapdzīvota un tās nocietinājumi zaudējuši savu militāro nozīmi. Tolaik izvērsās strauja un haotiska celtniecība ārpus vecajām robežām. 1880. gadā valņi beidzot tika nojaukti, atbrīvojot vietu apstādījumu lokam, kas daļēji ieskāva pilsētas veco daļu. Taču nozīmīgākie būvdarbi koncentrējās pie Rietumu vārtiem. Tika nolemts, ka ša-

Martins Nirops (1849–1921) mācījās namdara amatu, bet 1870. gadā iestājās Arhitektūras akadēmijā, kuru pabeidza 1876. gadā. Četrus gadus vēlāk, 1880. gadā, M.Niropam piešķīra zelta medaļu, un par iegūtajiem līdzekļiem viņš varēja mācību nolūkā divus gadus apceļot dažādas Eiropas zemes.

No 1874. līdz 1879. gadam M.Nirops strādāja pie Vilhelma Dālerupa, kurš bija viens no slavenākajiem un izcilākajiem arhitektiem Dānijā. V.Dālerupam uzticēja īpaši nozīmīgus pasūtījumus – viņa darbi ir tādas celt-



141

jā vietā, kur bija atradies lielais Siena tirgus (*Halm-torvet*), jātop pilsētas jaunajam rātsnamam, kas seno laukumu nākotnē padarītu par modernās Kopenhāgenas centru. Patiesībā šī raksta tēmai varētu dot formulējumu "Kopenhāgenas rātslaukums un tā trīs veidotāju savstarpējā saistība".

nes kā Karaliskais teātris, Gliptotēka, *Hôtel d'Angleterre* un Nacionālā mākslas galerija. V.Dālerups strādāja eklektisma garā, taču M.Nirops negribēja sevi ierobežot viena stilistiskā virziena ietvaros un vēlējās, lai viņa darbos atspoguļotos skandināvu tautas celtniecības un mākslas tradīcijas. Tām viņš pievienoja bagātīgu deko-

141

Kopenhāgenas  
rātslaukums mūsdienās.  
Kreisajā pusē –  
Pils viesnīca,  
labajā – rātsnams.

*The Town Hall Square  
today with the  
Palace Hotel  
(left)  
and the Town Hall  
(right).*

ratīvo detaļu klāstu, kurā bija daudz dzīvnieku un augu pasaules motīvu. Pēc M.Niropa domām, labas arhitektūras pamats bija amatnieciska kvalitāte un vispārpieņemtu tradicionālu formu valoda. Viņa mērķis bija radīt konstruktīvi skaidru nacionālo arhitektūru, kurā izmantoti tādi tradicionāli materiāli kā koks un slāneklis. Rīkojoties ar materiālu, M.Nirops tiecās atklāt tā dabiskās īpašības un apliecināja smalku faktūras izjūtu.

Viņa pirmais lielākais uzdevums bija Ziemeļu rūpniecības, lauksaimniecības un mākslas izstādes komplekss Kopenhāgenā (1888). Visi izstādes paviljoni bija koka celtnes ar šķindeļu jumta segumu. Tās izcēlās ar konstruktīvu kvalitāti un materiālu vienkāršību, kurā atklājās stāvokļu baznīcu un citu norvēģu tautas celtniecības pieminekļu ietekme. Izstādi apgaismoja elektriskās lampas, kas skatītāju vairumam bija kaut kas gluži jauns. Apgaismojumu nodrošināja ekspozīcijā iekļautā tvaika turbīna. Šī izstāde, kuru tās darbības piecos mēnešos apmeklēja pusotra

šību, pirmklasīgiem materiāliem un cieņu pret viduslaiku arhitektūras māksliniecisko un amatniecisko smalkumu.

M.Niropa lielākie darbi, kuru vidū sevišķi izceļas Bispebjergas hospitālis, tapa divos gadu desmitos starp 1888. un 1908. gadu, kļūstot par nozīmīgiem dāņu arhitektūras pieminekļiem. Kaut arī viņa nopietnās idejas nerada turpinājumu, M.Niropa veikumam pieder īpaša vieta Dānijas arhitektūras vēsturē. Frensis Bekets īsi pēc rātsnama iesvētīšanas rakstīja: "Tā vai citādi šī ēka uz atturīgā fona rada spēcīgu maiguma, laimes un labvēlības iespaidu, kurā izpaužas dāņu gars."

Unikālo statusu dāņu būvmākslas vēsturē M.Niropam nodrošināja viņa attieksme pret avotu izmantošanu un cenšanās stiprināt tradicionālisma vērtības. Viņa nozīmīgākais sasniegums bija novēršanās no t. s. eiropiešiem – laikabiedriem, kuri kultivēja pagātnes stilu atdarināšanu. Celtnes konstrukciju, materiālus un detaļas viņš spēja

pakļaut galvenajam uzdevumam.

19.gs. otrajā pusē Kopenhāgenā bija vērojams lēcienveidīgs iedzīvotāju skaita pieaugums, kas lika paplašināt municipālo pārvaldi. Radās doma par jauna rātsnama nepieciešamību, un 1887. gadā pilsētas dome izlēma, ka tas atradīsies tieši aiz vecpilsētas robežas – vietā, kur bija paredzēts iekārtot 1888. gada Ziemeļu rūpniecības izstādi. Vienošanās par rātslaukuma un tā ēku izmēriem bija notikusi jau 1885. gadā, tāpēc starptautiskā konkursa dalībniekiem vajadzēja projektēt tikai pašu celtni un tās vistuvāko apkārtni. Konkursā tika uzsvērta prasība pēc robusta lietišķuma. Rātsnama uzdevums bija kļūt par vietu, kur ļaudis varētu strādāt un uzņemt viesus priecīgā un mājīgā atmosfērā, vienlaikus nezaudējot šādai ēkai nepieciešamo cieņu un stingrību.

Piecpadsmit konkursantu vidū galveno balvu dalīja Martins Nirops un Valdemars Koks. Tālaika ar-

"Gliemežnīca" tika sagrauta Otrā pasaules kara laikā – 1943. gadā, kad Kopenhāgenā izveidoja daudz bumbu patvertņu. 1947. gadā tās nojauc, taču "gliemežnīcu" vairs neatjaunoja. Gar rātsnama fasādi H. K. Andersena bulvāra pusē (pa labi) bija izveidots baroka dārzs, kuru augstās transporta satiksmes dēļ 1954. gadā nācās iznīcināt.

142

V.Bisens.  
Biskapa Absalona  
statuja  
Kopenhāgenas  
rātsnama  
fasādē.  
Vilhelm Bisens.  
Statue of  
Bishop Absalon  
on the Town Hall  
facade  
in Copenhagen.

143

Čaitena lampa  
Kopenhāgenas  
rātsnamā.  
M.Niropa  
projekts.  
Corridor lamp in  
the Copenhagen  
Town Hall.  
Designed by  
Martin Nyrop.



142



143

miljona interesentu, atnesa lielu veiksmi gan arhitektam, gan pilsētai un sekmēja tās izaugsmi par īstu metropoli (Kopenhāgenā tolaik bija tikai 350 000 iedzīvotāju).

Martina Niropa iedvesmas avoti bija "Mākslu un amatu kustība" un jo sevišķi paša V.Morisa savrupmāju projekti, kas varēja lepoties ar angļu muižu arhitektūras konstruktīvo pamatīgumu, stila vienkār-

hitektu praksē bija pieņemts darboties noteikta stila ietvaros. Taču M.Nirops atkāpās no šī principa, brīvi ļaujoties dažādu ārzemēs redzētu stilu ietekmēm, un viņa neatkarīgais gars nodrošināja uzvaru. M.Niropa zīmējumos aplūkojamā celtne harmoniski iekļaujas apkārtnē, un tās iekštelpu plānojums pilnībā atbilst paredzētajām funkcijām. Laikabiedri šo projektu uzņēma atzinīgi, jo atteikšanās no butaforiskas stilizācijas solīja ienest svaigu elpu. 1889. gadā žūrija izraudzījās sešus finālistus, kuru

piedāvājumu klāstu veidoja trīs renesansiskas ieceres, divi viduslaicīgi pieteikumi un Martina Niropa darbs. Pēc īslaicīgiem politiska rakstura strīdiem viņš tika pasludināts par konkursa uzvarētāju. Rātsnama konkursa projektos bija paredzēts plānot arī apkārtējo vidi. M.Nirops piedāvāja pazeminātu lēzenas gliemežnīcas formas laukumu, kāds atradās iepretim Sjēnas pilsētas rātsnamam Itālijā.<sup>1</sup> Ēkas pamatakmeni ieraka 1892. gada 9. decembrī, un tās būvdarbi turpinājās līdz 1905. gadam, kaut arī da-



144

Kopenhāģenas  
rātsnams.

Fasādes fragments.

Fragment of the  
Town Hall  
facade.

145

A. Rosens.

Pils viesnīca.

1906–1910.

Ķalvenā ieeja.

Anton Rosen.

The Palace Hotel.

1906–1910.

Main entrance.

žas rātsnoma daļas sāka izmantot jau vairākus gadus iepriekš.

Rātsnoma plānojuma vienkāršo pamatstruktūru veido izstiepts četrstūris, kuru sadala perpendikulāri novietota šķērsbūve. Tādējādi parādes puse ar reprezentācijas telpām tiek nošķirta no otras daļas, kurā rit rosīga darba dzīve. Tas bija iespējams, pateicoties arhitekta racionālismam un tieksmei pēc funkcionālas mērķtiecības. Kompleksa sadalījums radījis divus iekšējos pagalmus: lielākais no abiem ir vaļējs un atrodas ēkas dziļumā, bet tuvāko sedz stikla jumts, ļaujot to izmantot kā izstāžu zāli, sapulču telpu u. tml. nolūkiem. Ēkas priekšpusē ar skatu uz rātslaukumu novietota liela ceremoniju zāle, kurai sānos atrodas bibliotēka un pilsētas mēra pieņemamā telpa. Aiz galvenās ieejas paveras stiklotais pagalms, kuru no trim pusēm apņem kolonāde. Ceturtā pieder celtnes centrālajam korpusam, kurā atrodas pilsētas arhīvs, laulību ceremoniju zāle un domes sēžu zāle. Vietās, kur šķērsbūve savienojas ar sānu korpusiem, izveidotas lielas kāpnes. No ārpusē to lokāciju var noteikt pēc torņa un zelmiņa. Apkārt pagalmam četros stāvos izvietojušies darba kabineti. Šo telpu logi vērsti uz pilsētu, bet pagalma pusē tās savieno gari gaitenī. Pašā aizmugurē atrodas otrs lielais portāls, kas ved uz milzīgu kāpņu telpu ar spēcīgu griestu gaismu. Kāpnes sniedzas visā ēkas augstumā, nodrošinot brīvu piekļūšanu ikvienam stāvam. M. Nīropam bija svarīgi parādīt, kā funkcionē katra celtnes daļa, un viņš nevēlējās neko

slēpt. Lai gan lielajām telpām ir lieli logi un mazažām – mazi, arhitekts tomēr spējis saglabāt vienotības iespaidu. Lielā logu rinda rātslaukuma pusē norāda uz ceremoniju zāles atrašanās vietu. Tās vidū redzama pilsētas dibinātāja bīskapa Absalona zeltītā statuja, virs kuras uz rātsnoma jumta novietots

Kopenhāģenas ģerbonis ar varā kaltām viņu joslām un trim simboliskiem torņiem.<sup>2</sup>

Monumentālā sarkano ķieģeļu ēka paceļas uz grānīta pabūves, bet jumtu sedz šifera plāksnes. Acis priecē bagātīgais fasādes rotājums. Saskaņā ar autora ieceru tajā iekļauti ikdienā pazīstami cilvēku, augu un dzīvnieku motīvi, kas ļauj saglabāt vispārējo harmonijas iespaidu. M. Nīropam patika aprakstošas detaļas, kuru tematikā nereti dominēja viegli atpazīstami ziemeļu motīvi. Lai attaisnotu biežo neie-



145

<sup>2</sup> Bīskaps Absalons tiek uzskatīts par Kopenhāģenas dibinātāju (1157), un viņa statuju darinājis Vilhelms Bisens (Bissen), kuram šis uzdevums prasījis trīs darba gadus. Figūra rotāja Dānijas paviljona ekspozīciju 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē un izpelnījās zelta medaļu. Statujas svinīgā atklāšana notika 1901. gadā. Absalona nāves 700. gadadienā.

rastā baltā lāča tēla parādīšanos savā darbā, arhitekts polemiski izteicies, ka tie nebūt nav sliktāki par lauvām un sfinksām, kam nezina kāpēc piedēvē pašsaprotamas tiesības atrasties šādās vietās.

Izsmalcinātības netrūkst arī ēkas iekštelpu izveidē. Visi rātsnoma iekārtas priekšmeti bija darināti

pēc M.Niropa skicēm. Daudzi no tiem ir saglabājušies un tiek izmantoti joprojām. M.Nirops zīmēja metus pat tādām detaļām kā durvju eņģes un rokturi, bet, projektējot centrālapkures krāsnis, telefonus un liftus, viņš bija aizsteidzies priekšā laikam. M.Nirops piešķīra māksliniecisku veidolu arī visiem rātsnama apgaismes ķermeņiem, sākot ar lielo kroņluktu un beidzot ar mazajām galda lampām. Visi objekti bija paredzēti pieslēgšanai pie tolaik modernā elektrotīkla.

Apvienojot materiālu kvalitāti un funkcionālu mērķticību, Kopenhāģenas rātsnams laikmeta kontekstā kalpo par apliecinājumu labas amatniecības vērtībām, kas iemieto pretstatu visaptverošajām industrializācijas tendencēm.

Antons Rosens (1859–1928) pēc mūrnieka mācekļa gaitām 1877. gadā iestājās Arhitektūras akadēmijas augstākajos sagatavošanasursos. 1882.gadā viņš pabeidza akadēmiju un salīga darbā pie slavenā arhitekta Vilhelma Dālerupa, kura vadī-



146

146

A.Rosens.  
Lauku izstādes  
komplekss  
Orhūsā.

1909.

Anton Rosen.  
The Country  
Exhibition  
in Århus,  
1909.

147

A.Rosens.  
Kinoteātris "Metropole".  
1908.  
Anton Rosen.  
Metropole Cinema  
in Copenhagen,  
1908.



147



148

148

A.Rosens.  
Lēvenborgas pils  
Kopenhāģenā.  
1906.  
Fasādes fragments.  
Anton Rosen.  
Løvenborg Palace  
in Copenhagen,  
1906.  
Detail.

bā, kā mēs atceramies, savulaik strādāja arī Martins Nirops. Sadarbība ar V.Dālerupu bija ļoti auglīga, jo abas puses vienoja kopīgas profesionālas intereses. A.Rosenam uzticēja dažādus pasūtījumus, daudzus no tiem – Silkeborgā, kur viņš vairākus gadus uzturējās kā V.Dālerupa rezidējošais būvdarbu vadītājs.

149

A.Rosens.  
Taurētāji.  
Skulpturāla grupa  
Kopenhāģenas  
rātslaukumā.  
1914.  
Anton Rosen.  
Lure Players.  
Copenhagen Town  
Hall Square,  
1914.

Šī sadarbība turpinājās līdz 1894. gadam, un tās laikā A.Rosens kļuva par zelta medaļas laureātu. Viņa uzmanības centrā atradās tie procesi, kuros iezīmējās atkāpšanās no historisma kultivētajiem paraugiem un jaunās tendences viņa izvēlētajā nozarē, it sevišķi tās, kuras nāca no citām Eiropas zemēm un ASV.

A.Rosens neapšaubāmi bija nozīmīgākais jūgendstila arhitektūras meistars Dānijā. Viņam piemītošais dekoratora talants, iztēles vēriens un spēcīgas personības iezīmes ļāva viegli iejusties jaunā stila formās. Būvams savrupceļā gājējs, viņš raudzījās, lai tālaika konvencionālie stilu atdarinājumi nestātos ceļā patiesai attīstībai.

Novācījas, ko A.Rosens pēc ārzemēs redzētā ienesa dāņu vidē, kļuva par sabiedrisku diskusiju objektu. Viņa jaunievedumi palīdzēja atbrīvoties no historisma, kas Dānijā bija valdījis vairāk nekā pusgadsimtu. A.Rosens nebija vienaldzīgs pret tradīciju mantojumu, taču uzskatīja, ka ikvienam būvmākslas stilam nepiecie-

šama individuāla pieeja. Šim meistaram nebija lielu vai mazu darbu. Viņš zīmēja metus mēbelēm, audumu rakstiem, sudrablietām un keramikas izstrādājumiem, darināja kapu pieminekļus, metāllējumus un metālkalumus, darbojās grafiskā dizaina jomā. Būvams aizrautīgs zīmētājs un projektētājs, A.Rosens piedalījās daudzos starptautiskos konkursos, taču lielākā daļa darbu diemžēl palika nerealizētu ieceru līmenī. A.Rosens bija talantīgs plānotājs, kurš labi pārdomātās detaļas prata saliedēt vienā veselumā. Lauku izstādes kompleksā Orhūsā atklājas viņam piemītošā konstruktīvā domāšana un izkopta prasme parādīt izmantotā materiāla – šajā gadījumā raupja koka – dekoratīvās un funkcionālās iespējas.

A.Rosens projektējis arī Lēvenborgas pili (1906) Kopenhāģenā, Vesterbrūgādē netālu no rātslaukuma. Lēvenborgas pilī tika izmantots tolaik jaunais karkasa konstrukcijas princips – A.Rosens bija pirmais dāņu arhitekts, kas interesējās par amerikāņu arhitektūras tendencēm, un viņu sevišķi ietekmēja Lūisa Salivana darbi Čikāgā.<sup>3</sup>

Tikai simt metru attālumā no rātslaukuma atrodas vēl viens A.Rosena darbs – kinoteātris "Metropole". Šis skaistās jūgenda ēkas interjers nav sa-

glabājies, toties eksterjers joprojām redzams savā oriģinālajā veidolā. Celtne jūtami atšķiras gan no tuvākajām "kaimiņnieņēm", gan citām laikabiedrēm.

Pils viesnīca (1906–1910) neapšaubāmi ir A.Rosena nozīmīgākais darbs Kopenhāģenā.

Augstā piecstāvu ēka, kas, līdzīgi rātsnamam, celta no sarkanajiem ķieģeļiem ar graudaina smilšakmens pabūvi un dekoratīvajiem elementiem, atrodas rātslaukuma teritorijā. Viesnīcas fasādē atklājas īsta detaļu bagātība:

lodes, pīlāri, bet lejasdaļā – lieli, īpaši kalti akmeņi un dekoratīvas figūras. Ēkai ir četri korpusi, kas ieskauj apjuntu pagalmu. Viesnīcā ir 265 numuri. Vara klātā augšstāva fasāde nedaudz atvirzījusies dziļumā, ļaujot izveidot balkonus. Jumta aizsegā paslēptas mansarda istabas. 65 metrus augsto torni rotā Johannesa Krāga meistarīgās mozaikas, kurās attēloti diennakts laiki.

Pirmajā stāvā atradās viss, kas smalkā hotelī nepieciešams: kafejnīca, lasītava, ziemas dārzs, restorāns un grilbārs. Ēkas aizmugurē bija iekārtota koncertzāle, kuru drīz vien – ap 1914. gadu – pārveidoja par kinoteātri.

A.Rosens Pils viesnīcā projektēja pilnīgi visu – no stacionāriem interjera elementiem līdz mēbelēm un



<sup>3</sup> 1995. gadā ipašumu iegādājās Dānijas Valsts Arhitektūras pieminekļu aizsardzības fonds, lai saglabātu vienu no Kopenhāģenas skaistākajām fasādēm un veiktu jausen nepieciešamo ēkas restaurāciju.

galda piederumiem. Viņš izstrādāja arī ēdienkaršu, durvju plāksnīšu un atslēgu riņķīšu noformējumu. Katram numuram tika veidots atšķirīgs iekārtojums, kaut gan jāatzīst, ka iznākums vairāk kalpoja acu priekam nekā utilitāriem mērķiem. Taču gadu gaitā veikti radikāli pārveidojumi, tāpēc nekas no sākotnējā inventāra diemžēl nav saglabājies līdz šodienai.

Laikabiedru acīs A.Rosens bija ekscentriskā personība, un viņa veikumu nereti uzskatīja par izaicinošu un neglītu. Tikai krietnu laiku pēc Otrā pasaules kara izcilais arhitekts beidzot iemantoja pelnīto goda vietu dāņu būvmākslas vēsturē.

Ikviens pētījums par Dānijas jūgendstilu būtu nepilnīgs bez Torvalda Binesbella (1846–1908) pieminēšanas. Tāpat kā M.Nirops un A.Rosens, viņš bija ieguvis arhitekta izglītību. Ceļš uz šo profesiju veidojās ļoti dabiski, jo topošā mākslinieka tēvs bija ievērojams arhitekts Gotlībs Binesbells, kurš cēlis pazīstamo klasicisma arhitektūras pieminekli Kopenhāģenas centrā – Torvalsena muzeju.

1876. gadā T.Binesbells pabeidza studijas Arhitektūras akadēmijā un 1882. gadā kļuva par zelta medaļas laureātu. Kaut arī stipendija gāja secen, viņš devās plašā mācību ceļojumā uz Itāliju un Parīzi. T.Binesbells nav izpelnījies īpašu ievēribu ar savu veikumu tiešajā profesijā – par hrestomātisku darbu dāņu arhitektūras vēsturē kļuva vienīgi viņa Zivju tirgus Skāģenā.

150

T.Binesbells,

J.Skovgārds.

Pūka strūklaka

Kopenhāģenas

rātslaukumā.

1904.

Pūka un vēša figūras

pievienotas 1924. gadā.

Thorvald Binesbøll,

Joakim Skovgaard.

The Dragon Fountain.

Copenhagen Town

Hall Square, 1904.

The dragon and the

bull were added

in 1924.



Ši meistara talants raisījās pieminekļu, strūklaku u. tml. objektu mākslinieciskajā izveidē. Pēc viņa metiem tapa neskaitāmi kapu pieminekļi un lielas Rēdenas kaujas memoriāls (1901). Izmantotie materiāli viņam, tāpat kā citiem laikabiedriem, kalpoja individuālā stila izteiksmei. Iespējams, tēva ietekmē viņa darbos nejut M.Niropa tieksmi paust romantiskas un nacionālas idejas.

Vislabāk pazīstamā joma T.Binesbella daiļradē ir dekoratīvi lietišķā māksla, it īpaši keramika. Šajā ziņā viņu uzskata par

vienu no izcilākajiem meistariem Dānijā. T.Binesbella iedvesmas avoti bija itāļu *sgraffito* tehnikā (dekoratīvajās ēku apdares flīzītēs) un japāņu mākslas asimetriskais dekoratīvisms. Viņa darbu savdabība slēpjas dzīvo improvizāciju bagātībā un ideju oriģinalitātē. Līdzīgi daudziem jūgendstila inspirētiem māksliniekiem, viņš meklēja ierosmes dabas formās, kas būtiski papildināja

viņa dekoratīvo izteiksmi. T.Binesbellu saistīja arī modernisma abstrakcijas. Viņa nolūks bija nevis izpatikt, bet drīzāk šokēt. Mākslinieka zīmējumos mijās stūrainas un maigas formu aprises, virišķīgi un sievišķīgi elementi, plūstošas līnijas un lieli, neskaidri laukumi. Būdams reizē juteklisks, izsmalcināts un brutāls, viņš nojauca robežas, kas šķir mākslu no amatniecības.

T.Binesbella projektētās mēbeles izskatījās skarbas un visai neērtas. Pēc viņa zīmējumiem izgatavoja apgaismes ķermeņus, sudrablietas, grāmatu iesējumus un ekslibrus. Laikā no 1890. līdz

1893. gadam dāņu mākslinieciskā keramika pieredzēja strauju attīstību, ko veicināja gan tehniskie jaunievedumi, gan Japānas un Eiropas mākslas ierosmes. T. Binesbella darbi, kuru asimetriskās kompozīcijas un motīvu variācijas liecināja par lielu meistarību, gadu gaitā kļuva arvien abstraktāki.

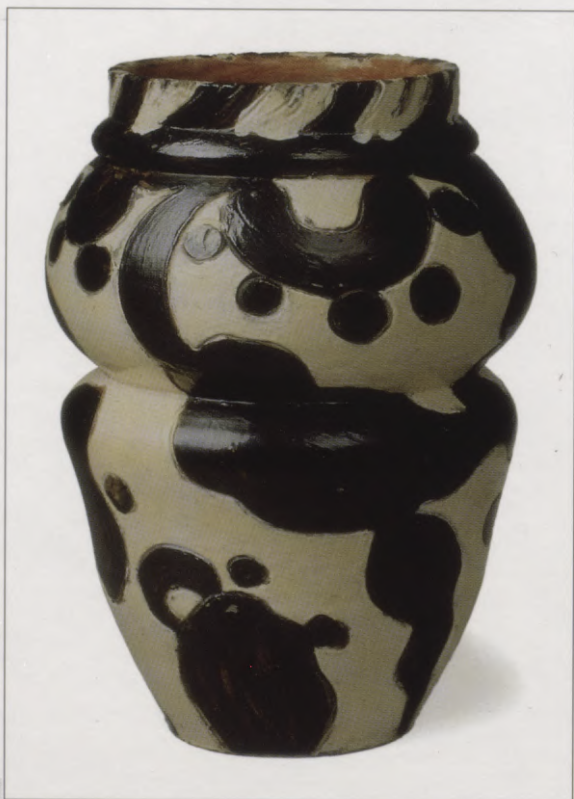
1904. gadā T.Binesbells pārstāja nodarboties ar keramiku. Kopš tā laika līdz mūža beigām 1908. gadā viņš zīmēja metus gandrīz vienīgi sudrablietām. T.Binesbella sudraba izstrādājumu kolekcija, kurā ie-

tilpa arī galda piedes, svečturi un rotaslietas, tika parādīta jau 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē.

Savā ziņā T.Binesbellu var uzskatīt par vienu no visvairāk popularizētajiem lietišķās grafikas meistariem pasaulē, jo viņa zīmētā etiķete līdz šim paguvusi rotāt ap desmit miljoniem slavenā *Carlsberg* alus pudeļu, kas pārdotas dažnedažādās zemēs.

Ilgus gadus T.Binesbella vārds bija gandrīz pilnīgi aizmirsts. Tikai pēc tam, kad viņa darbi tika parādīti Eiropas Padomes rīkotajā izstādē "20. gadsimta avoti. 1884–1914" (Parīze, 1960–1961), T.Binesbells atklājās kā starptautiska līmeņa mākslinieks. Šī retrospekcija pārlicināja, ka T.Binesbells var godam mēroties ar pasaules izcilākajiem jūgenda mākslas pārstāvjiem. Savā daiļradē ievērojamais mākslinieks gāja krietnu soli priekšu laikam, un viņa darbam bija

lemts ietekmēt vēlākās modernisma skolas attīstību.



#### LITERATŪRA

- Guide to Danish Architecture – from 1000 to 1960.* Arkitektens Forlag (1991), 270 pp.  
Funder, L. *Arkitekten Martin Nyrop.* Foreninger til gamle bygnings bevarig (1979), 102 pp.  
Thorvald Bindesbøll – en Dansk Pioner (Izstādes katalogs). Det Danske Kunsthåndværksmuseum (1997), 131 pp.  
Haugsted, I. and H. Lund. *Københavns Rådhus.* Københavns Rådhus (1996), 84 pp.  
*Dansk Biografisk Leksikon.* Gyldendal (1979)  
Weilbach, Aschehoug Dansk Forlag (1947).  
Beckett, F. *Københavns Rådhus opført 1893–1905.* København (1908).  
Fisker, S. *Jugend.* Dansk Kunsthåndværk. No. 1, 1967–1968.  
Fisker, K. *Internationalisme contra nationalromantik.* Arkitekten, No. 22, 1960.  
Steen Eiler Rasmussen (Århus Arkitektsskole). *Københavns Rådhus* (Lekcijas internetā).

**L**odza 19. un 20.gs. mijā bija strauji plaukstošs rūpniecības centrs, otra lielākā pilsēta Polijā (pēc Varšavas) ar 300 000 iedzīvotāju gadsimta sākumā un pusmiljonu 1914. gadā. Ik gadu pilsētā pacēlās simtiem jaunu ēku, un, pateicoties tādiem attīstības tempiem, tā varēja kļūt par svarīgu poļu arhitektūras centru, kas nozīmes ziņā neatpalika no Varšavas, Krakovas, Ļovovas un Poznaņas. Šajā periodā norisinājās vietējās arhitektu sabiedrības veidošanās – samērā jauns process, kas bija aizsācies tikai 19.gs. 80. gados. Vadošo lomu Lodzas būvmākslā tolaik spēlēja pilsētas arhitekts Hilarijs Majeviskis. Pēc viņa projektiem uzcelts daudz ēku itāļu renesanses arhitektūras formās – Kredītsabiedrības nams, baņķiera Maksimiliāna Goldfedera rezidence Pjotrkovska ielā u.c. Pilsētā strādāja arī no Vācijas ieceļojuši speciālisti, kuru

darbs bija saistīts ar lielajām tekstilfabrikām: evaņģēliskās Sv. Jāņa baznīcas projekta autors Ludvigs Šreibers un Ādolfs Jungs, kurš projektējis, piemēram, Ludviga Geiera māju Pjotrkovska ielā un ebreju hospitāli Poznaņsku ģimenes fondam. Liela nozīme bija Oto Gēliga būvfirmai, kuras īpašnieks,

Breslavas namdaris, Lodzā ieradās pēc ievērojamā fabrikanta Jūliusa Heincaļa uzaicinājuma. O.Gēlīgs savam darba devējam būvējis namus Pjotrkovska ielā un Radoģoščā, kā arī izstrādājis evaņģēliskās Sv. Trīsvienības baznīcas projektu. Pirmais "brīvais" būvmeistars Lodzā bija Eduards Kreicburgs no Varšavas, kurš cēlis baptistu kapelu, daudzus dzīvojamos namus un fabrikas. Taču vairumam būvnieku, izņemot Hilariju Majeviski, bija tikai vidējā tehniskā izglītība, un tāpēc Krievijas valsts viņiem nevarēja izsniegt oficiālu projektēšanas licenci.

## KŠIŠTOFS STEFAŅSKIS

# L O D Z A – P O Ļ U J Ü G E N D S T I L A A R H I T E K T Ū R A S C E N T R S



153

153

*G.Landau-Gütentegers.*

*Saurupnams Lodzā.*

*Volčanska ielā 31/33.*

*1902–1903.*

*Fasādes fragments.*

*Gustaw*

*Landau-Gütenteger.*

*Detached house at*

*Wólczanska St.33.*

*Lódź.*

*1902–1903.*

*Detail of the facade.*

Labi izglītotu vietējo speciālistu trūkuma dēļ un pateicoties vietējo uzņēmēju ciešajiem saimnieciskajiem un kultūras sakariem ar vācu zemēm, samērā daudz ēku tolaik tapa pēc Vācijā – galvenokārt Berlīnē un Breslavā – pasūtītiem projektiem. Informācija par šiem darbiem ir ļoti trūcīga. Mēs skaidri nezinām ne meistarū vārdus, ne arī to, kuras celtnes viņi projektējuši. Taču ir noskaidrots, ka t.s. progresīvo sinagogu, kas 1881.–1887. g. tika uzcelta Varšavas centrā, projektējis Štutgartes arhi-

mušo Albīnu Jankavu, kurš bija skolējies Rīgā un Daugavpilī.<sup>1</sup>

Pēterburgas institūta absolventi un citi pieminētie arhitekti kopā ar iepriekš atzīmētajiem speciālistiem pagājušā gadsimta pēdējā desmitgadē jau bija izveidojuši skaitliski ievērojamu profesionāļu loku, kuram augošajā pilsētā pavērās plašs darba lauks. Tālaika Lodzas arhitektūrā atspoguļojās historisma formu daudzveidība. Lai cīgajās celtnēs dominēja itāļu un franču paraugu garā traktēti neorenesanses motīvi, netrūka arī Nīderlandes manierisma un vācu renesanses atskaņu, arvien lielāku popularitāti ieguva neobaroks. Fabriku celtniecībā tika izmantotas viduslaicīgas formas ar monotonām ķieģeļu fasādēm. Pilsētnieku nacionālās un reliģiskās neviendabības dēļ liela dažādība atklājās arī Lodzas sakrālajā arhitektūrā. Katoļu baznīcas mēdza būt neogotiskās formās, toties protestanti deva priekšroku neoromānikai, kaut gan viens no iespaidīgākajiem evaņģēliskajiem dievnamiem – Sv. Trīsvienības baznīca pēc Berlīnes Doma parauga bija veidota kā neorenesanses celtnē. Pareizticīgo svētnīcas, kurām vajadzēja apliecināt krievu virsvaru, pilsētā ienesa neobizantiskus motīvus, bet Lodzas sinagogu veidoļā sastapās austrumnieciskās mauru arhitektūras atbalsis un rietumnieciskās jaunromānikas formas.<sup>2</sup>

154

G. Landau-Gütentegers.

Nams Lodzā.

Pjotrkovska ielā 43.

1901–1903.

Gustaw

Landau-Gütenteger.

House at

Piotrkowska St. 43.

Łódź.

1901–1902.



154

teks Ādolfs Volfs. Arī Karla Šeiblera nams Pjotrkovska ielā – viens no lielākajiem visā pilsētā – ir kādu nezināmu Vācijas arhitektu darbs. Dažus projektus izstrādājuši Varšavas arhitekti. Edvards Lilpops un Juzefs Dzekoņskis cēluši neogotisku kapelu Karlam Šeibleram, bet Konstantijs Vojcehovskis – neogotisko Marijas Debesbraukšanas baznīcu.

Par vietējās profesionāļu vides kodolu 19. gs. 80. gados kļuva pulciņš Lodzas augstākās amatniecības skolas absolventu, kas turpināja studijas Pēterburgas Civilo inženieru institūtā. Grupā iekļāvās Gustavs Landavs (vēlāk pazīstams ar pievārdu Gütentegers), Kazimežs Stebeļskis, Ādolfs Celigsons, Dāvids Lande un Francišeks Helmiņskis.

Gadsimta 80. un 90. gados pēc studiju noslēguma Pēterburgā jaunie speciālisti atgriezās Lodzā, lai uzsāktu patstāvīgu darbu. Vienīgi Dāvids Lande vēl divus gadus praktizējās slavenajā Berlīnes firmā *Keyser und Grosheim*. Šiem Pēterburgas Civilo inženieru institūta absolventiem 90. gadu gaitā pievienojās vairāki citi arhitekti, kuru vidū noteikti jāpiemin Pjotrs Brukaļskis, kas sadarbojās ar Oto Gēliga biroju. Rīgā atrodies, pienāktos atzīmēt arī slavenā Rīgas Politehnikuma absolventus Kazimežu Sokolovski un Paulu Rībenzāmu, kā arī Latvijā dzi-

155

F. Helmiņskis.

Saurupnams Lodzā.

Karolevska ielā.

1899–1900.

Franciszek Chelmiński.

Detached house at

Karolewska St.,

Łódź.

1899–1900.



155

1 Stefański K. Kilka uwag o architekturze Łódzi i jej twórcach // Miscellanea łódzkie. – 1990. – Nr. 1. – S. 14–15. Īsas ziņas par P. Rībenzāmu sk.: Крастынви Я. Стиль модерн в архитектуре Риги. – Москва, 1988. – С. 259.

2 Stefański K. Architektura sakralna Łódzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta: 1821–1914. – Łódź, 1995.

Lodzas arhitektūras savdabību 19. gs beigās noteica pilsētas atrašanās dažādu ietekmju krustcelēs. Varšavas, Berlīnes un Vīnes būvmākslas sniegtās ierosmes te saplūda ar vietējo, galvenokārt Pēterburgā izglītoto arhitektu veikumu.

Ap 1900. gadu ar zināmu novēlošanos Poliju sasniedza jūgendstils. Tā ietekme uz poļu arhitektūru visagrāk parādījās Galīcijā – Austrijai piederošajā Polijas daļā, kur par jaunā stila centriem kļuva Krakova un Ļvova. Šāda notikumu gaita bija gluži likumsakarīga, jo Galīcija uzturēja ciešus sakarus ar Hābsburgu impērijas galvaspilsētu Vīni – vienu no svarīgākajām jūgenda metropolēm Eiropā. Jūgendstila attīstība Galīcijā bija ļoti dzīva, un tajā iesaistījās arī virkne mazāku pilsētu – Pšemisla, Novi Sonča, Staņislavova.

Krievijai pakļautajās poļu zemēs svarīgākie jūgendstila centri bija Varšava un Lodza. Šeit jūgendstils nonāca ar vēl lielāku novēlošanos nekā Galīcijā un nepieredzēja tādu attīstības

vērienu kā Austrijas pārvaldītajos novados.<sup>3</sup> Galvenais kultūras centrs Krievijas daļā bija par vasaļvalsts galvaspilsētu pazeminātā Varšava, taču jūgendstila arhitektūras attīstībā izšķirošā loma piederēja Lodzai. 1901. gada oktobrī pilsētas presē parādījās šāds paziņojums: "Pjotrkovska ielā 43 aizsākusies jūgendstila dzīvojamā nama būve. Tā būs pirmā jūgendstila ēka visā Lodzā."<sup>4</sup> Šajos vārdos jūtama interese par jauno stilu, kura ienākšana pilsētā zināmā mērā izvērtās par māksliniecisku un sa-



156

157

G. Landaus-Gütentegers.

J. Olszers.

Bijusī Vilhelma Landava bankas ēka Lodzā.

Pjotrkovska un Cegelnjana ielas stūrī.

1902–1903.

Gustaw

Landau-Gutenteger,

Józef Olszer.

The former

Wilhelm Landau Bank

building at the corner

of Piotrkowska and

Cegielniana Streets,

Lódź.

1902–1903.

3 Dobrowolski T. Sztuka Młodej Polski. – Warszawa, 1963; Wallis M. Secesja. – Warszawa, 1974. – S. 130–150; Olszewski A. K. Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925: Teoria i praktyka. – Wrocław, 1967. – S. 50–64.

4 Kronika. Secesja // Rozwój. – 1901. – Nr. 250. – S. 3.



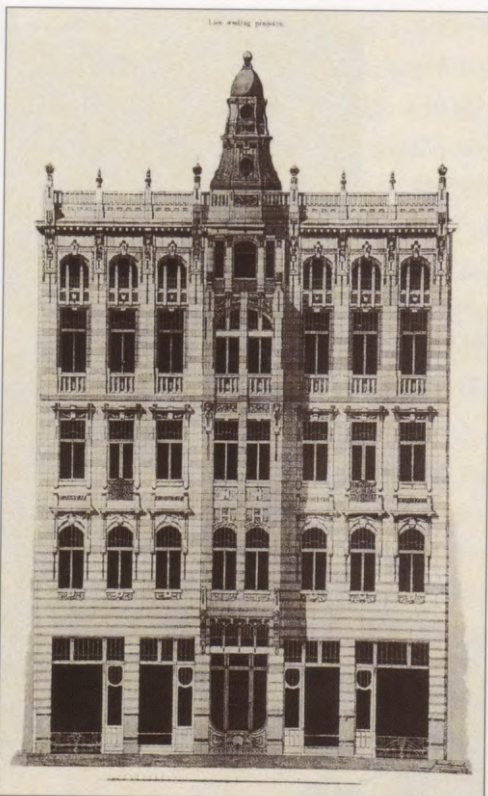
biedrisku sensāciju. Nākamā gada beigās objekts bija gatavs. Tā projekta autors bija iepriekšminētais Lodzas arhitekts Gustavs Landavs-Gütentegers.

Samērā nelielā divstāvu ēka, kas iekļaujas pilsētas galvenās maģistrāles – Pjotrkovska ielas – noslēgtajā apbūvē, ieguva šādiem centra dzīvojamajiem namiem raksturīgu veidolu un plānojumu, kurā pirmais stāvs atvēlēts veikalu vajadzībām. Galveno korpusu papildina sētas mājas. Ēkas fasādes dekorā izmantoti augu pasaules motīvi. Īpašu uzmanību pelnījuši kastaņas koka formā risinātie logailu ietvari. Celtnes galvenais akcents ir nedaudz paaugstināts un neliela kupola vainagots vidējais rizalīts.

157

158  
G.Landaus-Gütentegers.  
Nams Lodzā,  
Pjotrkovska ielā 37.  
Fasādes projekts.  
1906.  
Attēls no žurnāla  
"Przeгляд Techniczny".  
Gustaw  
Landau-Gütenteger.  
Facade design for a  
building at  
Piotrkowska St. 37,  
Łódź  
(from the magazine  
"Przeгляд  
Techniczny",  
1906).

Jau agrāk, 1899.–1900. gadā, tapa savrupnams Karoļevska ielā. Tā projektā, kuru parakstījis toreizējais Lodzas pilsētas arhitekts Francišeks Helmiņskis, redzams neorenesanssisks fasāžu risinājums. Saskaņā ar šo ieceri veidotas ēkas pagalma fasādes, toties ielas pusē noteikti parādās jūgendisks noformējums. Nav izdevies noskaidrot, vai sākotnējā projekta pārveidojumi ēkas eksterjerā notikuši celtniecības beigu fāzē – 1900.–1901. gadā – vai arī vēlāk. Pirmajā gadījumā Karoļevska ielas savrupnamu varētu uzskatīt par senāko jūgendstila celtni Lodzā un vienu no pirmajām visā Polijā.<sup>5</sup> Jūgendisko ārfašāžu krāšņums vispilnīgāk atklājas kādā ap 1913. gadu darinātā fotouzņēmumā. Tumša un raupja apmetuma segtie laukumi kontrastēja ar tos ietverošajām gludajām un gaišajām virsmām, logailas noslēdza viegli florāla ornamenta rotāti profili. Dienvidu fasādē parādījās kastaņas motīvs, bet austrumu fasādi noslēdzošās pildrežģa konstrukcijas interesantajā apdarē ienāca maigi plūstošas līnijas.<sup>158</sup>



Trūkst ziņu, kas bijis šī jūgendiskā fasāžu dekora autors – nama sākotnējais arhitekts F.Helmiņskis vai arī kāds cits meistars.

Par galveno jūgenda lietpratēju Lodzā drīz kļuva Gustavs Landavs-Gütentegers, kura darbība būtiski veicināja stila straujo izplatīšanos pilsētā.<sup>6</sup> Laikā no 1901. līdz 1903. gadam viņš projektēja vairākas celtnes, kas pieder pie Lodzas jūgenda interesantākajiem paraugiem. 1902. gada sākumā sadarbibā ar Juzefu Olšeru tapa projekts Vilhelma Landava Varšavas bankas filiālei, kuru īstenoja partnera būvfirma "Olšers un Ščeciņskis". Ēka pacēlās Pjotrkovska un Cegelnjana ielas stūrī – vienā no pilsētas centrālajiem punktiem. Atrāšanās ielu krustojumā tika veiksmīgi izmantota stūra daļas akcentējumam ar nopalojotu un kupola vainagotu rizalīti. Reprezentatīvās celtnes pirmo stāvu greznoja lieli skatlogi. Ēkas arhitektoniskais risinājums uzrāda neobaroka iezīmes, kurās tomēr skaidri redzamas jūgendiskas transformācijas. Gan fasāžu, gan iekštelpu rotājumā bija sastopamas ģeometriskas un florālas detaļas, kas nesenaos interjera pārveides darbos diemžēl gājušas bojā.

1903. gadā Pjotrkovska ielā 37 netālu no iepriekšminētā 43. nama uz analoga gruntsgabala sā-

ka celt nākamo G.Landava-Gütentegera projektēto dzīvojamo namu. Tā bija izteiksmīga četrstāvu celtnē ar mazu, slaida kupola vainagotu erkeru centrā. Pirmajam stāvam arhitekts bija paredzējis tipiski jūgendisku iekštelpu apdari ar smalku zīmējumu. Modernā konstrukcija, skaidrais fasāžu dalījums un aturīgais detaļu izmantojums liecināja par tuvību Vīnes jūgenda formu valodai. Tajā pašā 1903. gadā arhitekts ķērās pie cita dzīvojamā nama būves Pjotrkovska ielā 128. Lai gan visumā ieturēts tradi-

cionālākās formās, tas tomēr izceļas ar krāšņu, ēkas augšdaļā koncentrētu stuka rotājumu, kurā sastopami jūgendam raksturīgie ģeometriskie, florālie un sievietu masku motīvi.<sup>7</sup>

Šeit noteikti jāatzīmē, ka ar abiem aplūkotojumiem būvdarbiem bija iespējams iepazīties tālāk galvenā arhitektūras žurnāla *Przeгляд Techniczny* ("Tehnikas Apskats") lappusēs.<sup>8</sup> Nākamais projekts, kurā G.Landavs-Gütentegers

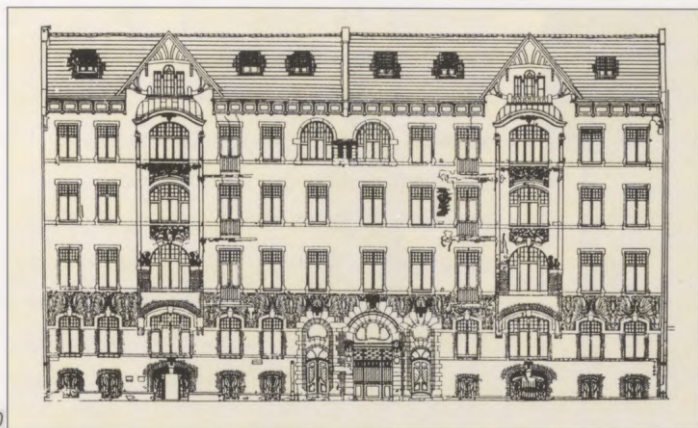
159  
G.Landaus-Gütentegers.  
Nams Lodzā,  
Pjotrkovska ielā 128.  
1904.  
Gustaw  
Landau-Gütenteger.  
Building at  
Piotrkowska St. 128,  
Łódź, 1904.



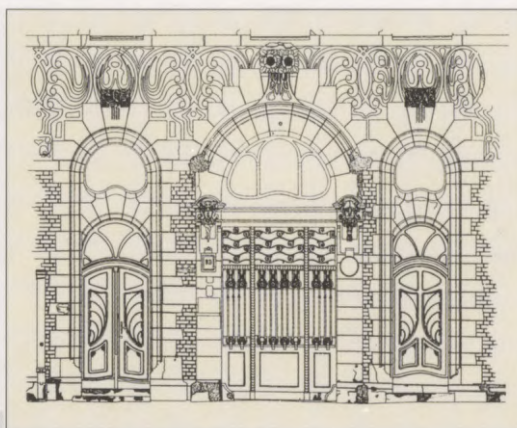
5 Ertman M. Willa i budynki gospodarcze. Łódź, ul. Karolewska 1. Węsturiski arhitektoniskā dokumentācija. Mašīnraksts, 1978. Lodzas vojevodistes pieminēkļu aizsardzības inspekcijas arhīvs.  
6 Majer A. Architekti łódzcy Dawid Lande i Gustaw Landau-Gütenteger // Sztuka łódzka: Materiały sesji naukowej Oddziału łódzkiego Stowarzyszenia Historików Sztuki. – Warszawa; Łódź, 1977. – S. 43–51.  
7 Popławska I. Architektura mieszkaniowa łódzi w XIX wieku // Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki. – Warszawa, 1992. – T. 19. – S. 117–120.  
8 Dwa domy mieszkalne w łódzi. Projektował i wybudował architekt Gustaw Landau w łódzi // Przeгляд Techniczny. – 1906. – Nr. 43. – S. 471.

izmantoja jūgenda stilistiku, bija dzīvojamais nams Kostjuško ielā 93. Celnēs savdabību noteica stāvais jumts ar augstajiem zelmiņiem, kuros parādījās šveiciešu stilam radniecīgas pildrežģa konstrukcijas. Fasādes risinājumā izmantotas logailas ar saplacinātu lokveida noslēgumu, bet virs ieejas durvīm izbūvēts jūgendstilā iecienītais nieres formas lodziņš. Dažādības netrūka arī fasādes virsmu apdarē: ķieģeļu mūris mijās ar gludu un raupju apmetumu, kuru klāja smalks lineārs rotājums ar volūtveidīgām vijām

jumtu, erkeru un nelielu stūra tornīti dārza pusē ir visai netipisks. Formas ziņā tas atgādina glezniecisku medību pili. Šāda arhitektoniskā kompozīcija tika papildināta ar daudzveidīgu jūgendstila dekoru, kurā netrūka ziedu viju un kastaņas lapu motīvu. Atzīmēšanas vērts ir ieejas portīks ar baltām, ābeļu stāviem līdzīgām kolonnām un dienvidu sienas lielais logs, kura ietvarā izmantots kastaņas motīvs ar zaros sasēdušiem putniem un saknēs paslēpušos lapsiņu.



160



161

un augu motīviem. Mākslinieciskā koptēla pilnību radīja metālkalumu ritmiski plūstošās līnijas. 1902.–1903. gadā celtā ēka desmit gadus vēlāk ieguva stilistiski pieskaņotu piebūvi. Augstu vērtējams tas, ka 1912. gada pārbūves darbu vadītājs Romualds Millers arī jaunajā daļā saglabāja jūgenda dekora elementus, tādējādi apliecinot cieņu stilam, kura formas tolaik zaudēja savu popularitāti.<sup>9</sup>

Interesanta dekoratīvā apdare parādījās arī nama iekštelpu risinājumā. Pirmā stāva salona florālo griestu dekoru veidoja rožu, zobenciliju, ūdensliliju, ābeļziedu un augļu vitnes.<sup>10</sup> Šo rotājumu izcelsme, iespējams, saistīta ar Vīnes meistara Franča Rota darbnīcu, kas tolaik strādāja pie Bristoles viesnīcas dekorēšanas Varšavā.<sup>11</sup> Interjeru noformējumā iekļāvās arī vitražas, kuru vidū izceļas liels kārņu



162



163

1902.–1903. gadā pēc G.Landava-Gütentegera projekta tapa Leopolda Kindermaņa savrupmāja Volčanska ielā 31/33, kuru mēdz uzskatīt par Lodzas jūgendstila gleznieciskāko pieminekli. Kā tas iekšpilsētā parasts, celtniecībai bija atvēlēts šaurs gruntsgabals noslēgtā ielas apbūvē. Ēkas "aklā" ziemeļu siena saskaras ar kaimiņu māju, toties dienvidu pusē iepretim galvenajai ieejai izdevies atlicināt vietu piebrauktuvei. Nama veidols ar stāvu

9 Popławska I. Dwa pierwsze domy secesyjne w Łodzi // Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej. Budownictwo. – Łódź, 1980. – Nr. 23. – S. 43.  
10 Popławska I. Architektura Łodzi około 1900 // Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historików Sztuki Kraków. 1967. – Warszawa, 1969. – S. 118–120; Wallis M. Secesja. – S. 138–139.  
11 Olszowski J. K. Nowa forma... – S. 57; Majer A. Architektura Łódzkiej... – S. 47.

160

161

G.Landaus-Gütentegers,

R.Millers.

Nams Lodzā,

Kostjuško ielā 93.

1902–1903, 1912.

Fasādes

fotogrammetriskais

uzmērījums.

1975.

Gustaw

Landau-Gütenteger,

Romuald Miller.

Building at Kosciuszki

St. 93, Łódź.

1902–1903; 1912.

Photogrammetric

inventory of the

facade.

1975.

162

163

G.Landaus-Gütentegers,

R.Millers.

Nams Lodzā,

Kostjuško ielā 93.

1902–1903, 1912.

Gustaw

Landau-Gütenteger,

Romuald Miller.

Building at

Kosciuszki St. 93,

Łódź.

1902–1903, 1912.

telpā redzamais darbs ar dejojošas sievietes figūru plandošā tērpā uz smalku, ģeometrisku jūgendu ornamentu klāta fona.

Lodzas jūgendstila nozīmīgākā meistara darbu klāstā jāatzīmē arī bijusī deju zāle (1902–1903, tagad leļļu teātris "Arlekīns") ar skaidru fasāžu dalījumu un retumis izvietotām dekoratīvajām detaļām.

G.Landavs-Gütentegers kļuva pazīstams arī Varšavā, kur viņš kopā ar Staņislavu Grohovicu 1904.–1907. gadā projektēja namu Vilhelma Lan-

entuziastu, jūgendstila arhitektūras veidošanā piedalījušies vēl vairāki citi meistari. Viņu vidū noteikti jāatzīmē Dāvids Lande, viens no izcilākajiem 19.–20.gs. mijas arhitektiem pilsētā, kaut arī viņa darbība galvenokārt veicinājusi vēlā historisma formu izplatīšanos.<sup>13</sup> Ar jūgendstilu D.Landi saista tikai daži, toties uzmanības vērti darbi – pirmkārt 1903. gadā tapusi Reinholda Benniha māja tagadējā Gdaņskas ielā 89. Tā bija vienkārša ēka ar augstu mansarda jumtu un harmonisku fasādes kompozī-

ciju, kurā tomēr trūka pilnīgas simetrijas. Par kompozīcijas centrālo akcentu kļuvis vidējais erklers, kuru lejasdaļā arņēma kastaņas zaru un sakņu vijuma ornamenti. Atturīgo dekoru papildina kastaņas lapu frīze, pūču galviņas zem apakšstāva logiem un pagrabu logu dekoratīvās restes.<sup>14</sup>

Dāvidu Landi labi pazina Varšavā. Tur viņš būvējis vairākus dzīvojamos namus, to starpā arī tā dēvēto *Spokorny* māju Ujazdovsku alejas un Šopena ielas stūrī, kas līdz ar Služevecka ielas namu tiek uzskatīta par Varšavas jūgendstila augstāko virsotni. Abas ēkas tika sagrautas Otrajā pasaules karā. 1903. gadā tapušais staltais stūra nams bija viens no tīrākajiem poļu jūgendstila paraugiem. Tā veidojumā arhitekts izmantoja ģeometriski skaidras formas un ļoti pieticī-

166

D.Lande.

"Spokorny" nams

Varšavā.

1903.

Nav saglabājies.

Attēls no žurnāla

"Przegląd Techniczny".

Dawid Lande.

Spokorny House,

Warsaw,

1903.

Destroyed.

Design from the

magazine

"Przegląd

Techniczny".

164

165

G.Landavs-Gütentegers.

Savrupnams Lodzā.

Volčānska ielā 31/33.

1902–1903.

Fasādes fragmenti.

Gustaw

Landau-Gütenteger.

Detached house at

Wólczarska St. 31/33,

Łódź.

1902–1903.

Details.



164

dava bankai, kuras filiāle Lodzā jau bija tapusi viņa vadībā. Šis kopdarbs ir viens no izcilākajiem Varšavas jūgendstila pieminekļiem, kaut arī karā pārciesto postījumu dēļ celtnes pašreizējais veidols jūtami atšķiras no sākotnējā. Ēka ir zaudējusi savu galveno plastisko akcentu – centrālo kupolu, zem kura atradās vitrāžas rotāts virsgaisma logs.<sup>12</sup>

Slavenā arhitekta vēlākajiem darbiem pieder 1907.–1914. gadā celtā Tirgotāju biedrības skolas ēka Narutoviča ielā 65, kura tapa sadarbībā ar citu izcilu Lodzas būvmākslas meistarū – Pjotru Brukaļski. Celtnes vienkāršais un atturīgais veidojums ar skaidru kubveida būvķermeni, izteiksmīgu fasāžu dalījumu un ierobežotu ģeometriskā dekora detaļu izmantojumu norāda uz saistību ar Vīnes jūgendstilu un agrā modernisma tendencēm Eiropas arhitektūrā.

Blakus G.Landavam-Gütentegeram, kuru nešaubīgi var uzskatīt par konsekventāko Lodzas jūgendu



165

12 Olszewski J. K.  
Nowa forma ... – S. 56.

13 Majer A.  
Architekci Łódzcy ... –  
S. 43–46.

14 Turpat.

gu detaļu klāstu. Te parādījās kausa un pakava formas logailas. Interesanti risināts bija arī būvprojoma noslēgums. Ujazdovsku alejas pusē celtnes centrālajā daļā atradās liels logs ar eliptiskas arkas formas pārsedzi, kuru balstīja divas sieviešu figūras – zināšanu un slavas alegorijas. Jūgendstila elementus D.Lande lika lietā vēl citos Varšavas īres namos – Maršalkovska ielā 137, kā arī Jeruzalemes alejas un Braka ielas stūrī.<sup>15</sup> Varšavas žurnālā *Przegląd Techniczny* par viņu rakstīti: “.. viena no šī autora nepa-

rastās mākslas spožākajām īpatnībām ir modernajam stilam raksturīgo formu lietojums. [...] Ar savu līdzšinējo veikumu viņš noteikti pelnījis vienu no izcilākajām vietām mūsu tagadnes arhitektu pulkā.”<sup>16</sup>

Jūgendstila iezīmes Lodzas arhitektūrā ir ļoti noturīgas un parādās arī pēc 1910. gada. To apliecina, piemēram, dzīvojamais nams Senkeviča ielā 6 (1911, arh. Augusts Furhjelms). Ēkas fasādes rotājumā izmantots jūgendstilam raksturīgs dekors ar vijīgi plūstošiem geometriskiem un florāliem motīviem.

1909. gadā pēc iepriekšminētā Pjotra Brukaļska projekta tapa firmas *Schmeichel und Rosner* gatavo apģērbu veikals ar milzīgu skatlogu viegli pieplacinātas pusaploces formā.



167

Ģ. Landau-Gütentegers,  
P. Brukaļskis.  
Bijusi Tirgotāju biedrības  
skolas ēka  
Lodzā.

1907–1914.

Gustaw  
Landau-Gütenteger,  
Piotr Brukaļski.  
Former building  
of the Tradesmen's  
Association School,  
Łódź.

1907–1914.

168

D.Lande.  
Nams Lodzā,  
Ģdaņskas ielā 89.  
1903.

Dawid Lande.  
Building at  
Ģdanska St. 89,  
Łódź.  
1903.



15 Olszewski P. K.  
Nowa forma... – S. 54.

16 P. T.  
Dwa domy dochodowe w  
Warszawie //  
*Przegląd Techniczny*. –  
1904. – Nr. 25. – S. 339.

168

Ap 1910. gadu Lodzas būvfirma *Wende und Klause* cēlusi Amatnieku biedrības namu ar kino teātra zālēm, kuru arhitektoniskajās detaļās vēl saglabājās jūgenda atskaņas.

Bez visiem aplūkotajiem Lodzā ir vēl daudz citu būvdarbu, kuros vērojamas jūgendstila iezīmes. Taču šajos objektos tās parādās kopā ar tradicionālajiem historisma motīviem, neļaujot runāt par tīru jūgendstila arhitektūru. Šo pieminekļu grupu labi raksturo septiņstāvēģā viesnīca “Savoja” (1909–1911, arh. Stefans Lemmene), kas līdz Pirmajam pasaules karam bija slavēta kā visaugstākā celtne pilsētā. Viesnīcas fasādes centrā atrodas jūgendstilam tipiskais apaļais logs, kura metāliskajā ietvarā stilizēts pāva motīvs, tomēr tās arhitektonisko tēlu kopumā ir grūti atzīt par jūgendisku.

Veidojot priekšstatu par Lodzas jūgendstilu, nevajadzētu aizmirst divus savdabīgus memoriālās arhitektūras pieminekļus. Viens no tiem ir bagātā

Lodzas ebreju rūpnieka Izraēla Poznaņska un viņa laulātās draudzenes Leonijas kapliča, kas laikā no 1901. līdz 1903. gadam tika uzbūvēta pilsētas ebreju kapsētā. Piemiņas celtnē ir veidota kā varens monopters. Virs masīvu kolonnu un pilāru balstītās frīzes paceļas akmens kupols, kurā ir četri atvērumi ar krusta formas noslēgumu. Kupola iekšieni rotā mozaika ar bibeliskajiem simboliem, kas tapusi Venēcijas mākslinieka Andreas Salviati darbnīcā. Memoriāla izveidē parādās brīva antīko motīvu inter-

platījās, pateicoties Lodzas arhitektiem Dāvidam Landem un Gustavam Landavam-Gütentegeram. Uzdrīkstos apgalvot, ka Lodza bijusi pats svarīgākais jūgendista centrs visā plašajā teritorijā starp Berlīni un Maskavu.

Jūgendstila uzplaukumu Lodzā būtiski sekmēja pilsētas ciešie sakari ar Vācijas un Austrijas centriem – galvenokārt ar Berlīni, nedaudz mazākā mērā ar Vīni. To apstiprina arhitektūras pasūtītāju – pilsētas uzņēmēju – un pašu arhitektu izrādītā in-

169

"Wende und Klause".

Jūliusa Kindlera  
kapela Pabjanices  
evanģēliskajā  
kapsētā.

1909–1910.

"Wende und  
Klause".

Julius Kindler's  
chapel at the  
Pabianice  
evangelical  
cemetery.

1909–1910.

170

Izraēla un Leonijas  
Poznaņsku  
ģimenes kapliča  
Lodzas ebreju  
kapsētā.

1901–1903.

Mortuary of

Israel and Leonia  
Poznański  
at the tódź  
Jewish cemetery.  
1901–1903.



169



170

pretācija un jūgendiski maiga formu plastika. Gludas virsmas mijas ar bagātīga ģeometriskā un florālā ornamenta greznotiem laukumiem.<sup>17</sup> Darba autors nav noskaidrots, dažkārt to piedēvē Poznaņsku ģimenē strādājušajam arhitektam Ādolfam Celigsonam, tomēr ir pamats domāt, ka īstais meistars būtu meklējams ārpus Polijas robežām.

Otrs memoriālās arhitektūras piemineklis ir Jūliusa Kindlera kapela, kas atrodas netālu no Lodzas, Pabjanices evanģēliskajā kapsētā. Tas ir jau minētās firmas *Wende und Klause* 1909.–1910. g. darbs.<sup>18</sup> Kindlera kapelai izveidots taisnstūra plānojums, kupola formas pārsegums un divi virzienā uz augšu nedaudz sašaurināti stūra torņi – piloni. Risinājums kopumā atgādina Tuvo Austrumu arhitektūras motīvus, taču formu vieglums un maigums tajā ļauj saskatīt arī jūgendstila ietekmi.

Aplūkotais materiāls liek secināt, ka Lodzai patiešām bijusi ļoti nozīmīga loma poļu jūgendstila arhitektūrā. Šajā ziņā tā noteikti pārspēj Varšavu, kuras būvmākslā jūgendstils nekad nav ieņēmis tik ievērojamu vietu. Turklāt tā formas galvaspilsētā iz-

terese par šo metropoļu ietekmēm. Te nepieciešams uzsvērt, ka izteiksmīgas pēdas Lodzas gadsimta sākuma arhitektūrā atstājuši gan berlīnieši Francis Švehtens, Alfrēds Balke un Vilhelms Martenss, gan viņu Vīnes kolēģi. Taču jūgendstila formu ienākšana visvairāk saistās tieši ar vietējo speciālistu veikumu, kura svarīgāko daļu veido Gustava Landava-Gütentegera daiļrade.

Arī Lodzā, tāpat kā citos centros, jūgendstils bija pārejoša modes parādība, kas ap 1910. gadu jau bija zaudējusi savu agrāko nozīmi. Tam līdzās pastāvēja gan gadsimta pirmajā desmitgadē joprojām dzīvās tradicionālisma tendences, gan jaunās modernisma formas, kas sāka izplatīties pēc 1905. gada. Tomēr laikā no 1901. līdz 1911. gadam Lodzā parādījās pietiekami daudz jūgendista celtnu un arhitektonisko motīvu, lai šī stila klātbūtne kļūtu par ievērojamu un būtisku pilsētāinavas sastāvdaļu.

17 Podgarbi B. Cmentarz żydowski w Łodzi. – Łódź, 1990. – S. 21.

18 Einweihung des Mausoleums der Frau Sophie Kindler in Pabianice // Neue Lodzer Zeitung, illustrierte Sonntags-Beilage. – 1911. – Nr. 47. – S. 369.

**E**iropā 19.gs. otrā puse ir zinātniski tehniskās revolūcijas un industrializācijas laikmets. Urbanizācija ir viena no šī procesa spilgtām izpausmēm. Lielpilsētas ar daudzstāvu mūra ēkām, dabas vides trūkumu un drūzmu sekmē vasarnīcu vides attīstību ārpus teritorijās. Latvijā par šādu teritoriju kļūst Rīgas Jūrmala. 20.gs. sākums Eiropā ir gan cerīgs un optimistisks, gan – vienlaikus – satraucošs un daļā sabiedrības pesimistisks. Saimnieciskā rosība, jauni noieta tirgi kolonijās un

starp funkcionālo un dekoratīvo, turklāt jaunā pakāpē tiek pacelts roku darbs jeb – mūsu izpratnē – augstvērtīga amatniecības kvalitāte. Latvijā tam ir visi priekšnoteikumi, jo amatniecībai ir senas un ilgstošas tradīcijas. Katra detaļa pretendē uz savu individuālu, tikai tai piederošu vietu kopējā kompo-

zīcijā, labākajos paraugos tuvojoties mākslas darba vērtībai. Tādējādi jūgendstils absorbē iepriekšminēto gadsimta sākuma raisīto divdabību, jauno un moderno saistot ar pastāvīgo, laikos pārbaudīto.

171

Rīgas Jūrmala.

20.gs. sākuma pastkarte.

Rīgas Jūrmala.

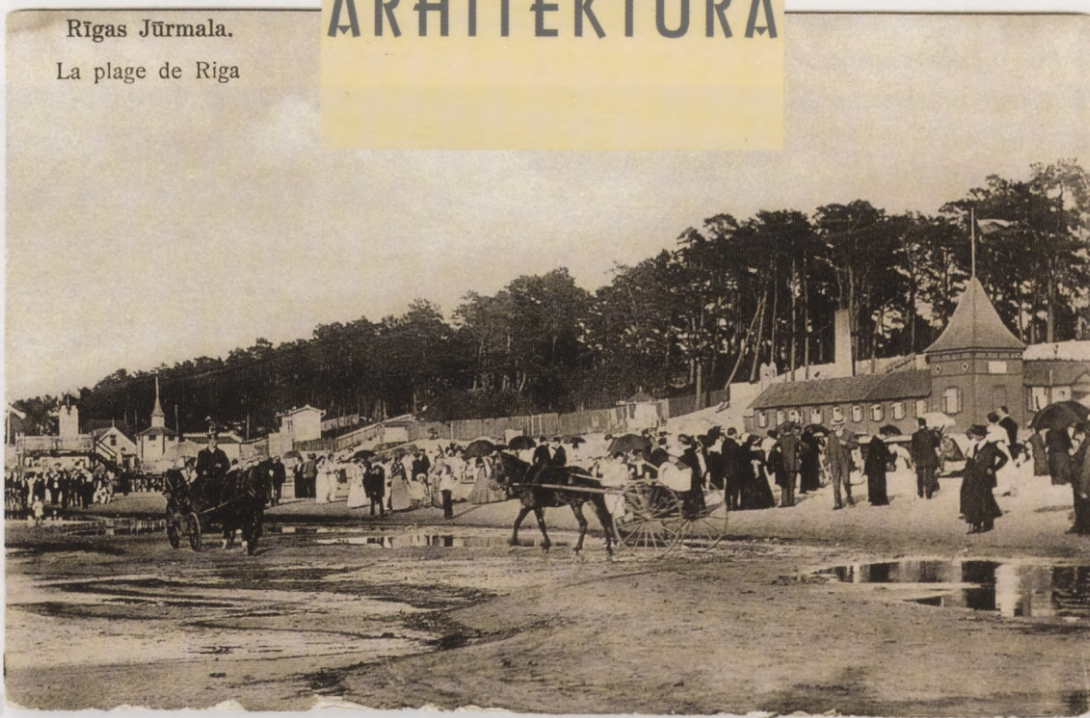
Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.

## RIHARDS PĒTERSONS

# JÜGENDSTILS JŪRMALAS K O K A ARCHITEKTŪRĀ

Rīgas Jūrmala.  
La plage de Riga



171

modernās tehnoloģijas sola paaugstināt vispārējo labklājības līmeni attīstītākajās zemēs, savukārt ievērojami mainās līdz tam gadsimtos nostiprinātās vērtību sistēmas, morāles kritēriji. Tas raisa šaubas un nestabilitātes izjūtu. Šo pretrunu visai negaidīti uztver un arhitektūrā jaunā kvalitātē sintezē jūgendstils. Neviļoties no jauniem materiāliem (metāls, stikls) un to piedāvātajām konstruktīvajām iespējām, jūgendstila arhitektūra estētiskā konstrukciju un bagātīgi izmanto detaļas. Izzūd robeža

Jūgendstila individuālās izpausmes Eiropā vērojamas ļoti plašā diapazonā. Līdzās tā sauktajam internacionālajam stilam, kura autori pārņem spilgtākos franču, austriešu vai angļu paraugus, nostiprinās reģionālo centru īpatnības. Katoliskajā Spānijā par unikālu parādību kļūst A.Gaudi māksla, Ziemeļeiropā – nacionālais romantisms. Viena no tā īpatnībām: dabisko materiālu – akmens un koka – īpašību izcelšana. Latvijā 19. un 20.gs. mijā koka arhitektūra atrodama vietumis un ne pārāk lielā skaitā.

Rīgas Jūrmala, Sloka un Kemerī līdz 1945.gadam ir patstāvīgas pilsētiņas, kuras 1959.gadā apvienotas vienā pilsētā – Jūrmalā.

Sloka

atrodas pie Lielupes un ar kūrorta dzīvi maz saistīta. Pazīstama kā manufaktūru un tirdzniecības vieta kopš Kurzemes hercogistes laikiem un ar 19.gs. beigās celto Baltijas celulozes fabriku.

Kemerī

kopš 18.gs. beigām apkārtnes iedzīvotājiem pazīstami kā ūdensdziedniecības vieta. 19.gs. attīstījusies balneoloģijas zinātne apstiprina Kemeru minerālūdeni un ārstniecisko dāņu dziednieciskās kvalitātes. 1838.gadā šeit izveido valsts kūrortu, ceļ pirmās nozīmīgākās vannu ēkas. Pirms Pirmā pasaules kara Kemerī ir moderns kūrorts ar plašu parku, dziedniecības ēkām, elektrisko tramvaju satiksmi ar 7 km attālo jūrmalu un dzīvojamām ēkām – pansijām viesu izmitināšanai. Latvijas Republikas laikā (1918–1940) kūrorts turpina sekmīgi attīstīties.

Rīgas Jūrmala

sākas no Lielupes ietekas jūrā (ap 20 km no Rīgas) un ir šaura zemes strēle 10 km garumā starp jūru un upi.

172

Rainis un Aspazija  
Rīgas Jūrmalā.

20.gs. sākuma foto.

Latvian poets

Rainis and

Aspazija at

Rīgas Jūrmalā.

Early 20<sup>th</sup> cent.

Tomēr laikā, kad citur Latvijā strauji aug mūra nami, Rīgas Jūrmalā vērojama koka apbūves noturība būvpraksē. Tai pakārtota kokamatniecības tradīcija un izpildījuma kvalitāte, dabas un kultūrvides saskaņa, ņemot vērā kūrorta apbūves specifiskās prasības. Vasarnīcu rajoni Rīgas Jūrmalā strauji attīstās kopš 19.gs. vidus senāko zvejniekiem vietā. Līdz 20.gs. sākumam ciemi saplūst vienā teritorijā, saglabājot atsevišķo vietu nosaukumus (Bulduri, Majori, Edinburga, Dubulti un citi). Vasarnieki šeit ierodas galvenokārt no Rīgas, bet daudzi arī no Maskavas, Pēterburgas un citām Krievijas impērijas pilsētām. 1877.gadā atklātais dzelzceļš<sup>2</sup> nodrošina ērtu satiksmi. Vasarnieku vajadzībām vietējie iedzīvotāji pārbūvē senākās dzīvojamās ēkas, galvenokārt guļbūves, bet 19. un 20.gs. mijā stāvbūvē ceļ vieglas konstrukcijas vizuāli atraktīvas koka vasarnīcas.

Gadsimtu mijā Rīgas Jūrmalā un Ķemeru koks būvniecībā turpina dominēt jau saistībā ar historisma arhitektūru un atklājas jaunos, 172 brīžiem negaidītos apveidos.

Tā, piemēram, internacionālā stila strāvojumu ietekmē celti Edinburgas "Jūras paviljons" un Ķemeru "Kafijas paviljons".<sup>3</sup> Būvpojumu kompozīcija tuva klasiskai tradīcijai ar simetriju asi un frontālu fasāžu kompozīciju. Celtnes atklāti eksponē koka karkasa konstrukciju, to pārvēršot ornamentālā ģeometrisku formu apspēlē, ažūrā dekorācijā. Vidusposma stiklojums noslāpē iespējamo sienas materialitāti un uzsver visas konstrukcijas vieglumu un telpu plašumu. Ķemeru celtni pamatā aizgūts viens no Edinburgas paviljona sānu spārniem. Transformācija notiek par labu vēl lielāki detaļu un plaknes vienkāršošanai, nezaudējot jūgendstilam raksturīgo dekoratīvismu. Pie internacionālā stila izpausmēm pieder vasarnīca Jaundubultos, Strēlnieku prospektā 58. Kaut gan pēc apjoma tā ir tipiski lokāls variants un būtiski atšķiras no iepriekšminētām būvēm, dekora sistēma un motīvi ir tik unikāli, ka izceļami īpaši, raksturojot Rietumeiropas agrīnā jūgendstila ļoti atraktīvo ģeometriskā un florālā motīvu apvienojumu. Tie netieši atgādina arhitektu A.Endela vai V.Ortā pazīstamos paraugus Minhenē un Briselē, kaut grūti iedomāties, vai gadsimta sākumā celtās vasarnīcas latviešu tautības būvmeistars Ansis Drupals<sup>4</sup> būtu tik drosmīgi pievērsies arhitektūras žurnālos redzētajam. Sava loma, iespējams, bijusi pasūtītājam.



Tipiski jūgendisku, visplašāk izplatītu koka vasarnīcas tipu Jūrmalā raksturo asimetriskas, gleznieciskas apjomu kompozīcijas. Ēkas gandrīz vienmēr ir vienstāva ar mezonīnu vai drepeli, retāk pilnu divu stāvu, poligonālām vai taisnstūra verandām, torņveida izbūvēm virs jumta. Torņa pamatne var būt viena no apjomu veidojošām pamatstāva verandām vai izaugt tieši no jumta konstrukcijas. Celtni vainago teltsveida, kupola vai piramidāli torņi. To smailēs vietumis vēl saglabāju-

šies metāla vējrādītāji ar ēkas celšanas gadskaitli, īpašnieka monogrammu vai raksturīgu dekoru, visbiežāk zieda atveidojumā. Šis gadsimta sākumā un līdz Pirmajam pasaules karam celtās torņu ēkas ir īpaši iecienītas pilsētas vizuālā tēla raksturojumā. To vertikālitate sasauca ar priežu slaidajiem stāviem un uzskatāma par reģionālās arhitektūras būtisku pazīmi, kura turpinās arī mūsdienās, jaunbūvju projektiem izvēloties ēkas ar raksturīgajiem

173

Ķemeru

"Kafijas paviljons".

20. gs. sākuma pastkarte.

The Coffee Pavilion at

Ķemeri (Bad Kemern).

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.

174

Edinburgas

"Jūras paviljons".

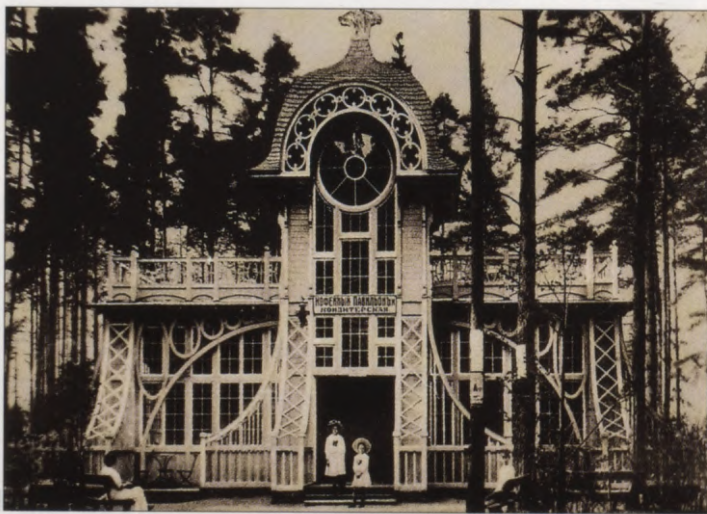
20. gs. sākuma pastkarte.

The Sea Pavilion

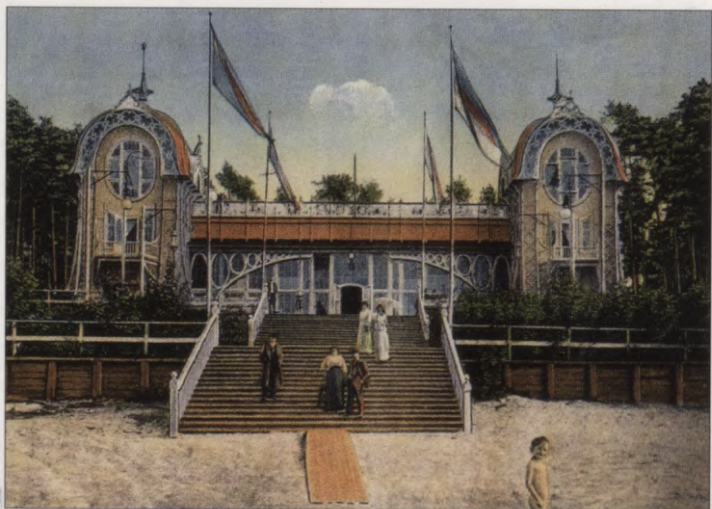
at Edinburga.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.



173



174

2 Belte P. Rīgas Jūrmala, Sloka un Ķemeru pilsēta ar apkārtni. – Rīgas Jūrmala, 1935. – 3. lpp.

3 Turpmāk tekstā minētajām ēkām projektu un arhitektu noskaidrošana ir problemātiska sakarā ar to, ka Rīgas Jūrmalas pilsētas Būvvaldes arhīvs tika iznīcināts 1978. gadā.

4 Jūrmalas vēstures un mākslas muzeja fondi, Nr. 10547. Vāciete S. Ēkas uzņēmums un vēsturiskā izziņa. – 1983.

tornišiem. Kompozicionāli līdzīgi risinātas arī beztorņu ēkas, kuras tuvākas nacionālā romantisma stilistikai, piemēram, guļbūvi atdarinošas aplikatīvas krusta pakšu imitācijas (Meža prospektā 14) vai uzsvērtas jumta plaknes ar nošļaupumiem un pajumtē novietotu lodžiju (Dzintaru prospektā 51). Īpaši dekoratīvas ir drempeļstāvu atvērtās lodžijas, kuru apjomus vizuāli plašākus vērš ovāls, ailu ietverošs koka rāmis (Dzintaru prospektā 58, Ceriņu ielā 1). Tā ārmalā aila līdz jumta slīpnei no-

segta ar diagonālkārtējuma listišu režģi vai ailotu kokgriezumu. Nacionālā romantisma ietekmētas ir apjomos kompaktās, ar mansardu jumtiem segtās latviešu arhitektu E.Laubes (Bulduros) un K.Pēkšēna (Edinburgā) projektētās celtnes. Monumentalitātē tās tuvas Mežaparka savrupnamiem, tomēr saglabā Jūrmalas vasarnīcām raksturīgo vieglumu un atraktivitāti.

Līdzās apjomiem jūgendstila vasarnīcu arhitektūrā būtiskas ir detaļas, tostarp verandu un dzīvojamo



175

175

Rīgas jūrmala.

20.gs. sākuma pastkarte.

Rīgas jūrmala.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.

176

Vasarnīca Bulduros.

Rēzeknes pulka ielā 9.

20.gs. sākums.

Summer house at

Rēzeknes Pulka St. 9.

Bulduri.

early 20<sup>th</sup> cent.



176

istabu logi. Logailu tradicionālie taisnstūri veidoti ar nošļauptiem augšējiem stūriem, radot asociācijas ar tautas celtniecībai raksturīgo koka ēku siluetu. Gandrīz visur vienāds ir kvadrātiskais sīkrūšu dalījums logu augšdaļās. Minētās iezīmes plaši izplatītas arī Rīgas mūra ēku arhitektūrā, toties verandu stiklojums ir tipisks Jūrmalai. Historisma celtnu verandu masverka spraišojumu no maina taisnstūra sīkrūšu dalījums. Masverka centriskās kompozīcijas veido lielos laukumos organizētas, nereti visai sarežģītas rombveida un taisnstūra ailu kombinācijas. Stikliņi ir matēti vai ar matējumā iestrādātu ornamentālu rakstu. Jūgendstilā taisnstūrīši

koncentrēti verandas logu malās divās vai trīs slejās. To savstarpējā ritmā uzsvērta asimetrija ar dažāda lieluma taisnstūru attiecībām. Kompozīciju krustpunktos ievietotas krāsaina stikla rūtis. Īpaši reti ir verandu logi, kuru šprosējumu saistībā ar jau minēto agrīnā jūgendstila ietekmi veido vijīgas, plūstošu līniju brīvas kompozīcijas (Strēlnieku prospektā 58, Brīvības prospektā 96). Jūgendstils turpinā 19. gadsimtā sākto fasāžu dekorēšanas tradīciju, apdarinot ar kokgriezumiem logailas, zelmiņus,

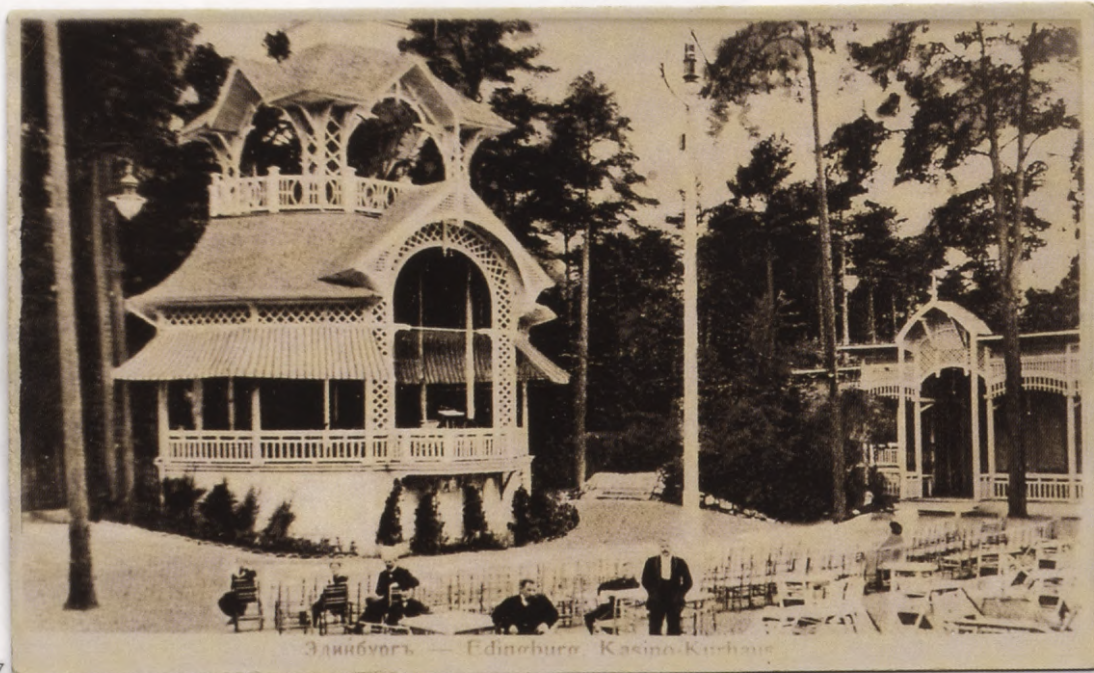
kālo līniju ritms, pamatots ar visas ēkas akcentēto vertikālismu, ir īpaši niansēts un uztverams kā smalka šī stila pazīme (Pilsone ielā 7/9, Rīgas ielā 91). Līdzīgi stila perfektums izjūtams vēl nedaudzajās saglabājušajās mazās arhitektūras formās, kā sētās, paviljonos un kioskos, vārtu ailu veidojumā u.tml. Tikpat trūcīgs priekšstats šobrīd iegūstams par jūgendstila interjeriem. Bijušā skaistuma liecinieki ir vēl atsevišķas krāsni, vitrāžas, sienu un griestu mākslinieciskās apdares.

177

Edinburgas koncertdārza estrāde.

20.gs. sākuma pastkarte.

Stage platform of the concert garden at Edinburga. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard.



177

178

A. Medlinger.

Majoru "Jūras paviljons".

1909.

20.gs. sākuma pastkarte.

Arthur

Moedlinger.

The Sea Pavilion at Majori

(Majorenhof).

1909.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.



178

jumta savilces un kores, vējdēļus, spāru galus, starpstāvu dzegas, lodžiju un verandu balustrādes utt. Racionālistiskā jūgendstila ietekmē plaši izvērsas vertikālo vai viegli liekto līniju ritmos veidotas kompozīcijas, kuras nereti kļūdaini novērtētas kā vēlāka laika patvaļīgi, vienkāršoti darinājumi. Vizuāli tās tik tiešām ir mazāk atraktīvas par ailotu un ažūru historisma laika kokgriezuma dekoru, taču verti-

Jūgendstils Rīgas Jūrmalas arhitektūru ietekmē arī periodā pēc Pirmā pasaules kara, kad Latvijas Republikas laikā, pārsvarā 20. gados, vēl būvē mājas ar torniņiem, asimetriskām apjomu kompozīcijām, ar stūra verandām, turpinot attīstīt un pilnveidot nacionālā romantisma strāvojumu.

**J**ūgendstils Rīgas arhitektūrā sāka attīstīties gadsimtu mijā un piedzīvoja strauju un daudzveidīgu uzplaukumu. Jūgendstila formu dažādībā var nodalīt vairākus raksturīgus arhitektoniskās daiļrades paņēmienus, kompozīcijas principus un mākslinieciskās ievirzes,

piemēram, vertikālismu un monumentāli dekoratīvās mākslas darbu izmantošanu fasāžu noformējumā. Daudzveidīgo racionālistisko jūgendstila strāvu vidū ar īpašu savdabību izcēlās nacionālais romantisms.<sup>1</sup> Šī novirziena darbos izpaužas centieni veidot savu, vietējo, nacionālo mākslu un arhitektūru, balstoties uz racionālistisku pieeju celtni apdarē un arhitektoniskajā risinājumā. Pilsētu namu celtniecībā vērojama gan izteikti dekoratīva pieeja, gan arī vēlēšanās rast funkcionālam saturam atbilstošu ārējo tēlu.

Latvijas muižu arhitektūrā jūgendstils, kura pamatā ir plūstoša forma un ornamenti, ir reāla parādība. Ācīmredzot muižniecī-

bai šis stils likās pārāk pilsonīgs, progresīvs un visu iepriekšējo noliedzošs. Aizgājušo stilu formās, kuras izmantoja eklektismā, lauku aristokrātija varēja stiprināt pārliecību par nezūdošo varenību, turpretim jūgendstila jaunradošais spēks veda nezināmā nākotnē.

## JĀNIS ZILGALVIS

# DAŽAS ĪPATNĪBAS LATVIJAS MUIŽU UN RĪGAS JŪGENDSTILA ARCHITEKTŪRĀ

Visai nosacīti varam minēt dažas muižu ēkas, kuru arhitektūrā bikli sevi apliecinājis jaunais stils. Tāda ir kungu māja Kalnamuižā (Kuldīgas raj.), kuru 1909.gadā projektējis arhitekts G.Berči, medību pils Jaunannas muižā (ap 1904) un pils Pelču muižā (1900–1904, arh. V.Neimanis). Šeit neatradīsim neko līdzīgu Rīgas arhitektūrā vērojamām jūgendstila kaislībām. Lauku

arhitektūra šajā ziņā ir racionāla, un tikai ļoti retos gadījumos fasādēs parādās Rīgas ēku apdarē tik populārie tēlnieciskie veidojumi, piemēram, sieviešu maskas pirmā stāva logu slēgākmens vietā Stāmerienas pilī (1908).



179

179

Kalvenes krogs.

19.gs.

Kalvene tavern.

19<sup>th</sup> cent.

<sup>1</sup> Krastins J.  
Jūgendstils Rīgas  
arhitektūrā –  
Rīga, 1980. – 93.lpp.

Taču jāatceras, ka ornamenti jūgendstilā nebija obligāti. Noteicošs faktors ēku mākslinieciskā tēla radīšanā bija plānojuma struktūra (telpiskā uzbūve), kura atspoguļojās ārējā veidolā. Atsegtā tika arī funkcionālā un materiāli tehniskā substance – celtniecības materiāls, konstrukcija, tehnoloģija. Mākslinieciski tika izveidotas utilitāri un konstruktīvi nepieciešamas lietas. No šī viedokļa jūgendstila izpausmes formas mūsu muižu arhitektūrā nemaz nav tik retas. Kā piemēru var minēt Bukultu muižas kungu māju (20.gs. sākums). Tai ir izteikti sarežģīts plānojums, kura struktūra izpaužas apjomā. Mazāk atraktīvs apjoma telpiskais risinājums ir Inčukalna medību pilij (1914?), kuras trešais stāvs izbūvēts stāvā divslīpju jumtā ar vairākiem mezonīniem un rizalītiem. Šīs ēkas arhitektūras izteiksmību pastiprina lievenis, balkoni, lielas logailas ar segmentveida un pus-

priekšējās, tā vairāk atbilst savrupmājas tipam nekā muižas pilij. Celta no sarkanajiem ķieģeļiem, ap logailām, dzegai, terases kolonnām un citur lietotas no javas darinātas detaļas. Cokolstāvs un dažas dekoratīvas joslas fasādēs veidotas no šķeltiem laukakmeņiem. Lūznavas kungu mājas apjoma telpiskās kompozīcijas pamatā ir savdabīga daudzfunkcionāla asimetriska struktūra. Tā veidojusies, vienā būvķermeņī apvienojot dažādas nozīmes telpu grupas. Ēkā atradās muižas īpašnieka ģimenes dzīvoklis, mākslinieciskā darbnīca, pieņemamās telpas, kā arī vairākas darba un atpūtas telpas viesiem. Katrai no šīm telpu grupām bija atsevišķa ieeja un cieša saistība ar ārējo apjoma formu.

Atbilstoši jūgendstila būtībai ēkas veidols pauž iekšējo plānojuma struktūru. Arī fasādēs jūtama šī stila ietekme. Galvenā uzmanība pievērsta praktiski nepieciešamu un utilitāru elementu izteiksmīgam mākslinieciskam izveidojumam, piemēram, balkonu margu metālkalumiem, logailu pārse dzēm, ārdurvju vērtņu eņģu un atslēgas vietas apdarei. Tas liecina, cik svarīga nozīme jūgendstila arhitektūrā bija fasāžu detaļām. Taču šoreiz gribētos tuvāk pievērsties pildrežģa konstrukcijai, ar kuras palīdzību akcentēta fasāžu un visas ēkas izteiksmība.

Pildrežģa konstrukcijas izmantošanu kopumā var uzskatīt par jūgendstila meklējumiem tradicionālu formu virzienā, rodot tām jaunu – laikmetīgu māksliniecisko nokrāsu. Fahverks, kā mēdz dēvēt pildrežģi, neapšaubāmi saistījās ar agrāko laikmetu prototipiem, taču pirmkārt ar to konstruktīvo uzbūvi. Tagad pildrežģis, saglabājot savu konstruktīvo funkciju, ieguva arī jaunu – rotājošu nozīmi. Šeit svarīga loma ir fahverka veidotajam ornamentam. Teiktajam ne mazums piemēru atradīsīm Rīgas arhitektūrā – īres nami Slokas ielā 31 (1908, arh. K.Pēkšēns), Brīvības ielā 160 (1909, arh. J.Alksnis), Nometņu ielā 47 (1909, arh. V.Bokslafs), savrup-

180

V.Neimanis.

Pelču muižas pils.

1900–1904.

Wilhelm Neumann.

The palace of

Pelči estate,

1900–1904.



180

Apjoma formās ļoti līdzīga ir Bātas muižas kungu māja (1907–1908, arh.V.Reslers un G.Berči).<sup>2</sup> Tās plānojums ir netipisks tradicionālajam muižnieku dzīvojamam namam un turpina meklējumus, kas aizsācās neogotikas piļu celtniecībā. Ap halli grupējas zāle, ēdamzāle, veranda, kabinets, biljarda zāle. Asimetriski izvietotā spārnā nodalītas kalpotāju un saimniecības telpas.

Šo ēku grupā iekļaujas vēl divu muižu ēkas. Viena no tām ir Piņķu pastorāta dzīvojamā ēka, kuras projektu izstrādājis arhitekts V.Neimanis.<sup>3</sup> Ēkai bija paredzēts stāvs divslīpju jumts, asimetriski izvietots rizalīts, veranda, erkens. Otra ir Lakšu muižas kungu māja (20.gs. sākums, arh.V.Bokslafs). No pārbūvētā jāmīn Vecbebru muižas kungu māja, kura arhitekta V.Bokslafa vadībā atjaunota pēc izpostīšanas 1905.gadā. Tās rizalīta frontons ir viens no retajiem arhitektoniskā risinājuma piemēriem, kur izteikti jūtamas jūgendstila izpausmes.

Atšķirīga no minētajām ēkām ir Lūznavas muižas kungu māja (pabeigta ap 1911.gadu). Tāpat kā ie-



181

181

V.Bokslafs.

Vecbebru muižas

kungu māja.

Pēc 1905.

Frontons.

Wilhelm Bockslaff.

Pediment of the

Vecbebru manor

house.

After 1905.

<sup>2</sup> Ēkas projekts publicēts: Jahrbuch für Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.– Riga, 1907.–Bd.1.–S.71; 1908.–Bd.2.–S.114.

<sup>3</sup> Projekts publicēts: Turpat.–1.sēj.–62.lpp.

māja Ventspils ielā 63 (1905, arh. J.Alksnis), kiosks Miera ielā 160 (20.gs.sākums), tāpat arī Liepājā – savrupmājas Liepu ielā 27 (1913, arh. G.Jenike un M.Berči), F.Brīvzemnieka ielā 53 (19.gs.beigas – 20.gs. sākums) un citur. Pirms pārejam pie šīs konstrukcijas tuvāka apskata muižu arhitektūrā, jāatceras, ka tā sastopama jau 18.gs. un 19.gs. pirmās puses arhitektūrā, piemēram, Bikstu ūdensdzirnavās, Kalvenes kroga ēkā, Rendas, Liepupes, Reņģes, Šlokenbekas, Katvaru, Ilzenes muižās, Jelgavas, Bauskas un Kuldīgas pilsētu apbūvē. Gan senākās, gan arī 19.gs. beigu un 20.gs. sākuma ēkas pildrežģa konstrukcijā celtas pilnībā vai daļēji. Pēdējā gadījumā fahverks izmantots otrā stāvā – zelmini vai frontonā. Šādu ēku sienas parasti bija apmestas vai celtas no sarkanajiem ķieģeļiem. Koka bruses tonāli izcēlās uz sienas materiāla fona. 182



Fahverka konstrukcija veidoja ģeometrisku rakstu, kurā dominēja kvadrāts vai atsevišķās vietās diametrāli sadalīts taisnstūris. Fahverka ēkas mākslinieciskā izteiksmība šajos gadījumos ir atkarīga no koka un sienu materiāla tonālajām attiecībām, dalījuma ritma un proporcijām, konstruktīvās uzbūves loģikas. Raksturīgas 19.gs. beigās un 20.gs. sākumā celtas ēkas saglabājušās Zaķumuižā. Viena no tām ir kalpu māja, kas pilnībā celta pildrežģa konstrukcijā, otrai – pārvaldnieka mājai (?) – izbūvēts augšējais stāvs.

Pildrežģa elementi kārtoti ar mazām atstarpēm gan horizontāli, gan vertikāli, tie sajūgti arī diagonāli. Konstrukcija veido sarežģītu ornamentu, un ēka kļuvusi arhitektoniski interesanta, lai arī tās apjoma forma ir vienkārša un tradicionāla.<sup>4</sup>

Pildrežģa konstrukcijā būvēts arī Ziemeļu muižas pārvaldnieka nama otrais stāvs

182

Ķirbižu muižas klēts.

20.gs. sākums.

Granary of the

Ķirbiži estate.

Early 20<sup>th</sup> cent.

183

Pildrežģa arhitektoniskā

risinājuma veidi muižu

arhitektūrā

19.gs. beigās

un 20.gs. sākumā.

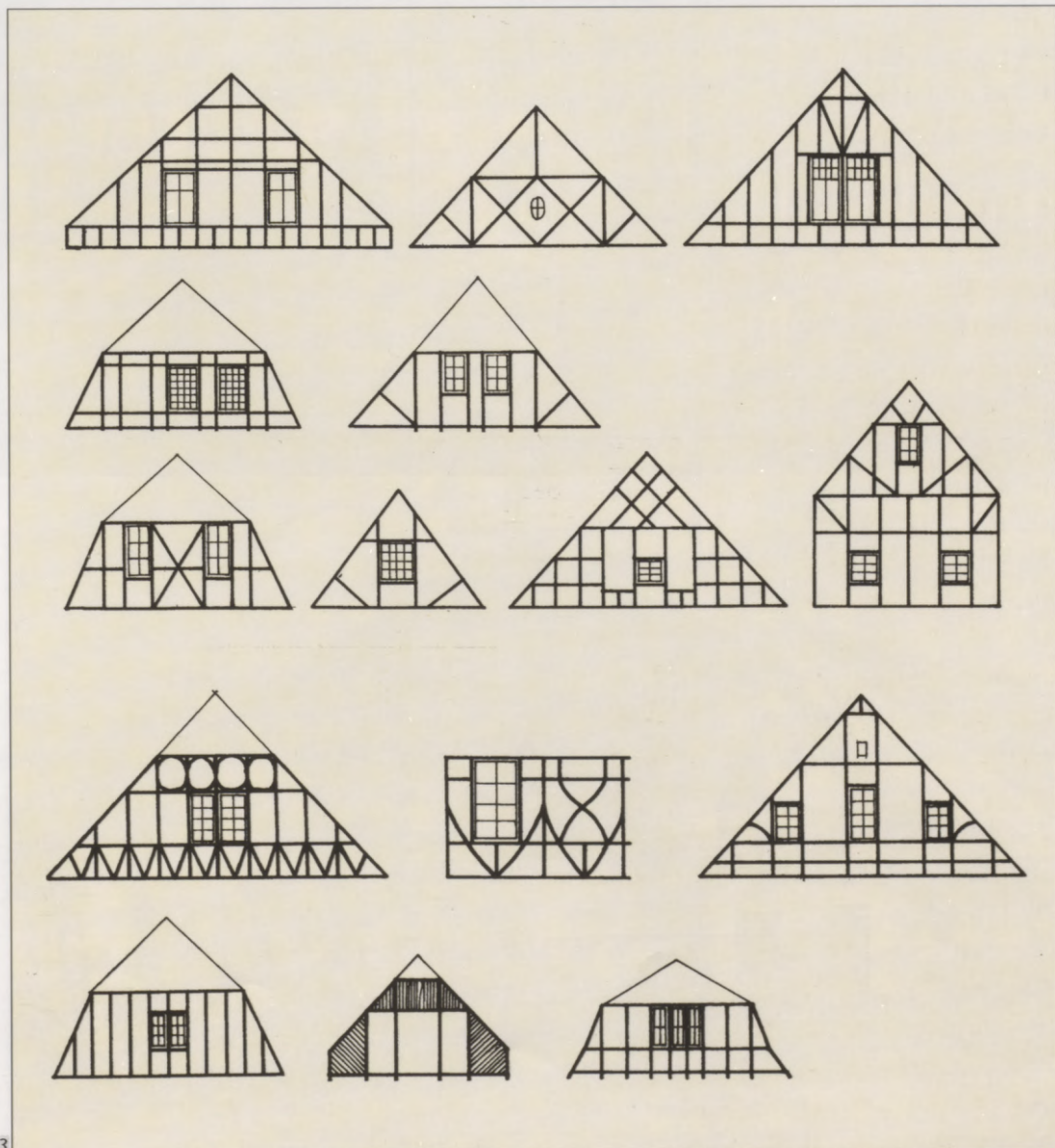
Architectonic use

of half-timbering in

estate architecture

of the late 19<sup>th</sup>

and early 20<sup>th</sup> cent.



4 Ari Zaķumuižas kungu mājas arhitektūrā izpaudās jūgendstils. Diemžēl šī interesantā ēka līdz mūsu dienām nav saglabājusies. Tās dažādo apjomdaju sistēmu vertikāli akcentēja tornis ar barokālu jumtiņu.

183

(19.gs.beigas). Šī ēka nav tik izteiksmīga kā Zaķumuižā. Uzsvērta starpstāvu pārseguma vieta, vertikālie balsti likti tikai ēkas stūros, bet starp tiem esošie ar atstarpēm virknēti 45° leņķī. Šis ir visai netipisks risinājums tāpat kā tajā iekļautās neogotiskās logailu arhivoltas un klasiskais lodziņš jumta stāva izgaismošanai. Otrā ēka Ziemeros ar pildrežģa zelmīni ir kūts – lielā laidara atlikusī daļa. Lielās sakrustotās bruses un fasādes centrā liktais ovālais logs izskatās ļoti izteiksmīgi. Līdzīgi koka karkass izveidots

Piņķu pastorāta dzīvojamās ēkas fasādē (19.gs. beigas?) un Ozolmuižas (Ilģu muižas pusmuižas) kūts otrā stāva fasādē (19.gs.beigas).

Pildrežģa konstrukcijā celta arī Dursupes muižas saimniecības ēka ( 19.gs. otrā puse), kuras sienas ir no sarkanajiem ķieģeļiem. Interesanta ir šīs nelielās ēkas durvju divslīpju pārsedze. Tā asociējas ar Rīgas īres namu jūgendstila fasādēs populāro ailu augšējo stūru nošķēlumiem (piemēram, īres nams Marijas ielā 26, 1905, arh. K. Pēkšēns un E.Laube), kuri sa-



184

184  
V.Bokslafs.  
Feldmaņa nams Rīgā.  
Nometņu ielā 47.  
1909.  
Wilhelm  
Bockslaff.  
Feldmann House at  
Nometņu St. 47.  
Rīga, 1909.



185

185  
Bikstu ūdensdzimavas.  
19.gs.  
The water mill  
at Biksti.  
19<sup>th</sup> cent.

vu kārt tuvi tautas celtniecības pieminekļu jūmtu siluetam.

Iespaidīgi liels un ornamentāli bagāts pildrežģa zelminis ir Kazdangas muižas laidaram (19.gs. beigās). Tas sadalīts četrās horizontālās daļās, kuras savukārt krusto vertikālā dalījuma elementi. Spāru veidotais trīsstūris pie kores krustots paralēli spārēm.

Auciema muižas kungu mājas zelminis darināts 20.gs. sākumā, kad pārbūvēts 19.gs. pirmajā pusē

19.gs. beigās un 20.gs. sākumā vienkārši pildrežģa zelmiņi būvēti bieži, piemēram, Vilces muižas mazākajai dzīvojamai un saimniecības ēkai, Augulienas muižas kalpu mājai. Tāds ir arī jau minētajai Vecbebru muižas kungu mājai. Arhitekts V.Bokslafs pildrežģa zelmini traktējis arī kā dekoratīvu elementu, lai blakus rīzālita jūgendstila frontonam garenfasādē gala augsto sienu padarītu tikpat interesantu un pievilcīgu. Minētais arhitekts pildrežģi izmantojis arī Lielstraupes pils rekonstrukcijā, kura pabeigta



186

186

Savrupmāja Līgatnē,

Čaujas ielā 7.

1912.

Detached house at

Čaujas St. 7, Līgatne.

1912.

187

Zaķumuižas

pārvaldnieka māja (?).

19.gs. beigās – 20.gs.

sākums.

Manager's house (?)

at Zaķumuiža.

Late 19<sup>th</sup> –

early 20<sup>th</sup> cent.



187

celtās mājas jūmts. Pirms tam zemākajā gala fasādē bija pusapļa logs.<sup>5</sup> Jaunais pildrežģa zelminis atradās gandrīz blakus klasicisma portikam. Abi veidojumi viens otru papildināja tajā nozīmē, ka bagātīgā mājas māksliniecisko un arhitektonisko kopnoskaņu. Domājams, tajā pašā laikā tapis Tomes muižas pārvaldnieka nams, kura zelminī izcelts konstrukcijas skaistums, padarot to par ēkas galveno rotu.

1909.gada vasarā. Šeit atsevišķas nelielas fahverka izbūves un piebūves palīdzēja funkcionāli labāk savienot dažas telpu grupas. Jaunās daļas labi iekļāvās pils kopējā arhitektoniskā risinājumā un kāpināja ansambļa romantisko noskaņu.

Tiktāl minētās muižu ēkas varētu dēvēt par utilitāri konstruktīvu pildrežģa paraugiem 19.gs. beigu un 20.gs. sākuma arhitektūrā, kuros netieši izpaužas meklējumi tradicionālu formu virzienā, pierādot

<sup>5</sup> Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs (turpmāk – PDC), lieta "Auciema muiža".

to dzīvotspēju arī cita laikmeta prasību diktētos apstākļos. Taču minētajā periodā sastopams arī citāds fahverka lietojuma veids, par kuru mākslas vēsturnieks D.Brūģis, analizējot eklektisma (historisma) pilis Latvijā, saka: "Tā traktējumā, kas ievērojami atšķirās no tradicionālā, atklāti paustas simpātijas jūgendstila neordinārajiem paņēmieniem."<sup>6</sup> Šādu ēku arhitektūrā konstruktīvi nepieciešamais karkass papildināts ar daļām, kuras pēc stiprības prasībām un konstruktīvās noturības varētu arī nebūt. Šajos ga-

konstrukciju, kurai bija dekoratīva nozīme, proti, bruses vidusdaļā nebija sasaistītas un to sānu slodzēm tāpat nebija slīpu atbalstu. Ķirbižu muižas staļļa zelmiņu risinājumu var salīdzināt ar Maha villu *Bechyne* (1902) Čehijā netālu no Prāgas un izcilo Blumenverfas (*Blumenverf*) villu Briselē (1895, arh. H.van de Velde), kuras frontonos vērojams vēl lielāks dekoratīvisms.

Ēkas garenfasādes malā novietota rizalīta frontons vertikāli sadalīts vienādās daļās arī kādā arhi-



188

Ķirbižu muižas staļlis.

20.gs. sākums.

Stables of the

Ķirbiži estate.

Early 20th cent.

188

dījumos fahverka konstrukcija arī veido noteiktu ornamentālu rakstu. Taču tagad tajā kvadrāta, taisnstūra un trīsstūra formas papildina aplis, izliektas un ieliektas līnijas. To varētu dēvēt par dekoratīvi konstruktīvo fahverku, un tajā izpaužas jūgendstila līniju simbolika.

Viens no raksturīgākiem piemēriem ir Ķirbižu muižas klēts (20.gs. sākums), kuras zelmiņi izveidoti greznā pildrežģa konstrukcijā. Vertikāli tā dalīta vienādās daļās, horizontāli – atšķirīgās. Augšējai pildrežģa daļai ir apla forma, apakšējai – taisnstūra, kuru iekšienē papildus likti balsti burta "V" veidā. Pildrežģis kopumā veido izteiksmīgu ģeometrisku ornamentu ar bagātu līniju rakstu. Šī bija visgreznākā ēkas daļa un kontrastēja ar askētiskajām pirmā stāva ārsienām, kuru stūrus rotāja rusti un logailas gaišāki tonētas apmales. Ne mazāk iespaidīgs ir Ķirbižu muižas staļlis (20.gs.sākums) kurā, domājams, atradās arī kalpu mājokļi. Tā pildrežģa konstrukcija ir vienkārša, it sevišķi pret pagalmu pavērstajos rizalītu zelmiņos. Tie sadalīti vertikāli vienādās daļās. Projekta autors, liekas, gribējis uzsvērt, cik emocionāli iespaidīgu var padarīt ēku, lietojot vienkāršu

tekta V.Bokslafa arhīvā esoša staļļa projektā, kurš tapis 20.gs. sākumā.<sup>7</sup> Taču šeit sastopama interesanta detaļa – pie dzegas radušies trīsstūri ir "noslidējuši" zemāk par pārējo konstrukciju. Līdzīgs risinājums ir arī Pērkonmuižas kungu mājas (1913) zelmiņi. Šāds zelmiņa un jumta dzegas sadurvietas risinājuma motīvs ir populārs Rīgas arhitektūrā un dažādi variēts gan dekoratīvā izpildījumā, gan materiālā. Piemēram, apmetumā izpildīta volūta K.Barona ielā 62 (1909, arh.A.Vanags), A.Čaka ielā 26 (1905, arh. K.Pēkšēns un E.Laube), Kronvalda bulvārī 10 (1907, arh. K.Pēkšēns un E.Laube) redzamajos namos. Rīgas īres namu arhitektūrā vērojami arī meklējumi pildrežģa un fasādes apdares saistībā. Piemēram, dabīgā akmens, dažādu toņu un fakturējuma apmetuma, ķieģeļu un koka lietojums kombinēts ar pildrežģa zelmiņiem ēkās Brīvības ielā 46 (1907, arh. K.Pēkšēns), Ķertrūdes ielā 54 (1909, arh. A.Vite) un citās. Arī muižu arhitektūrā šī jūgendstilam raksturīgā īpatnība nebija sveša. Piemēram, klēts Zaķumuižā (20.gs. sākums). Tās jumta stāva vienkāršā pildrežģa atsevišķas daļas apšūtas ar slīpi liktiem koka dēļiņiem. Vertikālo brusu sadurvietas ar starpstāvu

6 Bruģis D. Historisma pilis Latvijā. Rīga, 1996.–195.lpp.  
7 Rīgas Tehniskās universitātes Arhitektūras fakultātes metodiskais fonds.

pārseguma siju akcentētas ar konsolēm. Koka un apmetuma tonālais un faktūras kontrasts kopā ar tradicionālo apjoma formu (divslīpju jumts ar daļēji nošļauptiem galiem) radīja romantisku noskaņu, un ēka labi iekļāvās pārējo muižas pildrežģa būvju vidū.

Ievērojams dekoratīvi konstruktīvā fahverka paraugs ir Cesvaines muižas stallis (ap 1896, arh. H.Grīzebahs un A.Dinklāģe). Ēkas torņa otrā stāva un galvenā korpusa drempeļa koka elementi ir graciozi izlocīti un veido sarežģītu ornamentālu rakstu,

kurā konstrukcijai ir ievērojama rotājoša loma. Ēkas izteiksmību akcentē pirmā stāva šķelto laukakmeņu mūris un masīvā, bagātīgi profilētā koka dzega ar konsolēm, virs kuras sākas pildrežģa sienas. Cesvaines muižas stallim tuvi fahverka risinājumi sastopami Rīgas arhitektūrā, piemēram, savrupmājā Baložu ielā 10 (1900, arh. A.Gīzeke un R.Donbergs), Hamburgas ielā 25 (1910, arh.O.Bārs), īres namā Alberta ielā 12 (1903, arh. K.Pēkšēns, E.Laube), Jahtkluba ēkā (1897, arh.V.Neimanis) un citur.



189

K.Pēkšēns,

E.Laube.

K.Pēkšēna nams Rīgā,

Alberta ielā 12.

1903.

Konstantīns Pēkšēns,

Eižens Laube.

Architect Pēkšēns'

House at

Alberta St. 12, Rīga,

1903.

Salīdzinoši kautrīgāk izliekti elementi izmantoti Atašienes muižas pārvaldnieka mājas zelmīnī (20. gs. sākums). Tas sadalīts piecās horizontālās daļās, bet viens no vertikāliem elementiem pret spārēm atbalstīts ar viegli ieliektu elementu. Te gan jāpiebilst, ka zelmīņa fahverks bija sava veida imitācija, jo šķietamās bruses patiesībā ir biezi dēļi, kuri uznaģloti mūra sienai. Interesanti, ka dēļiem to vidusdaļā šķautnes ir nofrēzētas, tādējādi izceļas konstrukcijas sīkdetaļas. Līdzīgā veidā fahverks de-

tektūrā. Tā sasauca ar analogām tendencēm Rīgas apbūvē, kur vairāku arhitektu, piemēram, K. Pēkšēna projektēto ēku fasādēs fahverka zelmīņi un atsevišķas izbūves nebija retums. Rīgas un muižu arhitektūras mijiedarbības izpēte šajā aspektā liek pārvērtēt jūgendstila izplatību laukos, kur stils acīmredzot vairāk izpaužas detaļās, konstruktīvo elementu lietojuma un telpiskās uzbūves principos.

Ievērojama loma fahverka konstrukcijas popularitātes veicināšanā 20. gs. sākumā bija parauggrāma-



190

190

L. Geislers.

Viesu mājas projekts

(Deutsche Bauhütte.

1904. – S. 238).

L. Geisler.

Design for a

guest house

(Deutsche Bauhütte.

1904, p. 238).

koratīviem mērķiem izmantots arī Apes muižas kungu mājas zelmīņos (20. gs. sākums).

Fahverka konstrukcija un t.s. vasarnīcu vai Šveices stila elementi savdabīgi apvienoti savrupmājas Līgatnē, Gaujas ielā 7 (1912) un Mārcienas muižas dzirnavu torņa<sup>8</sup> arhitektūrā (19. gs. beigas – 20. gs. sākums). Mārcienā masīvā četrstūra jumta izbūve atradās garās ēkas centrā un bija segta ar stāvu četrslīpju jumtu. Skatu galerijas piramidālo smaili rotāja vējraudītājs. Pildrežģa elementi sadalīja torņa fasādes kvadrātos. Daļa no tiem vēl dalīta krustveidā, citos likti logi (arī apaļi ar greznu sīkdalījuma rakstu), bet laukumus zem dzegas aizpildīja grezns "koka mežģīnes". No dzegas izvīzījās koka konstrukcijā veidoti trīsstūra frontoni ar rotātiem spāru galiem. Greznais dzirnavu tornis bija muižas apbūves saimnieciskās daļas mākslinieciskais akcents, uztverams arī no pils logiem. Torņa risinājumā dekora elementi veiksmīgi papildināja pildrežģa konstrukcijas geometrisko rakstu. Turpmāk attīstības gaitā šādi meklējumi noveda pie daudzu izcilu jūgendstila koka ēku rašanās Rīgā, Jūrmalā un Liepājā. Minētās ēkas pierāda, ka pildrežģa lietojums, kuru nosacīti varam iedalīt divās grupās – utilitāri konstruktīvā un dekoratīvi konstruktīvā –, ir izplatīta parādība muižu arhi-

tām un literatūrai vispār. Bieži vien blakus bagātīgam jūgendstila būvdetaļu un ēku paraugu klāstam sniegti fahverka kā fasāžu dekoratīvā noformējuma izmantošanas priekšlikumi.<sup>9</sup> Īpašu interesi šajā ziņā izraisa periodiskais izdevums *Deutsche Bauhütte*.<sup>10</sup> Grezna fahverka konstrukcija šeit reklamēta gandrīz katrā otrajā lapā – dzīvojamās, saimniecības un sabiedriskās ēkās Berlīnē, Hannoverē, Štutgartē. Tās projektētas, balstoties uz rūpīgām vēsturisko stilu arhitektūras studijām. 17. gs. ēku uzmērījumi nereti publicēti blakus jauniem priekšlikumiem, lai ikviens varētu pārlicināties, no kurienes smeltas idejas. Var tikai sajūsmināties, cik liela vērība gadsimta sākumā Vācijā pievērstā vides nacionālā rakstura veidošanai, kas mums Latvijā šodien ir īpaši aktuāli. Uzlūkojot minēto izdevumu, var pārlicināties par ēku mākslinieciskā tēla lielajām līdzībām Latvijā un Vācijā. Te atradīsim Cesvaines stallim, Apes muižas kungu mājai un Ķirbižu muižas stallim ļoti tuvus risinājumus. Noteiktas līdzības vērojamas arī fasāžu un apjomu kompozīcijā un fahverka iesaistē tajā. No šī viedokļa mijiedarbība bijusi progresīva, jo Latvijas lauki un Rīgas apbūve papildinājusies ar izteiksmīga arhitektoniski mākslinieciskā veidola ēkām, kuras iekļaujas tālaika Eiropas būvmākslas kopainā.

8 20. gados tur atradās pienotava. Ēka nav saglabājusies. Tā redzama izdevumā "Nedēļa" (1923. – Nr. 38/39. – 9 lpp.) un PDC arhīvā (lieta "Mārcienas muiža").

9 Documents Architecture Moderne: Ensembles et details: Formes – matériaux – couleurs. – Paris, 1903.

10 Deutsche Bauhütte. – 1902–1904.

**I**nterjeri, it īpaši dzīvojamajās ēkās, atšķirībā no eksterjeriem nesalīdzināmi biežāk pakļauti pārbūvēm, mākslinieciskās apdares maiņai, tāpat arī stihiskiem vai tišiem postījumiem. Izņēmums nav arī 19. un 20. gs. mijas dzīvojamo ēku interjeri Latvijā, no kuriem saglabājušies galvenokārt plastiskie dekoratīvie elementi un gleznojumi, trafareta vai tapešu apdares, krāsnis, kāpņu margu metālkalumi, vitrāžas, koka vai keramikas flīžu sienu paneļi. Pēdējie izceļas ar īpašu daudzveidību un arī kopskaitu.<sup>1</sup> No esošā fragmentārā materiāla iespējami pilnīga aina izveidojama, vienīgi izmantojot speciālo zondāžu materiālus, jo ēku būvvesture visbiežāk liedz saņemt skaidri formulējamas atbildes par interjeru apdari pat būvniecības periodā. Arī interjeru apdaru autori galvenokārt paliek anonīmi, tādēļ joprojām nav iespējams rast izsmelto atbildi uz jautājumu – kam katrā individuālā gadījumā piederēja galavārds telpu noformējuma izvēlē: arhitektam, dekoratoram vai ēkas īpašniekam. Interjeru tēma mūsu mākslas vēsturē vēl maz aplūkota, tādēļ šī raksta

uzdevums ir izsekot interjeru apdarē izmantotā ornamentālā dekora attīstībai.

Lai gan Rīgā ap gadsimtu miju risinājās visplašākie celtniecības darbi, aktīva celtniecība notika arī citās Latvijas pilsētās, un jūgendstila izpausmes skatāmas ne tikai Rīgā, bet arī citur – Limbažos, Cē-

sīs, Ventspilī, arī tolaik otrā lielākajā Latvijas pilsētā Liepājā, kuras aktīvo saimniecisko dzīvi gadsimtu mijā apliecina fakts, ka tieši šim periodam pieder liela daļa pilsētas arhitektūras pieminekļu.

Liepāja Latvijas pilsētu vidū izceļas ar spilgti lokālu, skarbi romantisku savdabību. Iespējams, to veido pilsētas divdabība, industriālai ostas pilsētai apvienojoties ar bezrūpīgu kūrortu. Liepājā gadsimtu mijas interjeri šobrīd vēl daudzviet saglabājušies. Kā unikāli sabiedriskās ēkas interjera apdares paraugi historisma garā būtu minami, piemēram, interjeri arhitekta M. Berči 19. gs. pēdējos gados projektētās Liepājas linoleja rūpnīcas (toreiz – Vikandera un Larsona korķu un linoleja rūpnīca) administratīvajai ēkai, kur atraktīvi apvienots koks ar pašu ražoto lino-

leju un linkrustu.

191

192

Keramikas

flīžu paneļi Rīgas namu vestibilos. 20. gs. sākums.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

ceramic tiles in the entrance halls of Rīga tenements.

SILVIJA GROSA

JÜGENDSTILS  
UN  
INTERJERU  
APDARES  
LATVIJĀ

19.-20.GS. MIJĀ



<sup>1</sup> Štamgute I. Ceramic tile panels in entrance halls of Riga's residential houses in early 20<sup>th</sup> century. Referāts UNESCO konferencē: Tēzes. – Rīga, 1994.

Lai gan Liepājā 20.gs. sākumā ilgāk nekā Rīgā jūtamas historisma ietekmes, tomēr pakāpeniski izkristalizējās arī jaunā stila aprises. To spilgti demonstrē dzīvojamo ēku vestibulu apdares, kurās atšķirībā no Rīgas keramikas flīžu paneļi nav bijuši populāri. Plaši izmantotas trafaretu apdares un gleznojumi, kuri aplūkojami daudzos namos Vec-liepājā – Zāļu ielā 15, Šaurā ielā 12/14 un citur. Domājams, ka daļa no apdarēm tapusi vietējā meistara A.Kunčera daiļkrāsotāju darbnīcā.<sup>2</sup> Tradi-

cionālā gaume un reizē vēlēšanās sekot jaunajām modes tendencēm 19. un 20.gs. mijas interjeru apdarēs uzbur savdabīgas vīzijas, kas reizumis var samulsināt eiropeiski augstvērtīgu mākslas parādību meklētājus, tomēr ir unikāli un neatkārtojami sen aizgājuša laikmeta liecinieki, kā to, piemēram, skatām vestibula apdarē ēkā K.Barona ielā 19 vai Palmu ielā 6.

Interjeru apdare Rīgas šī perioda ēkās hronoloģiski dalās divos posmos: agrīnajā jūgendstila pe-



193



194



195

<sup>2</sup> Anija D.  
Ir jau arī Liepājai  
sava "rozīnīte" // Latvijas  
Arhitektūra. – 1996. –  
Nr. 7. – 36.–37.lpp.

riodā – no 1898. līdz 1905./1906. gadam un vēlīnajā jūgendstila periodā – no 1905./1906. gada līdz Pirmā pasaules kara sākumam. Vērtējot interjeru apdares no ornamentālā dekora viedokļa, jāreķinās ar faktoru, kuru var konstatēt arī citās mākslas nozarēs, – jūgendstils Latvijā neienāca kā pretmets historismam, bet piedroņās tam, neizjūtot šajā procesā īpašu diskomfortu. Sacīto apstiprina interjeru apdares agrīnā perioda pirmajā pusē – no 1898. līdz 1903. gadam.

Šajā laikā dzīvokļu interjeru noformējumi tika veidoti, apliecinot to historisma tradīciju noturību, kuras bija spēkā 19.gs. otrajā pusē, kad viena mājokļa ietvaros telpas tika noformētas atšķirīgos stīlos, vienlaikus arī orientējoties uz dažādām gaumēm. Apsektie materiāli liecina, ka jaunbūvētajos namos interjeru noformējuma ziņā nav atšķirību starp ēku, kuras fasādē pilnā mērā valda jūgendstila dekoratīvo formu valoda, un ēku, kuras fasādē vēl pieder historismam. Tādējādi savā ziņā par jū-



193

Kāpņu telpas interjera  
apdare Limbažos,

Jūras ielā 6.

20.gs. pirmā puse.

Staircase decoration

at Jūras St. 6.

Limbaži.

First half of

the 20<sup>th</sup> cent.

194

Kāpņu telpas  
apdares motīvs

Liepājā,

Zāļu ielā 15.

20.gs. sākums.

Detail of staircase

decoration at

Zāļu St. 15.

Liepāja.

Early 20<sup>th</sup>-cent.

195

Vestibīla

apdares fragments

R.Cirkviča namā Rīgā,

Vīlandes ielā 1.

1898.

Detail of the

entrance hall

decoration in the

Zirkwitz House,

Vīlandes St. 1, Rīga.

1898.

gendstila prologu Rīgas jaunbūvēto īres namu interjeru noformējuma jomā iespējams uzskatīt arhitekta R.Cirkvica personisko namu Vīlandes ielā 1, kas celts 1898. gadā historisma formās ar tām atbilstošu greznu interjeru apdari. R.Cirkvica nama interjeri ir interesanti vairāku iemeslu dēļ, bet vispirms jau tādēļ, ka tie aizsāk tradīciju un novācīju mijiedarbības problēmu, kas agrīnā jūgendstila sākumposmā kļuva aktuāla dzīvokļu interjeru dekoratīvajā apdarē gan īres namos jau esošajā apbūvē, gan arī jaunbūvēs.

Jaunā stila vēsmas parādās R.Cirkvica nama vestibīlā, kur uz sienām cits citam pretī četros krāsainos ciļņos attēlots diennakts ritums un pausta jūgendstilam raksturīgā organiskās dzīves slavīnājuma ideja, kas traktēta ar naivu tiešumu un sentimentāli romantisku jūsmu. Ciļņu darināšanai izmantotais inspirācijas avots skatāms izdevumā *Allegorien & Embleme*<sup>3</sup>, kurš piederējis Rīgā gadsimtu mijā populārai daiļkrāsotāju firmai



šaubāmā motīvu interpretācijas brīvība veido tajos to semantisko slāni, kas ļauj šos ciļņus raksturot kā jūgendstila ikonogrāfijai atbilstošus. Laikmetam raksturīgā straujā bioloģijas un psiholoģijas zinātņu attīstība nesa sev līdzī interesi par visu dzīvo. Motīvu loks tika paplašināts, tā veidošanā iekļauti visdažādākie floras un faunas pārstāvji. Jūgendstila "bioloģiskais romantisms"<sup>4</sup> bija tehnikas apdraudētās cilvēces savdabīgs izrāviens pie dabas. Ūdens stihija, purva dzīve, dažādi elementi un fantastiskas

būtnes norādīja uz dabas mainību, tās iekšējo spēku iemiesojumu un kļuva par estētizācijas objektu.

Kā zināms, jūgendstilā dekors nebija tikai rotājošs elements, bet ietvēra sevī arī simbolisku saturu, ko noteica saikne ar simbolismu, ar Bergsona, Ničes, Dilteja, Zimmela filozofiskajām koncepcijām. Neraugoties uz to, ka praksē, protams, teorijas visbiežāk palika ieslēgtas "zilonkautla tornī", laikabiedriem šis saturs bija pašsaprotams. Romantiska

197

198

Attēli no

M.Ģerlaha krājuma

"Allegorien & Embleme".

Decorative designs

from M.Ģerlach's

collection

"Allegorien &

Embleme".

196

R.Cirkvica nams.

20.gs. sākuma

foto.

Rudolf Zirkwitz.

The Zirkwitz

House at

Vīlandes St. 1

in the

early 20<sup>th</sup> cent.



197

<sup>3</sup> Ģerlach M. Allegorien & Embleme. – Wien: Verlag von Ģerlach & Schenk. – Bd. 6. – S.28–29.  
<sup>4</sup> Schmutzler R. Art Nouveau. – New York, 1962. – P. 260.



198

Rud.Petersen. Salīdzinot paraugus ar gatavo rezultātu, ir iespējams izsekot šo 19.gs. motīvu transformācijai atbilstoši jaunajām modes prasībām. Neap-

pasaules izjūta, alkas pēc skaistā un bieži vien vārdos neformulējama pārsteidzoša polifonija skan šī perioda dzejā, mūzikā, mākslā, un tēli, kas pilnasi-

nīgi dzīvo gadsimtu mijas literatūrā, ir identiski šī laika plastisko mākslu un ornamenta ikonogrāfijā atrodamajiem. Lilija un gulbis bija sinonīms skaistajam. "Es milēju puķes, šīs zemes un saules daiļākās lutekles, šīs graciozās gazeles starp augiem, kuru dzišlās tvīkst viskošākās asinis. Es milēju lauka magoni, šo kautrības simbolu.[...] Bet sevišķi mīļas man bija rozes, kad tās plaukst, kad tās, it kā kairinošās nimfas, attin iz zaļās tunikas šķīstās, riestošās ziedu krūtīs, rīta rasā mazgādamās, un liliņas, šīs bur-

ēku fasādēs, gan arī interjeru noformējumos. Tika akcentēta cilvēka simboliskā sasaiste ar dabu, un emocionālā enerģija, kas radās šajā procesā, parasti aktivizēja un iekļāva savā plūsmā arī tos ornamenta motīvus, kuru ģenēze nebija tieši saistīta ar organiskās dabas apjūsmošanu; tai bija tendence ņemt virsroku pār retrospektīvu dekoratīvu motīvu izmantojumu ēku fasādēs vai iekšējās telpās tiklab dzīvokļos, kā sabiedriskajās ēkās. Sacīto apstiprina tradicionāli par vienu no pirmajām jūgendstila



199

H.Šēls.

Biržas bankas ēka

Rīgā.

1887.

Heinrich Scheel.

Stock Exchange Bank

Building.

Rīga.

1887.

200

20.gs. sākuma

vitrāža.

Early 20<sup>th</sup>-cent.

stained glass

window.

199

vīgās sirēnas, kas savā debešķīgajā smaržu valodā dzied manai dvēselei to daiļāko mīlestības dainu," rakstīja Vilis Plūdons.<sup>5</sup> Sacīto apstiprina piemērs no publicistikas – 1899. gadā "Dienas Lapā" Rūdolfa Blaumaņa recenzijā par slavenās zviedru dziedātājas S.Arnoldsones viesošanās izrādē "Minjona" lasām: "Pilsētas teātri uz īsu laiku apmeties brīnumu pavasaris, atvēries neizsmeļamu, neizsakāmu, neizbaudāmu daiļskaņu avots.[...] Ja liliņām būtu balsis un viņas atskanētu, mēneša sudrabam uz viņām novizot, tad varētu teikt: tā dzied Zigrīda Arnoldson!"<sup>6</sup>



ēkām uzskatītā nama Audēju ielā 7 fasāde. Interjeru jomā par raksturīgu piemēru var kalpot dekoratīvie gleznojumi, kas izpētes rezultātā atklājušies bijušās Biržas bankas (tagad "Unibankas") ēkas kāpņu telpā.<sup>7</sup> Gleznojumi iekomponēti 12 vertikālās taisnstūra laukuma slejās kāpņu laidu galos. To augstums mainās atkarībā no stāva augstuma. Visām slejām izmantots viennāds ornamentāls ietvars – simetriski kārtoti ģeometriski elementi un pušķi sasieta lentes motīvs –, kā arī līdzīgs krāsu risinājums, kurā dominē

sarkanā gradācijas. Katras slejas centrā ietverti divi atšķirīgi elementi – apakšējā daļā jūgendstilā populāru augu atveidojums (lilijas, vilkuvāles, mago-

Bioloģiskais romantisms šajā periodā noteica bagātīgi izmantotā ornamentālā dekora atlasī gan

5 Plūdons V.  
Fantāzija par puķēm //  
Zalktis. – 1907. –  
Nr. 2. – 48. lpp.

6 Blaumanis R.  
Pilsētas teātri //  
Dienas Lapa. – 1899. –  
Nr. 53.

7 Čaile I., Ūdre D., Bīkste Z.  
Dirveiks I.  
Rīga, Pils ielas 23  
arhitektoniski māksli-  
nieciskā izpēte. – Rīga,  
1995.  
(Arhitektoniskās izpētes  
grupas (turpmāk – AIG)  
arhīvā.)

nes, irisi), augšējā daļā kartuša ar alegoriskiem motīviem: "Izglītība" – pūce uz grāmatas, "Zemkopība" – labības kūlis ar sirpi, "Mūzika" – lira, "Rūpniecība" – zobrats. Gleznojumi darināti ar eļļas krāsu, izmantojot arī trafaretu, un spēcīgi kontrastē ar marmoru imitējošo dzelteno sienas fona toni. Daudzo zudumu dēļ šobrīd nav iespējams pilnībā novērtēt dekoratīvo gleznojumu mākslinieciskās kvalitātes, tomēr iespējams skatīt jūgendstila ikonogrāfisko motīvu integrāciju historisma vidē,

krāsu, izmantojot trafaretu un kombinējot to ar brīviem otas triepieniem.<sup>8</sup>

Gadsimtu mijā sabiedrības demokratizācijas process Rīgā, kas aizsākās jau 19. gadsimtā, bija visai aktīvs. Demokrātiskāks kļuva arī dzīvokļu iekārtojums: agrāko telpu dalījumu salonos un iedienas telpās pakāpeniski nomainīja telpu kārtojums pēc to funkcionālās nozīmes: ēdamistaba, guļamistaba, kabinets. Tomēr sacītais nebūt neliecina par estētisko uzskatu demokratizāciju – pilsoniskās vides pārstāvis tiecās

līdzināties aristokrātijai,

nereti telpu rotāšanai iz-

vēloties paņēmienu, kas

bija raksturīgi iepriekšējo

laikmetu muižu vai piļu

interjeriem. Var saprast

sašutumumu, ko šāda prak-

se radīja mākslinieciski

izglītoto ļaužu vidū. Janis

Rozentāls rakstīja: "Ne-

vajag tikai būt aklam, bet,

mazākais, tik lepnam, ka

vienkāršo un īsto zin

vairāk cienīt nekā muļķīgi

lielmaņīgo un neīsto

greznumu, būt tiktāl no-

pietnam, ka nemēģina

pārnest vecas, aristokrā-

tiskas kultūras formu at-

liekas uz šā laika pilso-

nisko dzīvi, caur to pada-

rot taisni acīs krītošu sa-

vu sīkpilsonisko niecī-

bu."<sup>9</sup> Lai gan atsevišķi šīs

tēmas aspekti neizbēga-

mi pievērsīs uzmanību

kādreiz daudz apcerētajai

jūgendstila saistībai ar

masu kultūru, mūsdienās

daudz ko no tā, kas raisī-

ja pamatotu protestu jū-

gendstila popularizētāju

vidū, mainoties vērtēju-

ma kritērijiem un raugo-

ties no laika distances,

mēs spējam novērtēt kā

cilvēka estētiskās darbī-

bas sfēras sastāvdaļu, ku-

rāi ir noteikta vērtība un

vieta mūsu kultūrā. Sacī-

to ilustrē plafonu glezno-

jumi vienā no dzīvokļiem

Basteja bulvārī 16.<sup>10</sup> Mūs interesējošās interjeru apdares attiecas uz laikposmu ap 1900. gadu. Dzīvokļa saimniekam ir maz rūpējies, lai telpu apdare

201

20. gs. sākuma

interjera apdares

fragments Rīgā.

Raiņa bulvārī 13.

Detail of

early-20<sup>th</sup>-cent.

interior decoration

at Raiņa Blvd. 13.

Rīga.



201



202

kas padara telpā valdošo noskaņu atbilstošu tā-laika skaistuma izpratnei.

Jūgendstils rīdzinieku dzīvokļu interjerā ienāca pakāpeniski. Daudzos gadījumos tā motīvi izmantoti atsevišķu telpu apdarēs, dzīvoklim kopumā vēl saglabājot historisma dekoratīvo formu valodu, kā to rāda,



piemēram, nelielas telpas apdare dzīvoklī Raiņa bulvārī 13, kur sienu plaknes vidusdaļu perimetrāli ietver frīze, kurā ritmiski izkārtoti gulbji. Gleznojums darināts ar eļļas

8 Dirueiks I. Gaile I. Rīga. Raiņa bulv. 13 arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija. I. sēj. – Rīga, 1992 (AIG arhivā).

9 Rozentāls J. Par Vilhelmu Purviti un viņa mākslu // Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 119. lpp.

10 Dirueiks I. Zuiedrāns J. Jākobsone I. Rīga. Basteja bulv. 16. Valņu ielas 12 arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija. I. sēj. – Rīga, 1993 (AIG arhivā).

202

203

20. gs. sākuma plafona

gleznojuma fragmenti

Rīgā.

Basteja bulvārī 16.

Fragment of

early-20<sup>th</sup>-cent.

plafond painting at

Basteja Blvd. 16.

Rīga.

būtu moderna. Viņš gluži vienkārši vēlējies redzēt savu mājokli līdzīgu muižai, bet pieaicinātais dekorators vai amatnieks uzdevumu veicis rūpīgi, ar atbildības sajūtu un atzīstamu meistarību. Gleznījumi darināti eļļas tehnikā. "Ēdamistabā" plafona kompozīciju veido stūros izvietoti medaljoni ar reālistiskiem klusās dabas gleznojumiem. Tos apvieno barokāls, telpisko apjomu imitējošs ornaments. Plafona centrālajā daļā "iekārta" gleznota vīnogulāju vītne.

historisma tradīciju un zināmā mērā piederēja pagātnei. Kāpņu telpā varēja skatīt gleznojumus, no kuriem daļa tapusi pēc angļu mākslinieka Džona Viljama Godvarda gleznu paraugiem, no kurām vienu atpazīstam gadsimta sākuma pastkartē. Turpat līdzās redzamais skats rāda ainu no Vecās derības (I Mozus grāmata, 24. nodaļa) ar Rebekas un Eliezera tikšanos pie akas. Lai gan šo gleznojumu izpildītājs ir anonīms, iespējams, ka griestu plafona apdare saistāma ar tēlnieka M.Loces vārdu, jo



204

Dekoratīvs sienas  
gleznojums  
ēkā Rīgā.

Dzirnavu un Brīvības  
ielas stūrī.

20.gs. sākums.

Ēka nav saglabājusies.

Decorative  
paintings

in the building at the  
corner of Brīvības and  
Dzirnavu Streets  
in Riga.

Destroyed.

205

Dž.V.Godvarda  
glezņas reprodukcija.

20.gs. sākuma

pastkarte.

John William  
Godward's  
painting.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.

204

Iespējams, vēl spilgtāk šī tendence atklājas interjeru apdarē arhitekta A.Ašenkampfa 1900. gadā projektētajā divstāvu koka ēkā, kura kādreiz atradās Brīvības un Dzirnavu ielas stūrī un tika nojaukta 70. gadu beigās. Ēkas fasādē bija redzams jūgendstila dekoratīvo elementu izmantojums, bet interjeros – pārsteidzošs un pārdrošs mēģinājums sapludināt reālo dzīvi ar mākslu, sapni ar realitāti. Tas nekas, ka šī mākslas izpratne vēl bija saistīta ar



stūrī redzami zinātkārie eņģeļiši mūs uzlūko arī no atsevišķiem plafoniem īres namā Smilšu ielā 8 (1902, arh. H.Šēls, F.Šefels, M.Loces interjeru apdare)<sup>11</sup>, kur to ietvars ieguvis modernākas aprises.

Tradīciju un novāciju mijiedarbības akceptējumu minētajā laika posmā iespējams uzskatīt par vispārpieņemtu parādību, ko apstiprina arī interjeri vienā no sava laika labiekārtotākajiem īres namiem *Büngerhof* Brīvības ielā 55, kas celts

<sup>11</sup> Berkholtz A.  
Moderne Rigasche  
Neubauten //  
Rigasche Almanach –  
Riga, 1904. – S.161.

205

1900. gadā pēc arhitekta A.Ģizekes projekta V. Neimaņa vadībā.<sup>12</sup> Lai gan šīs ēkas interjeru apdare apsekota tikai daļēji, tomēr var saskatīt kop-sakarības ar interjeriem 1901. gadā pēc arhitekta V. Neimaņa projekta celtajā ēkā Dzirnau ielā 58, kurā historisma un jūgendstila mijiedarbībai var iz-sekot īpaši uzskatāmi.<sup>13</sup> Ēkas kāpņu telpā izman-tots stilistiski dažādu dekoratīvu elementu apvie-nojums. Logu vitrāžās, kas trijos stāvos veido vie-notu ciklu, viegli nolasāma jūgendstila simbolu va-

Dzirnavu ielas nama dzīvokļu interjerus rotā grezns glazētu podiņu krāsnis – savdabīga 20. gs. sākuma šīs amatniecības nozares "galerija". Tolaik rīdzinieku dzīvokļos arvien lielāku popularitāti ie-guva centrālpakure, un krāsnis šajā ceļā uz komfor-tu kļuva lieka. Tomēr gadsimta pirmajos gados krāsnis un kamīni vēl aktīvi iekļāvās bagātīgi mēbe-lētajos interjeros.

◀Rīgā 20. gs. sākumā darbojās vairākas krāšņu podiņu izgatavotājfirmas, kuru produkcija kvalitā-



206

206

Plafona apdares  
fragments

ēkā Rīgā,

Dzirnavu un Brīvības  
ielas stūrī.

20. gs. sākums.

Ēka nav saglabājusies.

Decorative  
paintings in the  
building at the corner  
of Brīvības and  
Dzirnavu Streets  
in Riga.  
Destroyed.

207

20. gs. sākuma  
kamīns Rīgā.

Early-20<sup>th</sup>-cent.  
fireplace  
in Riga.

loda, turpretim kāpņu telpas griestu plafona glez-nojums ieturēts neorokoko stilā. Domājams, ka di-sonansi starp stilistiski dažādajiem dekoratīvajiem elementiem mazināja sienu rotājumam izmantotā trafareta apdare, jo ornamentāla polihromija bija neatņemama un svarīga gadsimtu mijas interjeru apdares sastāvdaļa. Speciālās zondāžas liecina, ka šī perioda interjeru apdarēs trafareta ornaments bija tas posms, kas bieži apvienoja atsevišķus tel-pas dekora elementus.



207

12 Krastiņš J.  
Jūgendstils Rīgas  
arhitektūrā. –  
Rīga, 1980. – 61. lpp.

13 Jēkabsone I., Čine I.  
Rīga, Dzirnau ielas 58  
arhitektoniski-māksli-  
nieciskā izpēte. – AIG,  
Rīga, 1992. 1. sēj.  
(Galvenās arhitektūras pār-  
valdes arhīvā).

tes un izpildījuma meistarības ziņā ne tikai sacentās ar citzemju ražojumiem, bet daudzos gadījumos to arī izkonkurēja (īpaši pēc Rīgas 700 gadu jubilejas Rūpniecības un amatniecības izstādes 1901. gadā). Krāsnis tika veidotas greznas – ar polihromām glazūrām, reljefiem podiņiem un figurālām detaļām, kas liecina, ka paraugu izgatavošanā piedalījušies profesionāli mākslinieki. Nav šaubu, ka talkā ņemtas arī parauggrāmatas, kā tas amatniecībā bija pieņemts jau gadsimtu gaitā. Līdz ar

teicamu orientēšanos vēsturiskajos stilos izgatavotāji jūtīgi reaģēja uz jaunajām modes tendencēm. Dzirnau ielas 58. nama interjeros skatāmās krāsnis un kamīni darināti vienā no lielākajām Rīgas tālaika keramikas firmām “Celms & Bēms”.



208



209

208

“Celms & Bēms”.

Kamīna fragments.

“Zelm & Böhm”.

Detail of a fireplace.

209

210

“Celms & Bēms”.

Krāsnis un kamīni ēkā

Rīgā, Dzirnau ielā 58.

1901.

“Zelm & Böhm”.

Stoves and fireplaces

at Dzirnau St. 58,

Rīga, 1901.

211

“Celms & Bēms”.

Krāsnis un kamīni

Rīgas 700 gadu jubilejas

izstādē. 1901.

“Zelm & Böhm”.

Stoves and fireplaces

at the Rīga 700<sup>th</sup>

anniversary

exhibition, 1901.

212

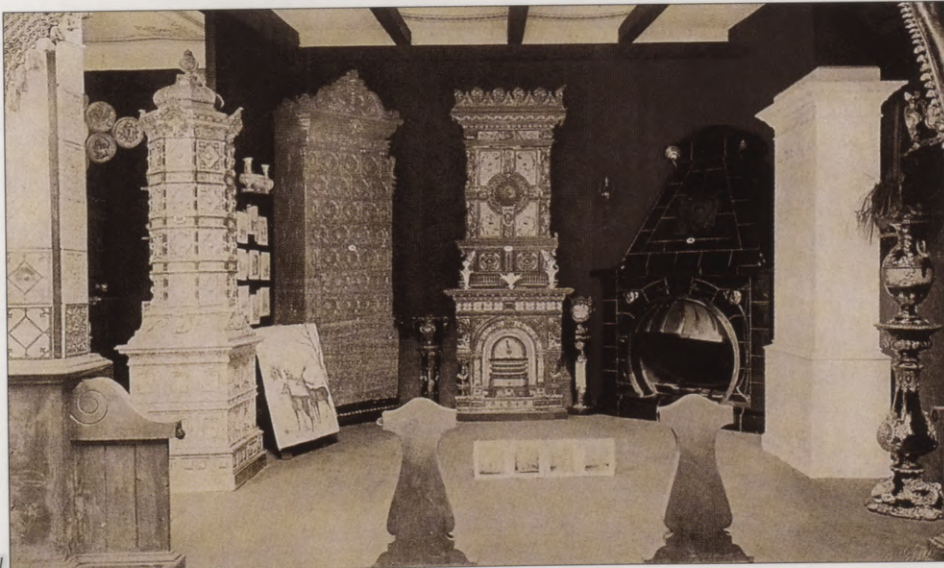
20. gs. sākuma kamīni

un krāsnis Rīgā.

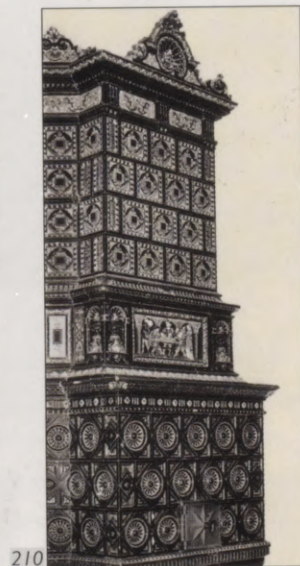
Early-20<sup>th</sup>-cent. stoves

and fireplaces

in Riga.



211



210



212

Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes katalogā šī firma ievietojusi skaitliski visvairāk eksponātu savā nozarē – 15 dažādu krāšņu un kamīnu paraugu attēlus.<sup>14</sup> Viens no katalogā skatāmajiem kamīniem veidots avangardiskās formās – gluds, ar izteiksmīgu trapecveida siluetu un elegantu kamīna mutes izliekumu, apliecinot teicamu jūgendstila formveides principu izpratni. Tomēr firma, protams, orientējās uz pieprasījumu. Rīdžinieku uztvere vēl nebija sagatavota tik novatoriskiem risinājumiem, tā-

Tomēr kopumā stilizācija šajā periodā reti pārkāpj robežu, aiz kuras ornamenti kļūst par abstraktu zīmi, – jaunais stils ir īpaši vilinošs ar dzīvās dabas elementu attēlojumu. Ornamenti veido blīvi klātas plaknes pēc tapešu zīmējuma parauga – ar atkārtotām vertikālām slejām. Kopumā krāsojums ieturēts divu vai triju krāsu – brūnās, sarkanās, zaļās – gradācijās, griestu plastiskajai ielocī un rozetei izmantots arī bronzējums. Sienu ornamentālās plaknes ietvertas tumšākos viendabīgos krāsojumu rām-

213

H.Šels, F.Šefels.

I. Bobrova nams Rīgā.

Smilšu ielā 8. 1902.

Heinrich Scheel,

Friedrich Scheffel.

Bobrov House at

Smilšu St. 8. Rīga,

1902.

214

M.Lotze

("Lotze & Stoll"?).

Vestibīla apdare

I. Bobrova namā.

M.Lotze

("Lotze & Stoll"?).

Entrance hall  
decoration of the

Bobrov House.

215

M.Eizenšteins.

S.Mitusova

privātskola Rīgā,

Strēlnieku ielā 4a.

1905.

Mikhail Eisenstein.

Mitusov's Private

School Building at

Strēlnieku St. 4a,

Rīga. 1905.

216

217

S.Mitusova

privātskolas fasādes

un interjeru krāsojuma

rekonstrukcija.

Mitusov's Private

School Building.

Reconstruction of

the authentic

facade design and

interior decoration.

<sup>14</sup> Scherwinsky M.  
Die Rigaer Jubiläums  
Ausstellung 1901 in Bild  
und Wort. – Riga,  
1902. – S.156 – 158.



dēļ visas pārējās 14 krāsni un kamīni ir grezni rotāti. Pārsteidzoši bagāts ir krāsaino glazūru lietojums, tās tika rūpīgi saskaņotas un, kā mēdza teikt gadsimta sākumā, lietotas ar "garšu".

Lielākā daļa no krāsniem un kamīniem ēkā Dzirnau ielā 58 veidota, izmantojot vēsturisko stilu – renesanses, manierisma, baroka, rokoko – ornamenta paraugus. Tomēr fiksēti arī jūgendstila ornamenta motīvi. Viens no kamīniem (ēkā to sastopam trijās telpās) ir jūgendstila agrīnajam periodam raksturīgo bioloģiskā romantisma ikonogrāfisko motīvu īsta "enciklopēdija".

Dzīvojamo telpu interjeru dekoratīvā apdare ēkā bija veikta jau minētajā trafareta tehnikā. Izmantotie ornamenta motīvi vairumā gadījumu ir jūgendstilam raksturīgas ziedu stilizācijas. Vienā no telpām ziedi ritmiski variēti ar stilizētiem ērgļiem.



jos. Perimetrālam joslu krāsojumam pakļauti arī griesti.

Līdzīga rakstura telpu noformējums atradās īres namā Smilšu ielā 8 (1902, arh. H.Šēls, F.Šefels, M.Loces interjeru apdare). Šis ēkas fasādi bagātīgi rotā agrīnajam jūgendstilam raksturīgs plastiskais rotājums, bet ēkas vestibulu var uzskatīt gandrīz par hrestomātisku jūgendstila šī perioda dekoratīvās apdares piemēru. Par dzīvokļu interjeru sākotnējo apdari liecina griestu plastiskais rotājums, kur

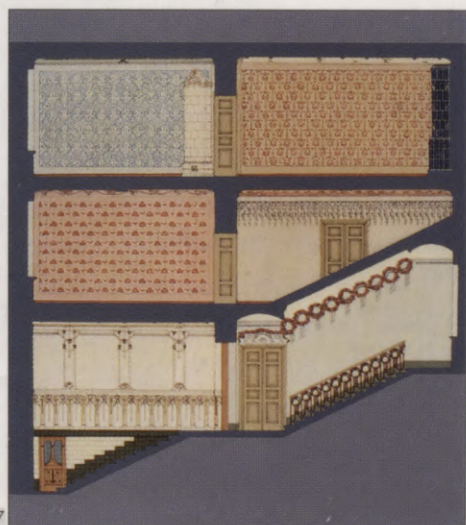
daļā telpu izmatots jūgendstila ornamenti, citās – historismā populāru vēsturisko stilu motīvi: gotiskas smailarkas modifikācija, neobarokālas kartušas starp pilnības rāgiem. Īpaši iemīļoti ir neorokoko motīvi, kas apstiprina jau teikto – šajā laikā interjeri veidoti, orientējoties uz dažādām gaumēm un rēķinoties arī ar iespējamā iemītnieka konservatīvismu. Jūgendstilā populārā mākslu sintēzes ideja Rīgas interjeru dekoratīvās apdares praksē līdz 1903. gadam lielā mērā reducējama uz his-



215



216



217

torisma un jūgendstila dekoratīvo elementu vai jūgendstila ornamenta un historismam raksturīgo ornamenta izvietojuma principu sintēzi.

Sekojošie divi gadi – no 1903. līdz 1905. gadam – ienesa pārmaiņas interjeru apdarē. Tieši ap šo laiku notika atkāpe no historisma tradīcijas un mazinājās vēsturisko stilu atdarinājumu izmantojums. Jaunbūvēto dzīvojamo namu interjeri vairumā gadījumu tika noformēti pēc jūgendstilam raksturīgas vienotas stilistiskās koncepcijas. Mainījās

un pieder pie visbagātāk rotātajām šī perioda celtņēm Rīgā. Ēka Strēlnieku ielā 4a būvēta kā īres nams, un tās interjeru apdare pakļauta vienotiem principiem, izmantojot vienīgi jūgendstila ornamentālo dekoru – plastiskus elementus un trafareta apdari ar līmes un temperas krāsu.<sup>16</sup> Tikai atsevišķos gadījumos lietotas florālu elementu stilizācijas un antropomorfs dekors. Turklāt stilizācijas pakāpe ļauj tiem organiski saplūst ar ģeometriskiem motīviem – šo procesu sekmē nedekorēto

218

219

R.Zariņš.

Dzīvojamo telpu  
interjera dizains.

20.gs. sākums.

Rihards Zariņš.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

apartment

interior design.



218

arī ornamenta raksturs – līdzās florālu elementu stilizācijām, kas bija dominējošās perioda sākumposmā, popularitāti iemantoja abstraktāku motīvu ornamenti.

Minētās tendences interjeru apdarē rāda kāpņu telpa īres namā Alberta ielā 13 (1903, arh. K.Pēkšēns, E.Laube). Nereti arī vecajā apbūvē veiktie remonta darbi risināti vērīenīgi un kompleksi, veidojot jūgendstilam atbilstošu telpu noformējumu. Tādu redzam 1904. gada apdarē vestibilos un kāpņu telpās īres namā Elizabetes ielā 11 (1897, arh. V.Lunskis), kur sienu rotājumam izmantoti eļļas glezniecības un trafareta tehnikā darināti lotosa ziedu gleznojumi.<sup>15</sup>

Kopumā ornamenta kompozīcijās ziedu un augu motīvu attēlojuma stilizācijas pakāpe ir augstāka, tiek akcentēts asimetriskums, bet nedekorētās plaknes efektīgi pretstatītas dekorētajām.

Rīgas agrīnā jūgendstila arhitektūrā būtisku sastāvdaļu veido civilinženiera M.Eizenšteina ēkas, kas atrodas Alberta, Strēlnieku un Elizabetes ielā



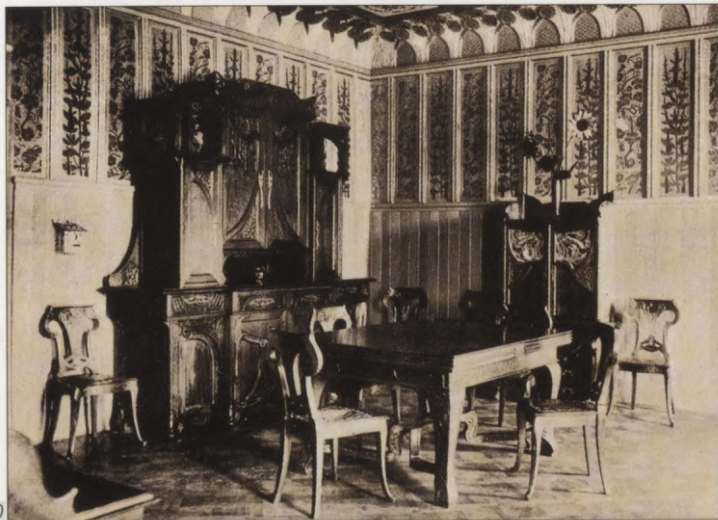
219

15 Špaks A., Jēkabsons I., Lēvalde D., Čine I. Rīga, Elizabetes ielas 11 arhitektoniski mākslinieciskā izpēte. – Rīga, 1995 (AIG arhīva).

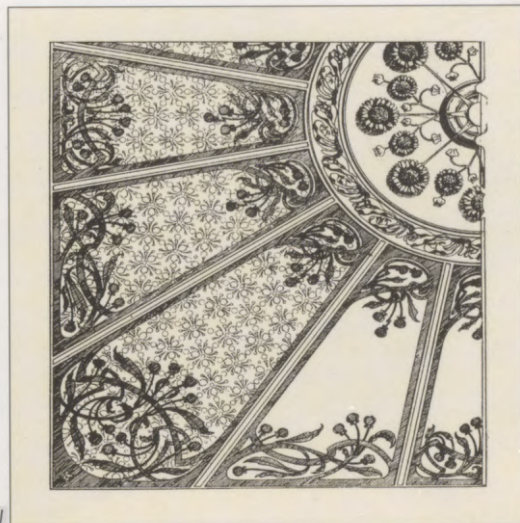
16 Mihailova M., Jēkabsons I., Lēvalde D. Rīga, Strēlnieku ielas 4a interjeru arhitektoniski mākslinieciskā izpēte. – Rīga, 1995 (AIG arhīva).

plakņu līdzsvarošais ritms. Dekoratīvo elementu sintēzi telpā veicina arī smalki sabalansētais krāsu risinājums. Lai gan ēkas interjeru noformējumā izmantoti vienoti principi un jaušama jūgendstilam raksturīgā elegantā formu valoda, dekora struktūra un krāsojuma intensitāte padara telpisko vidi piesātinātu un blīvu. Raksturojot šīs ēkas interjerus, der atcerēties arī Jāņa Asara populārajā rakstā "Mākslas amatniecība" sacīto: "No sākuma gan tapešu krāšņumu un vispār istabu ornamentu mē-

dza nereti pārspīlēt spilgtuma ziņā, tā ka nebija gluži nepelnīti tie pārmetumi, ka tādās modernās istabās, kur visas formas un krāsas it kā kliegšus kļiedzot, nevarot necik ilgi izturēt un mierīgai patstāvīgai dzīvei tās kā pārāk uzbudinošas nemaz nederot."<sup>17</sup> Šī jūgendstila formu valoda, kas atbilst tā dēvētajam internacionālajam jūgendstilam un tika apgūta, galvenokārt sekojot noteiktiem paraugiem vācu kultūras lokā, ap 1905./1906. gadu bija sasniegusi apogeju. Tas ir kulminācijas brīdis, kam



220



221

220

221

222

223

J. Madernieks.

Advokāta F. Alberta ēdamistabas iekārta.

1903.

Jūlijs Madernieks.

Dining-room

furnishings for the

lawyer Frīcis Alberts.

Rīga,

1903.

224

Skapis J. Rozentāla

dzīvoklī.

20. gs. sākums.

Bookcase in Janis

Rozentāls' apartment.

Rīga,

early 20<sup>th</sup> cent.

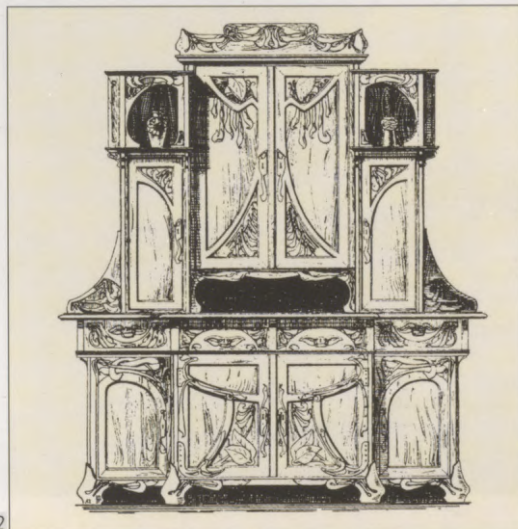
225

20. gs. sākuma

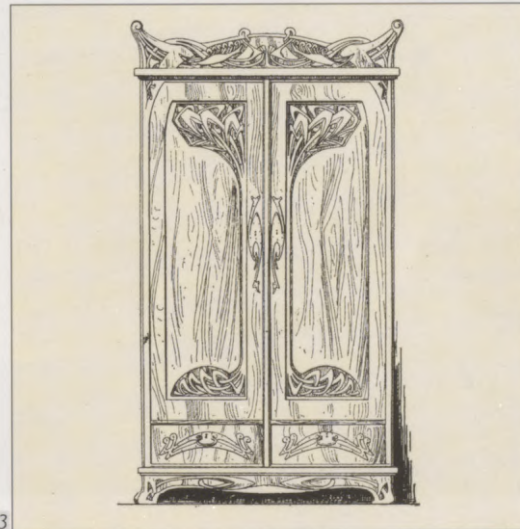
bufete.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

sideboard.



222



223



224



225

17 Asars J.  
Mākslas amatniecība //  
Kopoti raksti. -  
Rīga, 1910. -  
1. sēj., 3. burtn. -  
59. lpp.

seko atkāpšanās ceļa meklējumi no formu pārsātinātības.

Gaumes kritēriju maiņas iemesli, bez šaubām, ir īpaši analizējami, tomēr var apgalvot, ka noteikta vieta šajā procesā ierādāma gan vispārējām Eiropas mākslas ietekmēm, gan Somijas arhitektūras iespaidam, arī 1905. gada dramatiskajiem notikumiem, kas daudzas parādības lika ieraudzīt no cita skatpunkta, no kura raugoties agrīnā jūgendstila jutekliski piesātinātais liekto līniju ritms un orna-

izstādē ar nosaukumu "Strādnieka māja". Tomēr šie savā ziņā ir paraugprojekti, kuri, plašākā mērogā skatoties, ne vienmēr pilnībā spēj atspoguļot patieso situāciju, kurā joprojām svarīgu nozīmi saglabā pilsonisko aprindu visai konservatīvā gaume un priekšstats par reprezentāciju.

Šo apgalvojumu apliecina ne tikai pieejamie vizuālie materiāli. Savās atmiņās par Rīgā pavadīto laiku ap 1910. gadu – Pēterbaznīcas pastorāta nama celtniecības periodu – to apstiprina arī H. van

226

Jaņa Rozentāla  
dzīvokļa interjera  
fragments.

20.gs. sākums.

Janis Rozentāls'  
apartment.

Rīga.

early 20<sup>th</sup> cent.

Detail of

interior

decoration.

227

K.Pēkšēns, E.Laube.

Interjers izstādei  
"Strādnieka māja".

1907.

Konstantīns

Pēkšēns.

Eižens Laube.

Interior design

for the exhibition

"The Worker's

House". Rīga.

1907.



226

228

E.Laube.

J.Virša

nams Rīgā.

Brīvības ielā 62.

1908.

Eižens Laube.

Virsis House at

Brīvības St. 62.

Rīga, 1908.

229

230

J.Virša nama

interjeru plastiskās

apdares fragmenti.

1908.

Virsis House.

Sculptural

decoration of

apartment

interiors.

menta stihija jau atgādināja izsappnotu bērnības sapni.

Dažu gadu laikā būtiski mainās arī interjeru dizains. Ieskatu interjera dizainā ap 1900. gadu sniedz jau minētais Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes katalogs, savukārt jūgendstila principu dziļāku izpratni ap 1903. gadu apliecina mākslinieku J.Madernieka, R.Zariņa un J.Rozentāla projektētie interjeri. Turpmāko attīstību iezīmē divi arhitektu

E.Laubes un K.Pēkšēna interjeru dizaina projekti, kuros skatāmi polāri atšķirīgi paraugi – interjers Latviešu savstarpējās krājaizdevu biedrības sežu zālei un interjera paraugs 1907. gadā notikušajā



227

de Velde: "Tad Rīgā – tā man šodien liekas – piedalījos nepārtrauktās svinībās, kurās viena otru pārspēja vecās gildes, klubi un citas biedrības, tāpat arī privātās aprindas. [...] Dzīres bija bagātīgas,

un galda un galda piederumu greznība tālu pārspēja krāšņumā visu, ko bija redzējis Veimāras galmā, aristokrātu un franču magnātu dižmanīgajās mājās. [...] Galdi bija pārblīvīti ar ģilžu un klubu vērtīgajiem dārgumiem, kas līdzinājās neizsmejamiem, milzīgiem pārpilnības ragiem, kādus redz svētku un karnevālu gājienos. Zeltkaļu darbi, kurus iecerējusi atraisīta fantāzija un īstenojušas virtuozas rokas, ekstravagants, alegorisks porcelāns, paplātes un šķīvji, izgriezti ar varenēm, gandrīz vai jutekliskiem

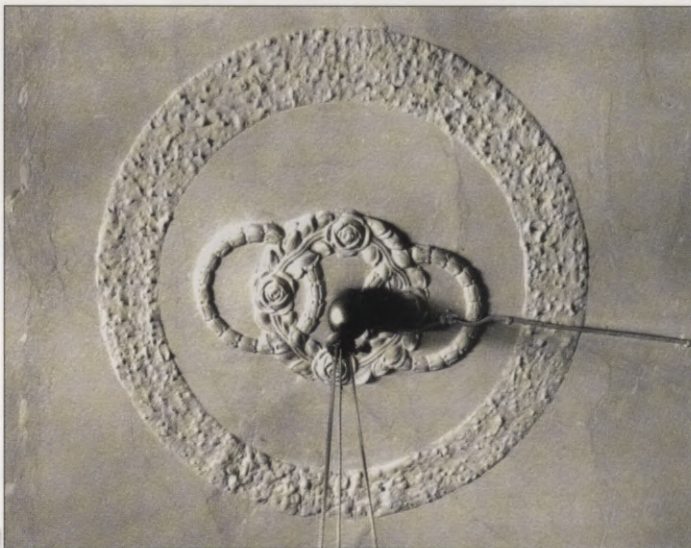
vajadzēja sacelties pret visu šo neīsto greznību, ko es nosodīju savos rakstos un izsmēju priekšlasījumos. Bet mana nodevība, "gardēdība", ēdienu un vīnu smarža aptumšoja manu apziņu, un es padevos velnišķīgajam kārdinājumam. Laimīgā kārtā man ir arī mazāk tviksmīgas atmiņas par savu uzturēšanos Rīgā, par visām lietām mani apmierināja kontakts ar dažādu nozaru latviešu amatniekiem, kurus raksturoja krietna materiāla izjūta un loģiska un intuitīva prasme lietot darbarīkus."<sup>18</sup>



228



231



229



230



232

231

K. Vasašerna,  
Č. Lindbergs, A. Vanags.  
Nesterova nams Rīgā.  
Alunāna 2a/A. Pumpura  
ielā 5.

1906.–1907.

Knut Wasastjerna,  
Gustaf Lindberg,  
Aleksandrs Vanags.  
Nesterov House at  
Alunāna St. 2a /  
Pumpura St. 5,  
Rīga, 1906–1907.

232

Nesterova nama  
interjera apdares  
fragments.

1906–1907.

Interior decoration  
of the  
Nesterov House.  
1906–1907.

<sup>18</sup> Jansons A.  
Anri van de Velde Rīgā //  
Dabas un vēstures  
kalendārs. – Rīga,  
1973. – 259. lpp.

austrumnieciskiem ornamentiem vai nevainīgām sentimentālām puķītēm, pompozas viru un sakņu bļodas, slīpētas vāzes un vīna glāzes, galda piederumi, kas bija pārslogoti ar reljefu rotējumu. Man

Vēlinā jūgendstila interjeru apdarēs pakāpeniski mazinās agrīnā perioda polihromija. Izmantotajā dekorā jau perioda sākumā var saskatīt trīs galvenās tendences: pirmā uzskatāma par jau

esošā variāciju, otrā saistīta ar pievēršanos ģeometriskiem un etnogrāfiskiem motīviem, turpretim trešā mēģina iesaistīt telpu dekorā neoklasicisma elementus. Nereti robežas starp minētajām tendencēm ir grūti nodalāmas. Šāds risinājums skatāms interjeru apdarēs ēkā Kalpaka bulvārī 1 (tagad Somijas vēstniecības ēka), kas ne tikai liecina par raksturīgu ornamenta stilizācijas veidu, bet var kalpot arī kā piemērs krāsu risinājumam, kurā izmantota bagāta, taču atturīgi niansēta sil-

vadībā pēc somu arhitektu K.Vasašernas un G.Lindberga projekta. Ēka ar perfekti atrisināto funkcionālo un dekoratīvo elementu sintēzi ir labs piemērs vēlīnā jūgendstila interjeru risinājumiem Rīgā kopumā.<sup>19</sup> Tās interjeru apdarē savdabīgi koncentrējas gan jūgendstila, gan ģeometrizētu, gan arī atsevišķu neoklasicisma elementu izmantojums. Pārmaiņas attieksmē pret jūgendstila ornamentu redzamas vienā no telpām ar saules un mēness attēlojumu griestu plastiskajā

233

Nesterova nama  
interjera apdares  
fragments.

1906–1907.

Interior decoration

of the

Nesterov House.

Rīga.

1906–1907.



233

ti zaļo, zilgani violeto un brūngano toņu gamma.

Minēto tendenču apkopojumu var redzēt to ēku interjeros, kuras būvētas tā dēvētā nacionālā romantisma stilā. Tās atklājas arī, aplūkojot interjeru apdari E.Laubes projektētajā īres namā Brīvības ielā 62 (1908), kura fasādē ornamentālā dekora abstraktajā zīmējumā izmantotos etnogrāfiskos motīvus papildina smilšu ķieģeļu neapmestajā virsmā izkalti skulpturāli cilņi. Viens no tiem simbolizē arhitektūru, otrs – tēlniecību. Ēkas vestibilā sienu apdarei izmatots koka panelis, kura augšmalā izkārtotās patinētā ģipsī darinātās figūras tematiski turpina fasādē aizsākto tēmu – dažādu mākslas veidu attēlojumu, par ko liecina šo figūru atribūti. Zem frīzes ritmiski atkārtojas apla motīvs, ko ietver festoni. Kāpņu margu un lifta kabīnes rotājumam izmantoti etnogrāfiski motīvi, bet dzīvokļos saglabājusies griestu plastiskā apdare iekļaujas kopīgajā vēlīnā jūgendstila perioda stilistikā.

Ieskatu Rīgas vēlīnā jūgendstila interjeru apdarēs varētu noslēgt īres nama Alunāna ielā 2a / Pumpura ielā 5 interjeru apskats. Nama celtniecība risinājās 1906./1907. gadā arhitekta A.Vanaga

dekorā. Mums iespējams vēlreiz vērot ornamentu, kura ikonogrāfija, tāpat kā Cīrkvica nama vestibilā, saistīta ar diennakts rituma attēlojumu. Tomēr šeit skatāmie grafiski lakoniskie un ar atturīgu eleganci traktētie motīvi, būdami vēl jūgendstilam piederīgi, jau visai zīmīgi liecina par jauna laikmeta sākumu: dekoratīvie elementi pamazām aprimst, it kā sastingst un pašiekapsulējas, lai pēc samērā neilga laika sprīža – 20. gados – iegūtu otru elpu un izpaustos kā mākslas stils, kuru pazīstam ar *Art Deco* nosaukumu.

19 Čine I., Strupule V., Bīksē Z.  
Rīga, Pumpura iela 5.  
5–6 dzīvokļu arhitektoniski  
mākslinieciskā izpēte. –  
Rīga, 1997  
(AIG arhivā).

**V**ar pietiekami droši apgalvot, ka ir jau izveidojusies jügendstila vispārējā ikonogrāfija, kas atrodama šī stila kā universāla fenomena apcerējumos (R.Šmuclera, S.Čudi Madsena, M.Valisa darbi). Tie pirmām kārtām ir ornamenta motīvu apraksti un grupējumi, kas ir visumā skaidri, vienkārši un nepārprotami. Ar panākumiem tikusi noteikta arī atsevišķu floras, faunas un antropomorfu motīvu simboliskā nozīme un to vispārējā semantika, kas reducējama uz stila "bioloģisko romantismu" (R.Šmuclers<sup>1</sup>). Ja jügendstilu skata ne tikai kā lietišķās mākslas un arhitektūras stilu, bet arī kā parādību, kas ienāca glezniecībā, tēlniecībā un grafikā (vismaz dekoratīvajā), tad tā ikonogrāfija sāk ietvert arī izvērstākas tēmas un attiecīgu vēstījumu. Tādā gadījumā šī tematika var būt iekļauta arī simbolisma ikonogrāfijā, un tādejādi rodas vir-

zienu diferenciacijas problēma. Abu plašo parādību vēsturē atkarībā no konkrēta autora nostājas ir atrodama tendence tās saplūdināt vai skatīt kā viena tipa fenomenus (H.Hofšteters<sup>2</sup>, V.Hofmanis<sup>3</sup>, M. un D.Gerardusi<sup>4</sup>) un arī tendence tās nošķirt, norādot tikai uz vienojošiem elementiem (R.Goldvoters<sup>5</sup>, M.Valiss<sup>6</sup>). Lai mazinātu neizbēgamo interpretācijas nenoteiktību, raksta autors pieņem kritēriju, kas ļauj skaidrāk ievilkt meklējamā ikonogrāfiskā materiāla robežas: par jügendstila specifiku tiek uzskatīta sava veida dogmatiska stilizācija, dekoratīvizāci-

ja, ornamentalizācija un stilizācija, kam bija jāpakļauj dažādi funkcionāli vai tematiski atšķirīgi objekti (celtnes, lietišķās mākslas priekšmeti, grāmatas, gleznas utt.) un kas formālā aspektā izpaudās kā biomorfu (asimetriski liektu, viļņveidīgu) līniju un apjomu ritmika, semantiski pakārtojama "bioloģis-

kā romantisma" jēdzienam. Citiem vārdiem, tā bija bioloģisku fenomenu, plašākā nozīmē – pirmatnēju dabas spēku un "brīvās dabas" estetizācija. Šis pieņēmums ir pamats, lai jügendstila ikonogrāfijā ietvertu vispirms tos ikoniskos elementus, kas vizuāli un semantiski visvairāk atbilst vispārējam stila biomorfismam.

Ņemot vērā šo kritēriju, izteiktākos Latvijas jügendstila paraugos (Rīgas namu fasāžu plastiskajā dekorā, grāmatu un žurnālu grafiskajā ornamentā, saglabātos lietišķās mākslas priekšmetos) daži starptautiski po-

pulāri florāli, zoomorfi un antropomorfi motīvi ir viegli identificējami; atsevišķi no tiem var tikt modificēti kā lokāli vai "nacionāli". Tādi ir, piemēram, atsevišķa koka motīvs A.Ašenkampa projektētās mājas fasādē Rīgā, Audēju ielā 7 (1899), pāva un jutekliskas sievietes kailfigūras ar brīvi krītošiem matiem motīvi K.Pēkšēna projektētās ēkas fasādē Rīgā, Smilšu ielā 2 (1902), ziedu motīvi M.Eizenšteina projektētā īres nama fasādē Rīgā, Alberta ielā 8 (1903), tauriņi "Vērotāja" vinjetē (1904–1905), čūska/zalktis uz almanaha/žurnāla "Zalktis" vāka.

234

J.Jaunsudrabiņš.

Vinjete žurnālam

"Pret Sauli".

1906.

Jānis Jaunsudrabiņš.

Vignette for the

magazine

"Pret Sauli".

1906.

## EDUARDS KĻAVIŅŠ

# JÜGENDSTILA IKONOGRĀFIJA UN LATVIJAS TĒLOTĀJA MĀKSĻA

## 19.GS. BEIGĀS UN 20.GS. SĀKUMĀ



1 Schmutzler R. Art Nouveau. – Stuttgart, 1962. – P.260.

2 Hofstätter H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. – Köln, 1963.

3 Hofmann W. Turning Points in Twentieth-Century Art: 1890–1917. – London, 1969. – P.21.

4 Gerhardus M., Gerhardus D. Symbolismus und Jugendstil. – Freiburg; Wien, 1977. – S.7–16.

5 Goldwater R. Symbolism. – London, 1977. – P.17–25.

6 Wallis M. Jugendstil. – Warschau, 1974. – S.201–204.

Komplicētāki un grūtāk atbildami ir jautājumi, kas rodas, pētot Latvijas tēlotājas mākslas materiālu kā kopumu un saistībā ar jūgendstilu, turklāt tieši ikonogrāfiskā aspektā. No šiem jautājumiem jāizvēlas viens, proti: vai ir kādas sakarības starp specifiskajiem jūgendstila motīviem un tēlotāju mākslu, kas visumā ir ārpus jūgendstila un kvalificējama kā citu virzienu izpausmes.

Mazāk problemātiski ir gadījumi, kad mākslinieki pievēršas vispārinātiem, sociāli un vēsturiski nekon-

(1913, VMM) leva, kas parādās kā simbolistu ikonogrāfijas tēls (dēmoniskā *femme fatale*) un kā tāda pieder šī virziena ikonogrāfijai, var būt skatīta arī kā jūgendstilam specifisku erotisku ilgu un bioloģiska dabiskuma iemiesojums. Vēl noteiktāk tas sakāms par tēliem, kas ir brīvi no tradicionālās kristietisma sižetikas, piemēram, J.Rozentāla vitalitātes pārpilnajā kompozīcijā "Skūpstis" (ap 1910, privātipašums) vai G.Šķiltera rodēniskajā grupā "Šķiršanās" (ap 1910, Rīga, G.Šķiltera memoriālais muzejs).



235

kretizētiem, bioloģiski vispārējiem cilvēku tēliem, emocionāliem stāvokļiem, kas rodas uz bioloģiska pamata, vai reliģiskai un mitoloģiskai tematikai. Tā, piemēram, J.Rozentāla "Kārdināšanas" variantā

Analoģiju meklēšana kļūst sarežģītāka, kad studējam gadsimtu mijas mākslu, kas tematiski orientēta uz sava laika vizuālo realitāti, respektīvi, skatot ikonogrāfiskas situācijas, kad tēloto objektu izvēli

235

J.Rozentāls.

Kārdināšana.

1913.

Janis Rozentāls.

Temptation.

1913.

- 7 Vortrag 3. "Ueber Malerei" im Gewerbeverein // Mitauische Zeitung. – 1904. – 17.(30.) März.
- 8 Rozentāls J. Māksla un tehnika // Zalktis. – 1907. – Nr. 3. – 154.lpp.
- 9 Turpat.

noteikusi vēlā reālisma un impresionisma estētika. Šādu darbu laikā no 1890. gada līdz aptuveni 1915.–1916. gadam faktiski bija vairums, parasti tā tika gleznotas ainavas (dominējošais perioda žanrs) un liela daļa portretu. J.Rozentāls un J.Valters jaunā gadsimta sākumā aizstāvēja ikonogrāfiski nenoteikto tiešās realitātes atveidojuma principu kā pretstatu iepriekšējā perioda tematiski ieprogrammētajam, historizējošajam akadēmismam vai sociāli tendenciozajam reālismam, kuri tika noraidīti kā sveši pašvērtīgai mākslai.

J.Valters uzsvēra nepieciešamību fiksēt "uztvērumu par sevi"<sup>7</sup>, t.i., impresionistiski "tīro uztvērumu". J.Rozentāls apgalvoja, ka "mākslas darba vērtība nestāv nekādā attiecībā ar sižeta izvēli.[...] Mākslinieka priekšā ir visas lietas vienlīdzīgas."<sup>8</sup> Tādējādi šīm "lietām" nebija jāpiešķir īpaša ikonogrāfiska nozīme, katrai no tām bija jāklūst vispirms par tēlojamās optiskās realitātes fragmenta organisku sastāvdaļu.

Tomēr, kaut mazāk mērķtiecīgi nekā agrāk, "lietu" izvēle notika; tā vienkārši bija neizbēgama. Tas bija jāatzīst arī J.Rozentālam, kurš rakstīja: "Dabā .. ir tikai parādības, kas vienā vai otrā momentā vairāk vai mazāk aizskar viņa (mākslinieka – E.K.) uzmanī-

bu un kairina viņa prātu."<sup>9</sup> Tāpēc – kāda bija šī izvēle? Vai līdzīga lēmumiem, kurus pieņēma jūgendstila ornamentu sacerētāji?

Tēlotājas mākslas formālajā sfērā sakarības ar jūgendstilu ir uzkrītošas un nepārprotamas. Gandrīz katrā gleznā vai grafikā, kas radusies Latvijā starp 19.gs. 90.gadu beigām un 1914. gadu, mēs varam atrast jūgendstila elementus, pirmām kārtām asimetriski viļņveidīgu līniju vai pagarinātu viļņveidīgu, liektu, pat likumotu otas triepienu, kas vienojas ar



236

236

Janis Rozentāls un  
Jānis Valters Pēterburgā,  
Sadovajas ielas  
darbnīcā.

Foto ap 1895.

Janis Rozentāls and  
Jānis Valters at the  
Sadovaya Street  
studio.

St. Petersburg.

Photo c. 1895.

237

J.Rozentāls.

Pavasaris.

Ap 1909.

Janis Rozentāls.

Spring.

C. 1909.

impresionistiski glezniecisko tēlojumu; citkārt šī viļņveida ritmika pārņem kopformas un plaškus laukumus, citkārt parādās tikai detaļās, kuras ir īpaši zīmīgas. Ja jūgendiskā stilizācija tiktāl ienāca impresionistiskajā stājglezniecībā (dekoratīvajā mākslā ar simbolisku vai mitoloģisku saturu tā bija pavisam acīmredzama), tad jājaūtā, vai arī ikonogrāfiskajā



237

sfērā nav kādu analogiju. Protams, nav visur jāmeklē neapšaubāmi simbolisks vēstījums un ideoloģiski mērķtiecīgi tēli. Uzmanība jāpievērš kādu specifisku motīvu atkārtotāšanās gadījumiem, to kompozicionālajam izcēlumam un arī mākslas darbu nosaukumiem vecajos katalogos. Tas ļauj noteikt "intencionālas nozīmes", kas atgādina jūgendstila semantiku. No ikonogrāfijas kā īpašas disciplīnas viedokļa te jālieto t.s. motīvu pētišanas metode, kuru kādreiz attiecībā uz 19.gs. mākslu piedāvāja vācu mākslas

vēsturnieki (H.Lādendorfs, J.Šmols), turklāt cenšoties pētījumu lokā iekļaut visu saglabājušos tālaika mākslas darbu masu un izmantojot arī statistikas paņēmienus.<sup>10</sup>



238

238

P.Kalve.

Mans puķu dārzs.

N.v. 1909.

Pēteris Kalve.

My Flower Garden.

Until 1909.

239

J.Rozentāls.

Sieviete starp bērziem.

1906.

Janis Rozentāls.

Woman among

Birch Trees.

1906.



239



240



241

Kā zināms, jūgendstila ornamentikā īpaši bagāti gi pārstāvēti floras motīvi, pirmām kārtām visdažādākie ziedi – gan lokāli un ikdienišķi, gan eksotiski un izmeklēti. Latvijas tēlotājā mākslā arī ir daudz īpaši artikulētu floras motīvu. Pastāvīgi tika gleznoti ziedi – ainavās, klusās dabās, kompozīcijās ar cilvēka figūrām. Ziedu dobe kā uzmanības vērtā tēma P.Kalves gleznā “Mans puķu dārzs” (n.v. 1909)<sup>10</sup> lieliski demonstrē šo vispārējo interesi par ziediem. Sugu dažādība ir liela, un tā visumā pakārtojas jū-

bāli zilgani rozā un violetie toni visā pilnībā atbilda jūgendstila krāsu gammai). Kā konkrēti piemēri noder tematiski tik atšķirīgi darbi kā J.Rozentāla “L.Šteinheiles-Kameņevas portrets (ar ceriņiem)” (1901, VMM) un P.Kalves fragmentārais ainaviskais mājas stūra un ceriņkrūma gleznojums (“Ceriņi”, 1909–1913, VMM). Tepat jāmin arī biežie ziedošu augļukoku motīvi V.Purviša, P.Kalves, J.Valtera, Z.Pļavnieces, E.Šuhartes, protams, J.Rozentāla darbos.

240

V.Purvišs.

Bērzi.

Āp 1900.

Vilhelms Purvišs.

Birch Trees.

C. 1900.

241

J.Valters.

Bērzi pavasarī.

Āp 1900.

Jānis Valters.

Birch Trees

in Spring.

C. 1900.



242

242

J.Rozentāls.

Čavilējošie bērni.

1901.

Janis Rozentāls.

Exultant Children.

1901.

243

J.Valters.

Peldētāji zēni.

Āp 1900.

Jānis Valters.

Bathing Boys.

C. 1900.



243

10 Beitrage zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. – München, 1970.

11 Darba atrašanās vieta nav minēta, ja tā pašreiz nav zināma vai darbs ir gājis zudumā. Darbs reproducēts: Ilustrēts žurnāls. – 1925. – Nr. 7/8 (vāks).

12 Wallis M. Jugendstil. – S. 184–185.

gendstila ziedu tipoloģijai<sup>12</sup> (rozes, ceriņi, lilijas, anemones, peonijas, asteres, ūdensrozes, tulpeš, saulespuķes, rudzupuķes, hortenzijas, kreses, magones, pat kartupeļu ziedi). Iemīļoti bija ceriņi, kas savienoja intīmu ikdienišķību un izsmalcinātību (to

Latvijas mākslinieku uzmanību saistīja arī noteiktas koku sugas, visvairāk bērzi un priedes, kas ir saprotams, ņemot vērā to piemērotību formāli dekoratīviem efektiem (stumburu vertikālisms un viegli uztveramais ritms, mīkstu apveidu lapotņu un

skujoto zaru silueti, tonālie un krāsu kontrasti) un arī to, ka tie lieliski pārstāvēja lokālo un "brīvo dabu". Bērzus daudz gleznoja V.Purvītis, kas vienu vasaru pat esot veltījis bērzu studijām.<sup>13</sup> Tie, apvienoti bērzi vai ar kolonnveidīgiem stumbriem tuvplānā, uzskatāmi par tipiskākiem viņa motīviem ("Bērzi", ap 1900, VMM). Bērzi atrodami arī citu viņa laikabiedru mantojumā (J.Valtera "Bērzi pavasarī", "Bērzu bērzs", abi – ap 1900, J.Rozentāla "Sieviete starp bērziem", 1906, V.Zeltiņa "Bērzi",

li pieder pie izteiktākajiem jūgendstila paraugiem Latvijas tēlotājā mākslā. Gleznojot plenēristisku glezniecisku studiju, J.Rozentāls arī izmantoja atsevišķu priežu grupu kā galveno tēlojamo objektu ("Jūrmalas priedes"<sup>15</sup>, 1914). Savukārt A.Dmitrijeva šo motīvu – priežu stumbrus kāpās<sup>16</sup> (n.v. 1912) atveidoja kokgriezuma tehnikā. Bērzu un priežu grupas divos telpiskos plānos vienā no savām noslēpumaini padrūmām ainavām izkārto P.Krašņiņš ("Priedes un bērzi", ap 1905, VMM). Lokālās floras



244

244

V.Purvītis.

Āgrs pavasaris.

Āp 1897–1898.

Vilhelms Purvītis.

Early Spring.

C. 1897–1898.

245

P.Krašņiņš.

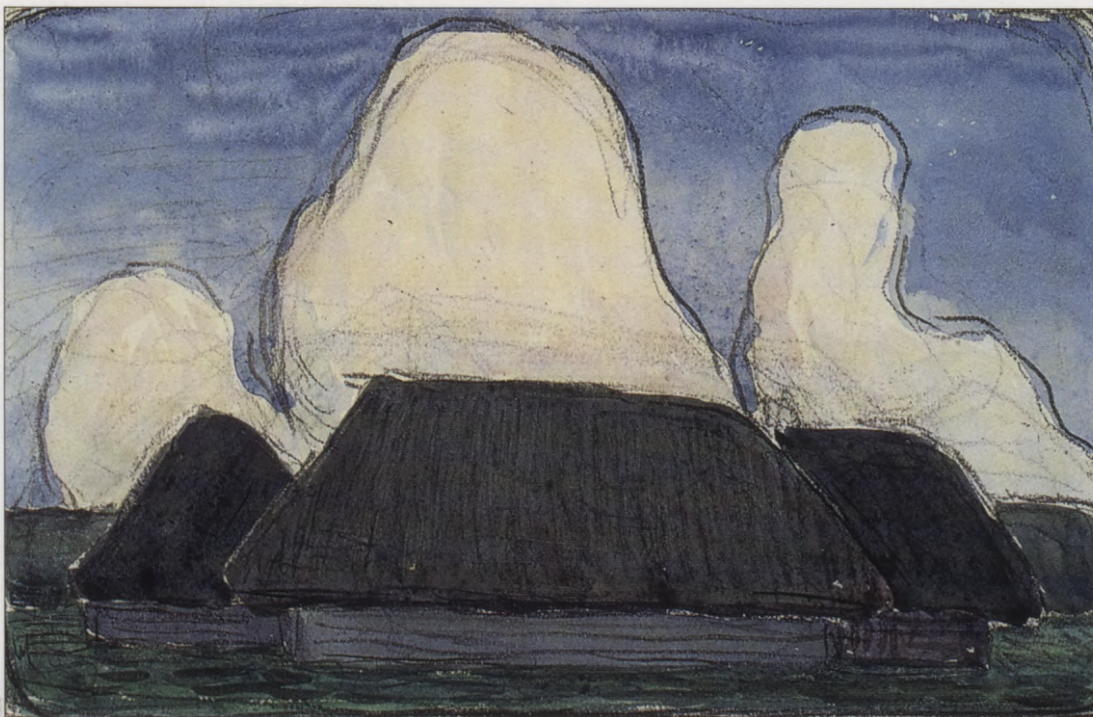
Mākoņi virs mājām.

Āp 1905.

Pēteris Krašņiņš.

Clouds above Houses.

C. 1905.



245

13 Engelhardt R.v. Wilhelm Purvit // Heimatstimmen. – Reval: Leipzig, 1912. – Bd. 5 – S. 189.

14 Reproducēts: Vērotājs. – 1903 – 1904. – 113. lpp.

15 Reproducēts: Janis Rozentāls. – Rīga, 1966. – 88. lpp.

16 Reproducēts: Jahrbuch für bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen. – Rīga, 1912. – Bd. 6. – S. 62.

n.v. 1909, visi – VMM). Atsevišķi un reprezentatīvi sarindoti ir priežu stumbri Latvijas mākslas vēsturē labi pazīstamajā V.Purvīša zīmējumā "Priedes jūrmalā"<sup>14</sup> (n.v. 1903). Tas ir lineāri stilizēts un formā-

ikonogrāfiju vēl papildina vītoli, kastaņas, pīlādži, jāņogas, kadiķi, virši (V.Purvīša, K.Ceplīša, A.Romana, J.Rozentāla, J.Belzēna, G.Rozena darbos).



246

246

J. Valters.

*Ainava ar upi.*

1904.

Jānis Valters.

*Landscape*

*with a Rivulet.*

1904.

247

V. Purvītis.

*Jelgavas šoseja*

*(Negaiss tuvojas).*

Āp 1899.

Vilhelms Purvītis.

*Jelgava Highway*

*(Rising Storm).*

C. 1899.



247

Raksta tēmas aspektā zīmīgi ir gadījumi, kad vispārināti un simboliski cilvēku tēli, kas stāsta par cilvēka bioloģisko dabu, tā augšanas fāzēm, vecumu (pusaudzību, jaunību), mātes ar bērniem tika iekļauti plenēristiskā vidē, pārvēršot tos virzieniska kompromisa rezultātā par šķietamu vizuālās realitātes sastāvdaļu (J.Rozentāla "Gavilējošie bērni", 1901, VMM, "Jaunība", 1910, privātpašums). Un tikpat zīmīgi ir analogi tēli – impresionistiski traktēti, atrasti vizuālajā realitātē, bet bez simboliskiem vispārinājumiem (J.Valtera

dabu". Pilsētu ainavu šai laikā ir salīdzinoši maz, un tās nerāda mākslinieku aizrautību ar pilsētas dzīvi kā tādū; urbānistiskais ideāls būs sajūtams vēlāk – ap 1920. gadu. Toties "brīvās dabas" aspekti gadsimtu mijā ir daudzveidīgi un dažādi: mākslinieku darbos tā parādās gan kā apdzīvota, intīmi idilliska, gan kā neapdzīvota, gandrīz pirmatnēja vai katrā ziņā kā sfēra, kurā valda stihiskie un mūžīgie dabas spēki. Tā tas ir, piemēram, daudzajās V.Purvīša ainavās ar sniegotiem laukiem, pārplūdušām upēm un mežiem



248

J.Valters.

Sieviete parkā.

Ap 1900.

Jānis Valters.

Woman in a Park.

C. 1900.

249

A.Romans.

A.Purica portrets.

Ap 1906.

Aleksandrs Romans.

Portrait of

Alfrēds Purics.

C. 1906.

248



249

"Peldētāji zēni", ap 1900, J.Rozentāla "Zem pilādža", 1905, "Dārzā", 1904, visi – VMM).

Netiešākas analogijas rodas, konstatējot Latvijas mākslinieku izteiktu tendenci tēlot ārpuspilsētas "brīvo

apaugušiem krastiem ("Palu ūdeņi", n.v. 1911, privātpašums).

Uzmanības centrā ir "brīvās dabas" dinamika. Par to stāsta nosliece tēlot ne tikai plenēram visvairāk piemēroto vasaras laiku un dienas vidū, bet arī citus gada un dienas laikus (agro un vēlo pavasari, rudeni, ziemu, vakaru, nakti), plūstošu ūdeņi, vēju un mākoņus. Ūdens kā dinamiska stihija un organiskās dzīves pamats, ar to saistītā flora un fauna,

kā zināms, tiek uzskatīta par būtisku jūgendstila ikonogrāfijas sastāvdaļu.<sup>17</sup> Analogi, bet, protams, bez simboliskiem mājieniem ūdens tika tēlots V.Purvīša ainavās ar pavasara paliem un likumotiem

17 Wallis M. Jugendstil. – S. 204.



250



251

250

A. Romans.

*Ainava ar jātnieku.*

Āp 1910.

Aleksandrs Romans.

*Landscape with a*

*Horseman.*

C. 1910.

251

V. Purvītis.

*Priedes jūrmalā.*

N.v. 1903.

Vilhelms Purvītis.

*Pine Trees on the*

*Seashore.*

Until 1903.

252  
Vilhelms Purvītis  
un Pēteris Ozoliņš  
1898. gada  
vasarā.  
Vilhelms Purvītis  
and  
Pēteris Ozoliņš  
in the summer of  
1898.

strautiem ("Agra pavasaris", ap 1897–1898, VMM). Likumotas upes un upītes ir vairāku J.Valtera ainavu pamatmotīvi ("Ainava ar upīti", 1904, VMM), tās centrētas A.Romana nakts ainavās ar zirgiem ("Mēnesnīcā"<sup>18</sup>, n.v. 1911). Tuvplānā skatīta jūgendstila rītmā viņnota ūdens masa ir J.Rozentāla ainavās ar laipām ("Ezers", 1907, VMM).

Ar lielu aizrautību gadsimtu mijas mākslinieki atveidoja mākoņus – gan tumšus un dramatiskus, gan gaišus un vieglus, gan vakara gaismas iekrāsotus, gan dīvaini sugestīvojošus (V.Purvīša "Jelgavas šoseja", ap 1899, P.Kalves "Mākoņi", 1904, P.Krastiņa "Mākoņi virs mājām", ap 1905, visi – VMM, G.Šķiltera "Mākoņi", ap 1905, Rīga, G.Šķiltera memoriālais muzejs). Te jāpiebilst, ka gadsimtu mijas katalogos vārds "mākoņi" ir viens no biežākajiem.

Ar tādu pašu interesi mākslinieki tēloja vēju, kas dzen mākoņus, liec kokus, pluinī zaļumu, plivina cilvēku tērpus

(V.Purvīša "Ozoli"<sup>19</sup>, n.v. 1909, J.Rozentāla "Uz laipām", 1905, RLMVM, T.Ūdera "Nastas nesēja", ap 1910, Tukuma novadpētniecības un mākslas muzejs). Pat tēlnieks G.Šķilters varēja aizrauties ar šo motīvu, tas paliek raksturīgs viņam arī vēlāk ("Zvejniece", 1924, Rīga, G.Šķiltera memoriālais muzejs); mitoloģiskais vēja mātes tēls (akvarelis "Vēja māte", ap 1910, Rīga, G.Šķiltera memoriālais muzejs) pierāda šīs tematiskās intereses noturību.

Gleznotāji pastāvīgi tiecās arī tuvināt pilsētnieku ārpilsētas "brīvajai dabai". Figūras pilsētnieku tēpos tika tēlotas uz dārza, kādas lapotnes vai pat meža fona (J.Rozentāla "A.Dombrovska portrets", 1906, privātipašums). Pilsētnieces pastaigājas ainavā vai to vēro (J.Valtera "Sieviete parkā", ap 1900, VMM). Pilsētnieki sēž zālē, plūc ziedus, kaili sauļojas (J.Rozentāla "Ķimene Siguldā", 1913, privātipašums). Paši cilvēku tēli, kas visumā tika atveidoti saskaņā ar "tīrās uztveres" principu, var būt interpretējami ne tikai kā mainīgas vizuālās realitātes daļas, kad pozas, vaibsti demonstrē ikdienas uzvedības nepiespiētību, bet arī kā atbrīvoti, dzīvi un dabiski (J.Rozentāla "P.Federa portrets", 1901, VMM). Savdabīga galējība – portretiski tēli atpūtas pozās:

figūras atslābuši sēdošas, gandrīz pusguļus (A.Romana "A.Purica portrets", ap 1906, VMM).

Izejot ārpus "bioloģiskā romantisma" koncepcijas, kas regulēja iepriekšējo analogiju meklēšanu, un rezumējot visu tālaika Latvijas tēlotājas mākslas analīzi, nosakāms samērā plašs neoromantiskās ikonogrāfijas spektrs. Tajā iekļaujama simbolisma un nacionālā romantisma tematika, kurai tuvākās paralēles var atrast vispirms vācu, skandināvu, somu mākslā. Paliekot reāliju sfērā, Latvijas mākslinieki šai

laikā maz pievēršas to kritiski sociālam vai ētiski orientētam traktējumam (krievu peredvižņiku tradīcijas iespaidi zūd 19.gs. 90.gadu beigās). Toties viņi labprāt padara reālijas par lirisku efektu izraisītājam (un attiecīgi jūtīgi uztver ierosinājumus no I.Levitana, Dž.Vistlera vai vācu *Stimmungskunst* – "noskaņu mākslas"). Ikonogrāfisko elementu (motīvu) izvēles un kombināciju uzdevums bieži bija rast specifisku emocionālu to-



252

ni, ko varētu nosaukt par neoromantisku emocionālu ekspresiju un ko J.Rozentāls savā laikā dēvēja par "sajūsma", tagad tā būtu tulkojama kā "noskaņa". Tā konkretizējas kā minors vai mažors ainavu lirisms (piemēram, elēģiski vakari ar pēdējo saules staru atblāzmām, noslēpumainas mēness naktis, dzīvespriecīgas pavasara ainas ar ziedošiem kokiem), kā cilvēku tēlu depresīvas vai optimistiskas psiholoģiskas izteiksmes. "Sajūsma" (noskaņa) tika sameklēta pirmām kārtām sensuāli uztvertajā "brīvajā dabā", un tas mūs ved atpakaļ pie jūgendstila. Var teikt, ka minētajā Latvijas tēlotājas mākslas ikonogrāfiskajā spektrā izvietojas motīvi, kas ir tuvāki vai tālāki, bet gandrīz vienmēr radniecīgi jūgendstila motīviem un to semantikai. Latvijas tēlotājas mākslas analīze un salīdzinājumi ļauj izdarīt secinājumu (kas acīmredzot vairāk vai mazāk attiecināms arī uz citām skolām un reģioniem, kur jūgendstils bija izplatīts): šai stilā formalizētā, ornamentalizētā, kodificētā veidā izpaudās vispārējā laikmeta neoromantiskā estētika – "mākslas griba" (lietojot šeit piemēroto veco A.Rīgla terminu), kas vieno tālaika šķietami dažādos un diverģējošos mākslas virzienus.

<sup>18</sup> Reproducēts: Ilustrēts žurnāls. – 1925. – Nr. 7/8. – 287.lpp.

<sup>19</sup> Reproducēts: Jahrbuch für bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen. – Rīga, 1909. – Bd. 3. – S.34.

**P**ats par sevi saprotams, ka 20.gs. sākuma Viļņa nebija tik būtisks jūgendstila centrs kā Francijas, Anglijas un Beļģijas pilsētas, kurās noritēja tā veidošanās un uzplaukums. Viļņā neatrast arī Rīgas skaistajām celtnēm līdzvērtīgus jūgendstila arhitektūras pieminekļus. Tomēr tu vāka iepazīšanās ar tālaika mākslas dzīvi, izstādēm un to eksponātiem pārlicina, ka jūgendstils Viļņai nav pagājis garām nepamanīts.

Tūdaļ jāatzīmē, ka gadsimtu mijas izstāžu "rekonstruēšana" nav viegls uzdevums, jo vairums eksponātu līdz mūsu dienām nav saglabājušies un izziņas avotu lielāko daļu veido nevis mākslas darbi, bet katalogi un recenzijas. Jāuzsver arī tas, ka šī pētījuma uzmanības centrā atrodas nevis lietišķi dekoratīvā māksla, kur jūgendstils izpaudies ar vislielāko vērienu, bet gan tēlotājas mākslas parādības, kurās drīzāk var vērot jaunā stila iestrāvojumus, nevis pilnīgu atklāsmi.

Laikā no 1900. gada aprīļa līdz novembrim Eiropu valdzināja Pasaules izstāde Parīzē, kuras paviljonu arhitektoniskais veidojums, interjeri un lietišķi dekoratīvās mākslas objekti apliecināja jūgendstila triumfu. Jaunais stils bija sasniedzis kulmināciju, un tas nozīmēja neizbēgama norieta tuvošanos.

Arī Viļņā jūgendstila iestrāvojumus tolaik atspoguļoja izstāžu dzīve. 1900.

gadā notikušās mēbeļu un audumu izstādes katalogā sacīts: "Mākslas un ražošanas jomā šobrīd vērojama jauna tendence – mēģinājumi saistīt mākslu ar amatniecību un rūpniecību. Šāda mērķa vienoti, mākslinieki Francijā, Beļģijā un jo sevišķi Anglijā bija nolēmuši radīt kaut ko jaunu, oriģinālu un reizē drošu un prak-

tisku, kaut ko tādu, kas kalpotu noteiktam uzdevumam. Šī svētīgā doma rada atbalstu visos mākslas amatniecības izstrādājumu ražotājos, un tagad ikvienā izstādē var aplūkot jaunā stila paraugus, kas darināti pēc talantīgu mākslinieku zīmējumiem. Tas ļāvis tapt jaunām, skaistām, jēgpilnām un lietderīgām formām. Tāpēc arī mūsu izstādē plašas publikas un amata meistaru izglītošanai blakus citu stilu paraugiem iekļauti šī jaunā stila (*Art Nouveau*, *secesiju stila*) un angļu stila izstrādājumi."

Izstādi par saviem līdzekļiem bija sarīkojis jūgendstila entuziasts Jozaps Montvila, kuram rūpēja arī amatniecības attīstības un jaunu speciālistu apmācības problēmas (1893. gadā viņš bija dibinājis tehniskās zīmēšanas un mākslas kursus topošajiem amatniekiem). Līdzās 19.gs. tradīcijās ieturētiem priekšmetiem ekspozīcijā atradās arī jūgendstila mēbeļu komplekti – A.Ivaškeviča un A.Merecka darināta ozolkoka ēdamistabas iekārta, R.Rekeca veidots mahago-

253

J.Mehofers.

Mazo eņģeļu galviņas.

Vitrāžas mets.

Józef Mehoffer.

Small Angels' Heads.

Stained-glass design.

## LAIMA LAUČKAITE

JÜGENDSTILS  
V I L Ņ A S  
M Ā K Š L A S  
I Z S T Ā D Ē S

## 20.GS. SĀKUMĀ



253

254

Bernardiešu dārza  
paviljons

Viļņā.

*Pavilion at the  
Bernardines  
Garden,  
Vilnius.*

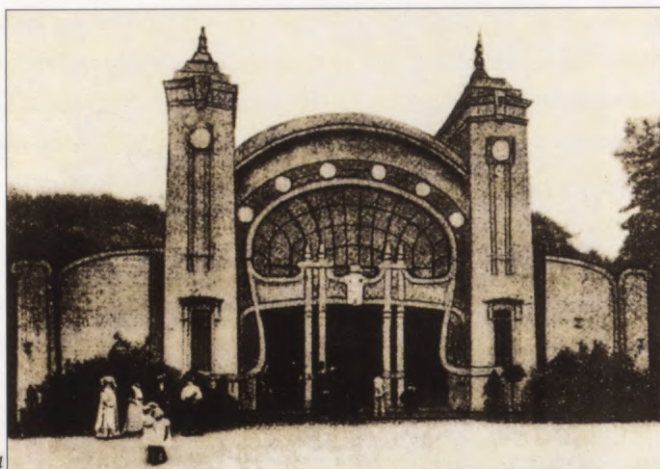
nija guļamistabas mēbeļu komplekts, I.Kobiļanska un L.Voleišas ozolkoka mēbeles kabinetam un citi. Šo izstrādājumu pamatā, protams, bija nevis vietējo mākslinieku meti, bet ārzemju firmu *Maple, Oetzmann* un *Brühl* katalogos vai tādos žurnālos kā Minhenes *Dekorative Kunst* un Štutgartes *Innen-Dekoration* rodami paraugi. Taču aplūkojamās tēmas kontekstā ir svarīgi, ka jūgendstila idejas, kas akcentēja funkcionālu mērķtiecību, organisko formu skaistumu un amatniecisku meistarību, vietējiem meistariem tomēr bijušas pazīstamas. 1908. gadā pēc J.Montvilas ierosmes notika vēl viena līdzīga, tikai lielāka izstāde ar nosaukumu "Labi iekārtoti dzīvokļi", kurā varēja redzēt interesantus interjerus, to iekārtas un lietišķās mākslas izstrādājumus.

Pirmais komerciālais mākslas salons Viļņā darbojās 1902.–1903. gadā. To laik to dēvēja par "pastāvīgo glezniecības, tēlniecības un lietišķās mākslas izstādi". Salona īpašnieks mākslas mīļotājs Staņislavs Bulharovskis eksponēja gan vietējo Viļņas mākslinieku, gan Polijā dzīvojošu autoru veikumu, kurā valdīja akadēmisks salonisms, reālistiskas ainas, portreti un žanra gleznas, romantizētas batālijas u. tml. Tēlniecības eksponātu vidū bija Varšavas jūgendstila mākslinieces Bronislavas Pošvikovas kokskulptūras.

1903. gada vasarā notika viena no skaistākajām izstādēm gadsimtu mijas Viļņā.<sup>2</sup> To organizēja poļu mākslas biedrība *Sztuka* ("Māksla"), kas krievu cenzūras dēļ uzstājās ar latīnisko nosaukumu *Ars*. Kolekcija jau bija parādīta Vīnes secēsijā un Varšavā, bet Viļņas

skatītājiem vietējais gleznotājs Ferdinands Ruščics to izvietoja Bernardiešu dārza jūgendiskajā paviljonā, kas bija paredzēts vasaras izstādēm un teātra izrādēm. Biedrība *Sztuka* bija dibināta 1897. gadā Krakovā. Tās izveidi rosināja mākslinieku neapmierinātība ar pastāvošo poļu mākslas organizāciju – Krakovas Mākslas mīļotāju biedrības un Varšavas mākslas veicināšanas biedrības *Zacheta* – darbību, izstāžu viduvējību un vispārējo konservatīvi akadēmisko ievirzi.

*Sztuka* iekļāvās kustībā "Jaunā Polija", kas cīnījās



254



255



256

par nacionālās mākslas atjaunotni un sludināja neoromantiskas idejas. Tā bija elitāra organizācija, kuras locekļi (viņu vidū daudzi Krakovas Mākslas akadēmijas pasniedzēji) bija guvuši atzinību starptautiskās izstādēs. Šo mākslinieku radošajam veikumam trūka stilistiskas viendabības: viņu pārsvarā emocionālajos darbos atklājās gan simbolisma un sintētisma, gan impresionisma un t. s. intensīvisma (poļu ekspresionisma) iezīmes, kuru vidū īpaši skaidri izcēlās jūgendiskā tendence. *Ars* izstādē piedalījās Jans Staņislavskis, Juljans Falats, Jakcs Malčevskis, Juzefs Mehofers, Leons Vičulkovskis, Ferdinands Ruščics, Kazimežs Stabrovskis, Olga Boznaņska, Konstantijs Laščka, Ksaverijs Duņikovskis un citi autori.

Zāles centrā atradās Staņislava Vispjaņska vērienīgie pastelzīmējumi "Kazimirs Lielais", "Sv. Staņislavs" un "Henriks Dievbijīgais", kas bija darināti kā meti Vavelas katedrāles vitrāžām Krakovā. Tās bija lielformāta vizijas, kurās karaļi parādījās kā skeleti valdnieku tēr-

255

256

*S. Vispjaņskis.*

*Meti vitrāžām*

"Kazimirs Lielais" un

"Sv. Staņislavs".

1900–1902.

*Stanislaw Wispianski.*

*Stained-glass designs*

"Casimir the Great"

and "St. Stanislaw".

1900–1902.

pos ar visām varas regālijām – inkrustētiem kroņiem, scepteriem un zobeniem. Miesas nīcības un gara nemirstības simboliskajā interpretācijā līdzdarbojās kompozīciju stingrais vertikālisms, nervozā, haotiskā līnija un dažādotais zīmējums, kurā akadēmiskais modelējums mijās ar gandrīz pilnīgu abstrakciju, kas apliecināja jūgendstila tuvošanos kāpināti ekspresīvai formu valodai.

Īpašu uzmanību ekspozīcijā piesaistīja Juzefa Mehofera izstrādātie meti dekoratīvam gleznojumam Va-

tas un tās apkaimes ainavu viļņveidīgais zīmējums sa-  
sacās ar jūgenda plūstošo ritmiku. Toties S. Bohuša-  
Sestženceviča izstādītajā 1902. gada gleznā "Geiša"  
atbalsojās 19. gs. beigu Eiropas aizraušanās ar japāņu  
mākslu. Tuvību jūgenda stilistikai pauda gan darba  
motīvs – kimono tērpusies meitene ar vēdekli rokās –,  
gan ainavas kompozicionālais risinājums ar lieliem,  
tukšiem laukumiem un izsmalcinātais tuvinātu toņu  
kolorīts ar oranžās krāsas dominanti. Ekspozīcijā iekļā-  
vās arī Konstantija Laščkas figurālās tēlniecības un



257

portretu kolekcija. Kopumā jāatzīst, ka *Ars* izstāde izvērtās par visplašāko poļu jūgendstila mākslas skati gadsimta sākuma Viļņā.

1905. gada revolucionāro notikumu ietekmē cariskās Krievijas valdība bija spiesta mazināt spiedienu uz Lietuvas kultūru. Nacionālā situācija kļuva brīvāka, un no 1906. gada beigām lietuviešu meistari, kas bija mācījušies Sanktpēterburgas, Minhenes, Varšavas, Krakovas un citu centru mākslas skolās, sāka rīkot

ikgadējas lietuviešu mākslas izstādes, kuru skaits līdz Pirmajam pasaules karam sasniedza astoņas. Ekspozētajos darbos, īpaši grafikā, visai skaidri atklājās

257

J. Mehofers.

Teiksmainais dārzs.

1903.

Józef Mehoffer.

The Wonderful

Garden.

1903.

258

F. Ruščics.

Rudens.

1901.

Ferdinand Ruszczyc.

The Fall.

1901.

259

S. Bohuša–Sestžencevičs.

Geiša.

1902.

Stanislaw

Bohusz–Siestrzenecwycz.

Geisha.

1902.



258

jūgendstila ietekme (II lietuviešu mākslas izstādes kataloga vāks).

Bijušā štiglicieša, Kazaņā dzīvojošā Antana Jaroševiča akvareļos bija vērojams jūgenda un tautas mākslas stilistikas sakausējums ("Meitene puķu dārzā"), bet viņa darinātās vinjetes un iniciāļi ir uzskatāmi par jūgendstila lietišķās grafikas paraugiem.<sup>3</sup> Varšavā, Krakovā un Parīzē studējušais tēlnieks Petrs Rimša izstādīja metālā inkrustētas ainavas un figurālas kompozīcijas (IV lietuviešu mākslas izstāde).<sup>4</sup> Šie plāniskie ja-

velas katedrālē. Apvienojot reālistisku figūru attēlojumu, apjomīgi modelētas sejas, plakanus laukumus un ornamentālus motīvus, tie demonstrē eklektisku, tomēr izsmalcinātu jūgendstila dekoratīvismu ("Mazo eņģeļu galviņas").

Izstādes dalībnieku vidū bija arī Viļņas mākslinieki Ferdinands Ruščics un Staņislavs Bohuša-Sestžencevičs. F. Ruščica episko un subjektīvi tverto Viļņas pilsē-



259

3 Pirmoji lietuviešu dailės paroda Vilniuje: Katalogas. – Vilnius, 1906. – Nr. 44–49.

4 Ketvirtoji lietuviešu dailės paroda: Katalogas. – Vilnius, 1910. – Nr. 61.

pāņu mākslas ietekmētie darinājumi, kuru radīto iespaidu galvenokārt noteica siluetu izteiksmība, izpelnījās kritikas atzinību. P.Rimšas jūgendisko darbu klāstā bija gan skulptūras ("Jaunajā zālītē", 1909), gan grāmatu ilustrācijas.

Paulus Galaune, kurš bija skolojies Pēterburgā, savus grafiskos darbus veidoja Obrija Bīrdslija un krievu mākslinieku grupas *Мир искусства* ietekmē ("Mūžīgā pasaka", VIII lietuviešu mākslas izstāde).<sup>5</sup> Karoļa Vitkauskas kompozīcijā "Žemīna" ar seno lietuviešu



260

dieves atveidu (I lietuviešu mākslas izstāde) atspoguļojās radniecība Alfonsa Muhas plakātu stilistikai.<sup>6</sup> Pirmais lietuviešu izstādēs aktīvi piedalījās arī Kazimežs Stabrovskis. Viņa alegoriskajās fantāzijās ar jaunu meiteņu figūrām ("Viļņu pērles", ap 1910) akadēmisko izteiksmes līdzekļu arsenālu papildināja jūgendstila ornamentālisms un stilizācija.

Savdabīgāko jūgendstila interpretāciju lietuviešu mākslā radījis Mikalojus Konstantīns Čurļonis, kas bi-



261



262

ja aktīvs pirmo lietuviešu mākslas izstāžu rīkotājs un dalībnieks. Mācīdamies Varšavas mākslas skolā, apceļodams Rietumeiropas zemes un ilgstoši uzturēdamies Pēterburgā, viņš varēja labi iepazīt jūgendstila parādības. M.K.Čurļoņa daiļradē vērojama tuvība simbolisma estētikai, pat abstraktās mākslas aizmetņi, taču viņa vēlākajos darbos – gleznojumos, tušas zīmējums un ofortos, kas tapuši ap 1908.–1909. gadu, –

būtiski pieauga jūgendstila elementu nozīme. To ikonogrāfijā dominēja teiksmainas ainavas un kosmiskas vīzijas, bet stilistikā – dekoratīvs formas risinājums ar izteiksmīgu līniju plūdumu, detaļu smalkumu, niansētu kolorītu un stingri ritmisku grafisko zīmējumu ("Ziedojušs", 1909). M.K.Čurļoņa veikumā izpaudās arī jūgendstila glezniecībai raksturīgā sintēzes ideja. Vēlmi saplūdināt dažādas mākslas formas, veidojot gleznu ciklus pēc muzikālu kompozīciju uzbūves principiem, atklāj "Fūga" (1907–1908), "Sauls sonāte"



263

(1907), "Pavasara sonāte" (1907), "Eņģelis. Prelūdijs" (1908–1909), "Piramīdu sonāte" (1908) un citi darbi.

Jūgendstila glezniecībā, kur mākslinieki mēdza izmantot gan rūpīgu formu modelējumu, gan lielus, lineāri ierobežotus laukumus, netika atrisinātas attiecības starp plakni un telpu. Franca fon Štuka, Gustava

Klimta vai Alfonsa Muhas gleznojums apjomīgs cilvēku seju un figūru modelējums parādījās blakus plakaniem foniem un ornamentāli traktētām drapērijām.



264

260

A.Jaroševičs.

Meitene puķu dārzā.

Antanas Jaroševičius.

A Girl in the Flower

Garden.

261

P.Galaune.

Mūžīgā pasaka.

Paulius Galaunė.

Eternal Fairy-tale.

262

K.Vitkauskis.

Žemina.

Karolis Vitkauskas.

Žeminėlė.

263

K.Stabrovskis.

Viļņu pērles.

Ap 1910.

Kazimierz Stabrowski.

Wave Pearls.

C. 1910.

264

P.Rimša.

Satirs.

1921.

Petras Rimša.

Satyr.

1921.

5 Aštuntoji lietuvų dailės paroda: Katalogas. – Vilnius, 1914. – Nr. 105–109.

6 Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje: Katalogas. – Nr. 63.

Tas pats vērojams M.K.Čurļoņa darbos – arī viņš reālistiska trīsdimensionāla formu atveidojuma vietā deva priekšroku plakniskam laukumam; tomēr tas viņu nekavēja bieži izmantot perspektīvisku telpas uzbūvi ar skaidri nolasāmu priekšplānu, panorāmiskām

1907. gadā Marka Antokoļska memoriālā mākslas un rūpniecības biedrība sarīkoja mākslas darbu izstādi loteriju ar mērķi atbalstīt biedrības organizētos zīmēšanas kursus, ko lielākoties apmeklēja audzēkņi no ebreju ģimenēm. Pasākuma rīkotājs Viļņas mākslinieks



265

M.K. Čurļonis.

Ziedojums.

1909.

M.K. Čiurlionis.

The Offering.

1909.

266

M.K. Čurļonis.

Rex.

1909.

M.K. Čiurlionis.

Rex.

1909.

265

tālēm un augstu vai zemu skatpunktu. Turklāt viņam izdevās nonākt pie jauna telpiskās izteiksmes paņēmiens: pārklājoties diviem caurspīdīgiem laukumiem, radās daudzslāņainas, poliperspektīviskas ainas. Šāds telpas risinājuma veids savu kulmināciju sasniedza M.K.Čurļoņa vēlajos darbos ("Zvaigžņu sonāte", 1909, III lietuviešu mākslas izstāde; "Pilsēta. Prelūdijs", 1909, M. K.Čurļoņa piemiņas izstāde Viļņā 1911. gadā), tostarp arī gleznā "Rex" (1909, III lietuviešu mākslas izstāde), kas kļuva par mākslinieka pēdējo un pašu sarežģītāko kompozīciju. Gleznas centrā redzams tronis ar majestātisku Visuma valdnieka siluetu. Viņa tēla gaišā, pozitīvā daļa ir mazāka par tumšo un negatīvo. (Šāds pozitīvo un negatīvo aspektu pretstatījums bija iecienīts paņēmiens jūgendstila mākslā.) Troņa pamatu veido caurredzama zemeslode ar kalnu grēdu atspīdumiem, mākoņiem, eņģeļu un komētu nosētām debesīm. Hierarhiski sakārtotajās Visuma sfērās jaušas dažādu metamorfožu iespējamība: mākoņi pārvēršas kūstoša sniega blāķos u. tml. Ar šo komplicēto un daudzslāņaino poliperspektīvisko vīziju M.K.Čurļonis neapšaubāmi ir devis būtisku un oriģinālu ieguldījumu jūgendstila attīstībā.



266

Ļevs Antokojskis, kurš bija mācījies Pēterburgā, meklēja savu krievu kolēģu atbalstu. Izstādes dalībnieku vidū bija vairāki grupas *Мир искусства* biedri – Aleksandrs Benuā, Ļevs Baksts, Anna Ostroumova un Mstislavs Dobužinskis, kurš pasākumam atvēlēja Viļņas skatu kolekciju.<sup>8</sup> Šo mākslinieku darbos, jo īpaši to grafiski lineārajā izteiksmē, nenoliedzami varēja manīt jūgendstila iezīmju klātbūtni.

Savas izstādes Staņislava Jaročka vadībā rīkoja arī vietējie poļu mākslinieki, gandrīz vienmēr pieaicinot

sumu programmas. Dažkārt šie sestdienu sarīkojumi notika jūgendiski rotātās telpās. Populāri bija arī biedrības karikatūru rīti, kuros tapušie darbi vēlāk parādījās izstādēs un publikācijās<sup>9</sup>. Ebreju izcelsmes mākslinieka Mozes Leibovska karikatūras kļuva plaši pazīstamas ar savu jūgendisko stilizāciju un kombinēto pasteļa, ogle un akvareļa izmantojumu. Viļņas meistars Sigismunds Torvirts šos karikatūru zīmētājus attēlojis kā jūgendiski stilizētu faunu pulciņu ("Redakcijas kolēģija strādā pie žurnāla "Mākslas sestdiena" 2. numura").

267

M. Leibovskis.  
Pianista Rattasepa  
karikatūra.

1913.

Moze Leibovsky.  
Caricature of the  
pianist Rattasep.  
1913.

269

M. Dobužinskis.  
Viļņas vecpilsētā.

1902.

Mstislav  
Dobuzhinsky.  
In Old Vilnius.  
1902.



268

S. Torvirts.  
Redakcijas kolēģija  
strādā pie žurnāla  
"Mākslas sestdiena"  
2. numura.

1913.

Sigismund Torwirt.  
Editorial Committee  
Working on  
No. 2 of the  
Magazine  
"Art Saturday".  
1913.

270

V. Flērija.  
Pirmā iepazīšanās.

1914.

Waclawa Fleury.  
First Acquaintance.  
1914.



269

270

viesus no pašas Polijas. 1908. gadā notika divas šādas skates, un vienā no tām, kura bija iekārtota teātra *Lutnia* paviljonā, varēja aplūkot slavenā poļu jūgendstila meistara gleznotāja, grafiķa un žurnāla *Chimera* mākslinieciskā redaktora Eduarda Okuņa darbus<sup>9</sup>.

1908. gadā tika nodibināta Viļņas Mākslas biedrība. Tajā iesaistījās vietējie lietuviešu, krievu, poļu un ebreju mākslinieki, kas līdz pat 1914. gadam regulāri organizēja pavasara izstādes ar Krievijas un Polijas kolēģu piedalīšanos. Šo ekspozīciju stilistikā atspoguļojās dažādu mākslas virzienu sajaukums – no akadēmisma līdz impresionismam, ietverot arī jūgendstila iezīmes. Tajās varēja aplūkot M.K.Čurļoņa gleznieciskās kompozīcijas un P.Rimšas metāla inkrustācijas, bet Pēterburgā studējusi Viļņas māksliniece Vaclava Flērija rādīja jūgendiskus grafiķa darbus<sup>10</sup>, kas bija tapuši *Мир искусства* mākslas ietekmē. Biedrībā bija izveidojusies arī t.s. atklāto sestdienu tradīcija ar vienas dienas izstādēm, ko pavadīja muzikālu un teatrālu priekšne-

Sākoties Pirmajam pasaules karam, jūgendstila vilnis Viļņas izstāžu dzīvē noplaka, taču tā atskaņas vēl 20.gs. 20. un 30. gados bija manāmas lietuviešu grāmatu grafiķā, Petra Rimšas dekoratīvajā tēlniecībā, Mstislava Dobužinska scenogrāfijā Kauņas operai in citās mākslas parādībās.

Rezumējot varētu sacīt, ka jūgendstils Viļņas mākslā ienāca ap 1900. gadu, lai tur uzkavētos līdz Pirmā pasaules kara sākumam. Jaunā stila iezīmes galvenokārt koncentrējās nevis lietišķi dekoratīvās, bet tēlotājas mākslas darbos. Viļņas izstādes jūgenda paraugus ļāva skatīt blakus citu tolaik populāru virzienu un stilu darbiem. Viena no Viļņas jūgenda īpatnībām bija tā daudz nacionālais raksturs – jaunā stila piekritēju rindās bija gan lietuviešu un krievu, gan poļu un ebreju mākslinieki. Šejienes mākslas augsnē sakņojās un izveidojās arī kāda oriģināla un tieši Lietuvai specifiska parādība – tas savdabīgais jūgendstila telpas problēmas risinājums, kuru sastopam M.K.Čurļoņa darbos.

8 Местная хроника // Виленский вестник. – 1907. – № 1134. – 14 марта.  
9 Wystawa obrazów // Kurjer litewski. – 1908. – Nr. 106.  
10 День искусства. Дzien artystyczny. Дзень штукарства. – Ви́льня, 1914. – 8 дек.  
11 Суботник художников. – Ви́льня, 1913. – № 2 (Lietuvas Mākslas muzejs).

**K**ad 1904. gada sākumā Rīgas Mākslas veicināšanas biedrības salonā notiek Vilhelma Purviša gleznu un studiju izstāde, "Rīgas Avīzes" jaunais kritiķis Augusts Ģiezens, pievērsdamies vispārīgākam laikmeta mākslas raksturojumam, savā cildinošajā recenzijā raksta: "… mūsu mākslas elements ir tās mūžam mainošās, tikko nojaušamās parādības, kas izskan un aizviļņo kā mūzika, atstādama mīlīgu vai satricinošu, gaišu vai teiksmainu iespaidu dvēselē. Ne dabas ķermeņu skulptūriskā atveidošana ir mākslas uzdevums – to var katrs fotogrāfijas aparāts –, bet tas iespaida un tā sajūta, kādu kāds priekšmets savos nejaušos apstākļos, savā sakarībā ar apkārtni atstāj jūtīgā aplūkotājā."<sup>1</sup> Šīs zīmīgās rindas dabiski sasaucas ar recenzijas turpinājumā pausto prasību pēc uztveres vingrināšanas "priekš smalkākām niansēm" un

virkni līdzīgu izteikumu citās 20.gs. sākuma latviešu autoru uzskatu liecībās, kas to tapšanas laikam ļauj piedēvēt mīlestību uz "apartām, diskrētām lietām", "pusizteiktos vārdos un pirmā impulsā uzmetām skicēm", "vēl neradītu lietu nojausmu" un "slēptām, aizturētām jūtām", atsaucību uz "smalki jo smalki niansētu"<sup>2</sup> mājienu vai piezīmi, aicinājumu smalkjūtīgi izprast "materiālu iekšējo likumību"<sup>3</sup> vai ilgas atrast redzes tēlu mūzikai, kas "nedzirdama, tikai sajūta ma"<sup>4</sup>. Parādās uzskati, kas, vērsdamies pret mākslas veidu un formu hierarhiju, ieguvēju lomās atsevišķos gadījumos nostāda to intīmākās kamerstila izpausmes, un tādējādi nostiprinājusies pārlicība, ka "smalka piezīme, atturēts mājiens izteic dažreiz vairāk nekā gara vārdu virkne" vai "uzzīmēt kādu mazu vinjeti ir dažreiz grūtāk nekā uzgleznot lielu detaljētu dabas kopiju",<sup>5</sup> profe-

271

P. Krastiņš.

Priedes un bērzi.

Ap 1905.

Pēteris Krastiņš.

Pine and Birch Trees.

C. 1905.

KRISTIĀNA ĀBELE  
JÜGENDSTILS  
UN  
LATVIEŠU  
PASTEL-  
GLEZNIĒCĪBA  
20.GS. SĀKUMĀ



1 Ģiezens A.  
V. Purviša izstāde Rīgas  
Mākslas biedrības  
salonā //  
Rīgas Avīze. – 1904. –  
Nr. 22. – 28. janv.  
(11. febr.).  
2 Rozentāls J.  
Par Vilhelmu Purviti un  
viņa mākslu //  
Vērotājs. – 1903. –  
Nr. 1. – 118. lpp.  
3 Rozentāls J.  
Vistlers // Vērotājs. –  
1905. –  
Nr. 1. – 114. lpp.  
4 Krastiņš P.  
Vēstule  
J. Jaunsudrabiņam.  
[Roma, 1908. g.] //  
Latvijas Vēstnesis. –  
1921. – Nr. 181. –  
13. aug.  
5 Rozentāls J.  
Par Vilhelmu Purviti ... –  
118. lpp.

sionālu mākslinieku vidū neapšaubāmi var veicināt ieinteresētu attieksmi arī pret t.s. mazajām glezniecības tehnikām – caurspīdīgo un plūstošo akvareli, ahromātisko guašu, nemateriāli spīdīgo temperu un maigo pasteli, kurš no minētajām četrām gadsimtu mijā Latvijā izmantots vislabprātāk.

Šīs intereses pamatojumam, tiesa, nepietiek ar atziņu par pasteļa blāvumu un dūmakainību, kas nepārprotami valdzina tālaika cilvēku un, pēc sarkastiski rafinētā krievu estēta Aleksandra Benuā domām, “pārsteidzoši piederas vieglprātīgu viesistabu un buduāru rotāšanai”<sup>6</sup>. Abas viegli nosakāmās īpašības likumsakarīgi saistās ar citām, ne mazāk svarīgām trauslā materiāla savdabības niansēm, kas līdzīgā kārtā izriet no krāsvielas tehnoloģiskās struktūras specifikas. Nelielā saistvielas daudzuma dēļ pasteļa līnija ir miksta un samtaina, virs krāsas slāņa nesabiezē plēvīte un kritiņu putekli, mehāniski pieķērušies nedaudz raupjai papīra, kartona vai audekla virsmai, katrs atsevišķi atstāro gaismu, radot viegla virtojuma iespaidu. Tālab pastelglezna var likties īpaši dzīva un dabiska, bet tās neaizsargātās virsmas iluzorā kustība – kļūt par iztēli rosinošu un formālām variācijām bagātu tēmu neoromantiskas uztveres un jūgendiskas stilistikas iespaidotiem māksliniekiem. Te vietā atcerēties, ka Latvijas presē atrodams pat mēģinājums joprojām dominējošās eļļas glezniecības spīdīgumu interpretēt kā kavēkli pietiekami pārliecinošu atmosfērisku efektu radīšanai un doma, ka tieši pastelis meistara rokās ļauj veiksmīgāk uzburt meklētās impresijas – “sapludināt priekšmetu kontūras ar gaisu, apliet priekšmetus ar miglu un krēslu, pat ar caurredzīgu gaisu atdalot skatītāju no aplūkojamā priekšmeta”<sup>7</sup>.

Citēto tekstu lasītājam nav grūti pamanīt kādu vienojošu motīvu, kas caurvij tajos atspoguļoto dabas redzējumu, pārsapņēmus par mākslas darba formāli dekoratīvo struktūru un priekšstatus par to emocionālo iedarbību: lai akcentētu būtiskāko savos realitātes iespaidos un izjūtās, autori nereti izvēlējušies apzīmējumus, kas tā vai citādi asociējas ar brīvi plūstošas kustības ritmu – vienu no svarīgākajām, ja ne pat pašu galveno jūgendstila formālo pazīmi. Tāpat arī jautājumu par jūgendstilu latviešu pastelglezniecībā var interpretēt pirmkārt un galvenokārt kā dialogu starp šo integrējošo ritmisko struktūrelementu un, J.Rozentāla vārdus atceroties, “materiāla izteiksmes līdzekļos gulošām iespējamībām”<sup>8</sup>, starp stila “abstrakto dinamismu”<sup>9</sup> un to organisko un sensuālo asociāciju potenciālu, ko nosaka pasteļa optiskās, vielskās un darba procesa īpatnības. Un, kaut arī šādi aplūkojamo piemēru klāsts nav skaitliski apjomīgs, tajā ir interesanti vērot, kādos dekoratīvos efektos, kādos tēlos un noskaņās šo dialogu materializējis katrs no māksliniekiem, kas blakus eļļas glezniecības tehnikai dažādu apsvērumu dēļ savā darbā epizodiski vai regulāri izmantojuši arī pasteli.

Ieskatīšanos šo autoru daiļradē ir saprotami sākt ar Jaņa Rozentāla (1866-1916) veikumu. Daudzpusīgs, dinamiskais un ietekmēm atvērtais mākslinieks bijis arī ražīgākais pastelists starp savas paaudzes latviešu amata brāļiem, un darbošanās šajā nozarē viņu pavadījusi visu radošo mūžu – no 19.gs. 90. gadu sākuma Pēterburgas Mākslas akadēmijā<sup>10</sup> līdz pat 20.gs. padsmīto gadu vidum. J.Rozentāla pastelgleznu tematikā dominē portrets, reliģiski mitoloģiskā žanra variācijas un tēmas, kas ilustrē fantastiska vizionārisma tendences gadsimtu mijas simbolisma ietvaros, bet formālās izteiksmes aspektā šo darbu vairākums atklāj jūgendiskas stilizācijas iezīmes. Mākslinieks labi pārzina iespējamus un izraugās vēlamos pastelgleznes efektus, izkopjot tos paņēmienu, kas saistās ar krāslaukumu pastozu iekļājumu, lineāra silueta uzsvērumu, nosacītu ainaviskās vides tēlojumu vai vēsu un gaišu krāsoņu estetizētu saskaņojumu. Šai mantojumā saglabāties ne mazums darbu, kuros viņš visai racionāli kombinējis alegorisku vai mitoloģisku sižetu ar izteiktu formas dekoratīvismu, akcentējot gleznas plakni un izkļiedjot toņu pārejas tumša un asimetriska, kompozīcijas elementus apvienojoša silueta robežās. (Visai raksturīgi, ka pasteli šādos gadījumos bieži īstenots viens vai daži no vairākiem pazīstamiem tās vai citas kompozīcijas variantiem; te varētu atzīmēt, piemēram, “Teiku” (1899, VMM) vai “Pēc pirmajiem gaiļiem” (1910, VMM).)

272

J.Rozentāls.

Teika.

20.gs. sākums.

Eļļas glezna.

Janis Rozentāls.

Saga.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

Oil version.

273

J.Rozentāls.

Pēc pirmajiem gaiļiem.

Ap 1905. Eļļas glezna.

Janis Rozentāls.

After the First

Rooster-Crow.

C. 1905. Oil version.

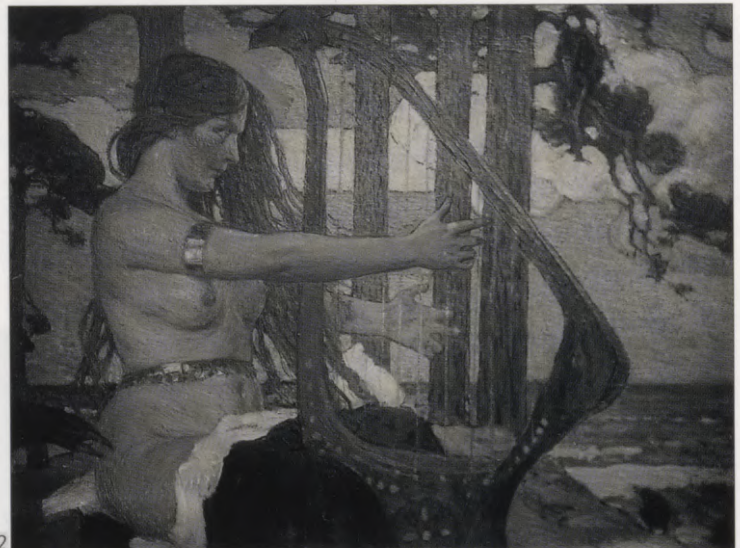
6 Бону А. Беседа художника. IV. Парижские выставки. Выставка пастелью // Мир искусства. – СПб., 1899. – №10. – С. 110.

7 J. Rozentāla rakstā “V. Purviša izstāde” (Vērotājs. – 1904. – Nr. 5. – 629. lpp.) citētais fragments no laikrakstā *Рижские ведомости* publicētās Krasnoeļska recenzijas.

8 Rozentāls J. Māksla un tehnika // *Zalkis*. – 1907. – Nr. 3. – 155. lpp.

9 Schmutzler R. *Art Nouveau*. – New York, 1962. – P. 272.

10 Inta Pujāte savā monogrāfijā atzīmējis 1892. gadā rakstītu vēstuli kādam Dmitrijam Nikolajevičam, kurā J. Rozentāls pieņēmis pasteli darinātus uzmetumus valdnieces portretam (sk.: Pujāte I. Janis Rozentāls. – Rīga, 1991. – B. p.). Uz nedaudz vēlāku laiku varētu attiekties “Dāmas portrets”, kas 1994. gada vasarā bija eksponēts kādas privātkolekcijas izstādē Rīgas galerijā *Ars longa*. 1894. gada krievu presē publicētās Krievijas tromantnieka Nikolaja un viņa līgavas fotogrāfijas liecina, ka visai diletantiskajā darbā uz eļļas pagleznojuma pēc kāda attēla atveidota Hesenes princese Alise – vēlākā keizariene Aleksandra (sk. pielikumu Pēterburgas žurnāla *Hvost* 1894. gada 16. numuram).



272



273

Taču J. Rozentāla jūgendisko pasteļu vidū ir vairāki gleznojumi, kuros māksliniekam piemītošais stilizatora talants šķiet paplašinām nule iezīmēto reper-tuāru ar tieksmi pēc detalizētas, krāšņas un dekora-tīvi pašvērtīgas vai arī īpaši delikātas darba virsmas apdares, jo sevišķi izsmalcinoties dažādu iluzoro fak-tūru veidošanā. Ar 1903. gadu viņa mākslā ienāk sievas Ellijas, somu dziedātājas Ellijas Forseles, tēls, un pastelis, bez šaubām, ir ārkārtīgi piemērots mate-riāls tai "skaistajai gleznei", kuru mākslinieks, pēc paša vārdiem, bija radījis un kurai dzīvoja: šī fantāzija "ir ļoti trausla, to vajag piesardzīgāk uzmanīt un dziļāk izjust"<sup>11</sup>. Kopdzīves sākumposmā top estētizētu un vizionāru portretu virkne, kuros reāls psiholoģisks tvērumš zaudējis nozīmi. Salīdzinājumā ar iepriekšējo gadu nozīmīgākajām pastelkompozīcijām – Ludmilas Šteinheiles-Kameņevas (1901, VMM) un Mērijas Grosvaldes (1902, Grinbergu 274



274  
J. Rozentāls.  
Ludmilas  
Šteinheiles-Kameņevas  
portrets.  
1901.  
Janis Rozentāls.  
Portrait of Ludmila  
Steinheil-Kameneva.  
1901.

ģimenes kolekcija) portre-tiem – šie darbi ir neslēpti emocionāli un vienlaikus vairāk pakļauti konkrētīzējamām ietekmēm: abu agrāko spēks slēpās prasmē caur noskaņu distancēti un iejūtīgi raksturot portretējamā cilvēka personību, turpretim Ellijas individualitāti aizēno autora jūtu subjektīvisms, un skatītājam jāatzīst, ka mākslinieks sapņojis franču modes gleznotāja Edmona Amanžana (1858–1936) paraugu iespaidā un jūgendstila formu valodā. To skaidri ieraugām, aplūkojot pazīstamo sievas portretu (VMM, izstādīts J. Rozentāla memoriālajā muzejdzīvoklī), kas darināts bez modeļa klātbūtnes 1906. gada vasarā.<sup>12</sup> Šajā pilnfigūras gleznojumā autoram svarīgs vizuāli poētisks konkrētu materiālu un aksesuāru saskaņojums, un viņš savu Elliju ietērpj greznā jūraszaļā tērpā ar zeltītu diegu stīgām pār kailajiem pleciem, sarežģītu drapējumu, garu kreļļu virteni uz krūtīm un lielu baltu spalvu rokā. Uz sienas guļ tikko manāma ēna, jaunā sieviete ar noslēpumaini apēnoto seju pieliekusies viegla pussolīša kustībā, un viņas jūgendiski liektais siluets kopā ar daudzo līniju virzieniem rada lejupejoša plūduma iespaidu. Savā kritumā vai tecējumā līnijas dažādojas, kļūst smagākas, it kā izplūst, un pār sīko krāsaino svītrināju virsmu uz grīdas smagi aizvilnī tērpā "šlepe". Sienu, kam tikai vieglītēm ietonēts kartona dabiskais brūnums, sedz pārtraukta svītrojuma vertikāles, un visu vēl pārklāj gandrīz nemanāmi bālzaļu un gaiši pelēcīgu līniju vilcieni, kas rada viegla sūbējuma un zaļas krēslas iespaidu.

Formāli dekoratīvo paņēmienu ziņā darbs sasau-cas ar dažiem reprodukcijās pazīstamiem Rīgas vācu

mākslinieces Evas Margarētes Borherthes-Šveinfurtes (1878–1964) portretiem, kuros viņa eļļas tehnikā kultivējusi gari stieptu un nedaudz liektu triepienu tehniku ("Pašportrets", "Vīrieša portrets", n. v. 1908<sup>13</sup>). Abos gadījumos sastopam siluetā izteiksmīgu figūru tēlojumu visā augumā un pilnīgi analo-gus nosacītā telpas risinājuma paņēmienu, kuros šaura un tumša robežjosla vertikāliem pasteļa vilcieni vai triepieniem ieklāto sienas plakni atdala no sīka svītrinājuma uzirdinātās grīdas. Grīda nedaudz



275  
J. Rozentāls.  
Mērijas Grosvaldes  
portrets.  
1902.  
Janis Rozentāls.  
Portrait of  
Mērija Grosvalde.  
1902.

viņņojas, un lineāri sadrumstalotais cilvēka stāvs šķiet izaugam no tās kā no zemes. Taču atšķirībā no vācu kolēģes skaidri nolasāmā un tvirtā otas triepiena J. Rozentāla pasteļa vilcieni tiecas sakust vai iz-plūst, it kā mākslinieka roka šos iluzoros virsmas rakstus būtu atvasinājusi no pastelīm piemītošā optiskā virtojuma. Šādi agrīnie Ellijas portretējumi ve-dina atcerēties tos pasteļa raksturojumus, kuros tam piedēvētas asociācijas ar sievietes ādas faktūru,<sup>14</sup> un vērotājam nav grūti noprast, ka gleznu tapšanā bū-tisku lomu spēlējis sensuālais baudījums, ko māksli-niekam sniedz pirkstu tiešā saskarsme ar materiālu,

11 Jaņa Rozentāla vēstule Ellijai Rozentālei. Rīgā 1906. gada 8. (21.) jūlijā. – RLMVM, noraksts J. Rozentāla memoriālajā muzejdzīvoklī.  
12 1906. gada 27. jūnijā (6. jūlijā) J. Rozentāls raksta Ellijai uz Somiju: "... uzgleznoju Tevi zaļajā tērpā (visā augumā) un vēl vienu viziju uz Grosvaldu kāpnēm no mūsu sadernāšanās laika. Tās ir ļoti labas, un varbūt gēmsu tās līdzī uz ārzemēm, kad braukšu." – RLMVM, noraksts J. Rozentāla memoriālajā muzejdzīvoklī.  
13 Abi darbi reproducēti mākslas gadagrāmatas Jahrbuch für bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen 2. laidienā (Rīga, 1908, S. 34–35). Parīzē un Minhenē studējusi E. M. Borherthe-Šveinfurte bija spējīga pasteliste un portretiste, kas uzskatāma par nozīmīgu E. Amanžanam radniecīgas modernizēta salonisma stilistikas izplatītāju Baltijas provincēs.  
14 Callen A. The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas. – New Haven; London, 1995. – P. 136.

bet galarezultāta emocionālajā iedarbībā svarīga nozīme pieder kontrastam starp gleznošanas procesa jutekliskumu, pasteļa šķietamo taustāmību un tā faktisko neaizskaramību un neaizsargātību.

Izsekojot atsevišķām neoromantisma izpausmēm J. Rozentāla glezniecībā, esmu jau aplūkojusi 1912. gada pastelgleznu "Saules meitas" ("Ganuzēna sapnis", VMM), kuru raksturoju kā teiksmainas *Sonnenschwärmerei*, impresionistiskā dabas uztverē sakņota vizionārisma piemēru.<sup>15</sup> Taču jautājums par jūgendstilu liek vēlreiz atgriezties pie šī interesantā darba, lai pievērstu uzmanību tā formāli dekoratīvajai struktūrai, kas citu risinājumu vidū var izcelties ne tikai ar izteiksmīgumu, bet arī ar īpašu vienotību un tēlainu mērķtiecību. Izmantojot īsus, pretējos virzienos kārtotus krāsainu pasteļa krītiņu vilcienus, mākslinieks noaudis iluzoru gobelēnu, kurā paveras tveices dūmakā un ziedoņa reibumā dzimstoša dienvidus sapņa vīzija. Audekla faktūras imitācija nav mehāniska

vai pašmērķīga, un šis irdenais pinuma raksts būtībā kļūst par kompozīcijas strukturālo satvaru, kas ļauj pārlicinoši un organiski attēlot pāreju no īstenības uz šķietāmību. Mazie, gaišie pastelkrāsas "dzīpariņi" šajās metamorfozēs iegūst tēlojošu nozīmi – tā ir vasaras saules gaisma, kas mūsu acu priekšā var pārvērsties pienbaltās debesīs un to atspīdumos, ziediem nosētu koku zaros, putnu spārnos un izstīdējušu pusaugu meiteņu kailajos ķermeņos uz koku kulišu ieskaudas gaismas saliņas.

Kam gadījies apskatīt arī "Saules meitu" eļļas variantu<sup>16</sup>, tas varbūt pievienosies vērojumam, ka mākslinieks savu tēlu darbības vidi modelējis līdzīgu nelielai gadsimta sākuma teātra skatuvei ar līdzsvarotu kulišu izvietojumu abās pusēs un zilganbaltas dūmakas klātu meža sienu uz gleznota fona.

Blakus J. Rozentāla darbu sensuālajam sakāpinājumam un tieksmei pēc formālas greznības efektiem Vilhelms Purvītis (1872–1945) savās pastelstudijās iespaido skatītāju ar izsmalcinātu vienkāršību un atturību. Samērā nedaudzās ziņas par viņa pas-

276

Ellija Rozentāle.

1906. gada foto.

Mrs. Elli Rosenthal.

Photo from 1906.

277

J. Rozentāls.

Ellijas Rozentāles

portrets.

1906.

Janis Rozentāls.

Portrait of

Mrs. Elli Rosenthal.

1906.



278

E.M. Borherte-Šveinfurte.

Pašportrets.

N.v. 1908.

E.M. Borchert-

Schweinfurth.

Self-portrait.

Until 1908.

279

E.M. Borherte-Šveinfurte.

Vīriša portrets.

N.v. 1908.

E.M. Borchert-

Schweinfurth.

Portrait of a

Gentleman.

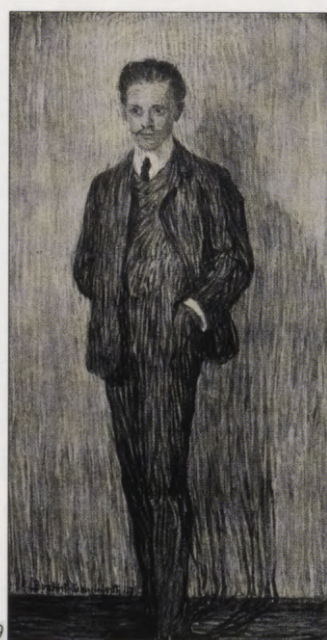
Until 1908.



278



279



15 Ābele K.

Gavīlejošie bērni:  
Par dažām neoroman-  
tisma iezīmēm  
Jāņa Rozentāla  
glezniecībā //  
Romantisms un neoro-  
mantisms  
Latvijas māksla:  
Materiāli mākslas  
vēsturei / Sast.  
Ē. Grosmane. – Rīga,  
1998. – 154.–159. lpp.

16 Darbs pirmo reizi  
reproducēts  
*Jahrbuch für bildenden  
Kunst in den  
Ostseeprovinzen*  
6. laidienā  
(Rīga, 1912, S. 46)  
kā A. Vanaga īpašums.  
Pašreizējā atrašanās  
vieta nav zināma.

277

teļglezniecību galvenokārt saistās ar Rīgas vācu, krievu un latviešu preses atsauksmēm par iepriekšminēto 1904. gada izstādi. "Kad viņa agrākās gleznas vēl šad un tad lika domāt uz svešiem iespaidiem," "Rīgas Avīzē" raksta A. Ģiezens, "tad tagad, sevišķi viņa mazie dzejoļi pastelkrāsās, ir pilnīgi oriģinēli brīvi-simfoniski atdzejojumi un pie tam tik vienkārši saprotami un skaisti, ka kaut ko viņam li-

17 Ģiezens A.

V. Purviša izstāde ..

18 Ruelz A. Purwit-  
Ausstellung // Rigasche  
Rundschau. – 1904. –  
Nr. 36. – 13. (26.) Febr.

19 Purviša izstāde Berlīnē.  
Starpnokrasu gleznotājs //  
Vārds. – 1901. – Nr. 1. –  
28. apr. (11. maijā)  
(vācu laikrakstā  
*Berliner Stadtanzeiger*  
publicētā raksta  
*Ein Maler der  
Zwischentöne* tulkojums).

dzīgu starp moderniem peizāžistiem grūti atrast.”<sup>17</sup> Vācu laikraksta *Rigasche Rundschau* kritiķis Alfrēds Rīcs, sacīdams, ka starp V.Purviša eļļas gleznām un pasteļiem sastopami īsti šo tehniku meistardarbi, tūdaļ atzīmē: “Interesanti vērot, kā mākslinieks tieši pasteļi panāk arvien jo lielāku iespaidu.”<sup>18</sup>

Šos un vēl citus raksturojumus, kas laikā ap 1900.–1904. gadu Vilhelma Purviša talantā īpaši uzsvēruši viņa izkoptās spējas uzburt dzidri liriskas un maigi krēslainas ainavisko motīvu impresijas ar

arī Pēterburgas mākslas mīļotājiem<sup>23</sup>, un tuvāka iepazīšanās ar viņa daiļrades vēli no posmu noteikti palīdzētu precizēt arī latviešu ainavista darbu interpretācijas. Taču šobrīd pieejamais salīdzinošais materiāls – gleznas “Upīte” un “Ziemas ainava” Ermitāžas pasteļu kolekcijā<sup>24</sup> – ļauj provizoriski pieņemt, ka norvēģu ziemas ainavas virtuozs dabā raudzījies nedaudz tiešāk un reālistiski objektīvāk par savu jaunāko latviešu kolēģi un, kamēr pirmā meistara dabasskatu poēzija izrietējusi no detalizēta tēloto



280

Jan Rosentāls

20 *Giezens A.*  
V. Purviša izstāde...  
21 *B.D. Johan Frederik Thaulow //*  
*Landschaft im Licht:*  
*Impressionistische Malerei in*  
*Europa und Nordamerika:*  
1860–1910. – Köln;  
Zürich, 1990. – S. 498.  
22 *V. P. [Poulsen V.]*  
*Frits Thaulow // Winter Land:*  
*Norwegian Visions of*  
*Winter.* – Oslo, 1993. – P. 78.  
23 *Sk., piem.: Каталог*  
*международной выставки*  
*журнала "Мир искусства"*  
*(Мир искусства. – 1899. –*  
*№ 6) ar trim F.Taulova dar-*  
*biem, no kuriem viens repro-*  
*ducēts izdevuma 103. lpp.*  
24 *Камлевская Т.* Пастели  
художников западноев-  
ропейских школ XVI–XIX  
веков. Государственный  
Эрмитаж. – Л., 1960. – Кат.  
№ 99, 100.  
25 *Сарабянов Д.* Русская  
живопись XIX века среди  
европейских школ. –  
Москва, 1980. – С. 220.

“pārsteidzoši maz līdzekļiem”<sup>19</sup> vai “maz poētiskiem vārdiem”<sup>20</sup>, nav grūti piemērot divām smalkjūtīgām dabas noskaņu studijām (VMM), kas vienīgās no mākslinieka pasteļu klāsta ir saglabājušās līdz šodienai. Viena no etidēm – rāma ziemas novakares aina-va ar likumotas upītes dūmakaino spoguļi starp sniegotiem krastiem – lieti noderēs arī jūgendiskā elementa meklētājam, kas tajā, iespējams, varētu saskatīt vispārēju tuvību norvēģu meistara Frica Taulova (1847–1906) darbu ikonogrāfijai un stilistikai. F.Taulovs, iepriekšējās paaudzes mākslinieks, par kuru sacīts, ka tas 19.gs. 90. gados mēdzis attēlot mijkrēšļa, ziemas, lietus un nakts ainavas<sup>21</sup> un, veidodams monohromas krāsu harmonijas, specializējies lēni plūstošu ūdeņu gleznošanā<sup>22</sup>, nebija svešs

motīvu raksturojuma, pēdējais ap gadsimtu miju jau tiecies lielākā mērā sintezēt tēlojumu ar visām viņa rīcībā esošajām formāli dekoratīvās izteiksmes iespējām, lai īpaši izceltu ainavai piemītošo emocionālo ritmu.

Zīmīgi, ka atšķirībā no daudziem J. Rozentāla pasteļiem V.Purviša darbā nav iluzori telpiskās un formāli dekoratīvās struktūras pretstatījuma vai konflikta – galējībās neizteiktas, tās saplūst organiskā veselumā, tādējādi apstiprinot krievu pētnieka D.Sarabjanova novēroto pasteļtehnikas lietderīgumu telpas, plaknes un apjoma attiecību neitralizēšanā, kam jūgendstila laika mākslinieku centienos pārvarēt trīsdimensionālo telpas redzējumu bijusi būtiska nozīme<sup>25</sup>. Gleznotājs te rīkojas ar reti lakoniskiem li-

280

J. Rozentāls.

Saules meitas.

1912.

Janis Rozentāls.

Sun Maidens.

1912.

dzekļiem un izmanto tikai dažu toņu krītiņus. Mīksts un irdens triepiens norāda uz ūdens virsmu, bet sniega klājumā tas sablīvējas un tālumā pāriet ieberzējumos. Krastmalas kociņu trauklās līnijas sakūst ar debesīm, bet tur, debesīs, tāpat kā upītes ūdeņos, pavīd viegls un pelēcīgs vietumis neskartā kartona sārtums – vakara gaisma un tās atspīdums. Nemaldīgi izjūtot sava materiāla dabiskās īpašības un variējot krāsvielas uzliciena blīvumu, V.Purvītis tēlo dažādu faktūru miju atmosfēriskas

šas tikpat valdzinošas spējas pastelgleznojuma virsmas apdarē saglabāt “elpas” iespaidu. Valsts Mākslas muzeja kolekcijā ietilpst viņa nelielā un elēģiskā “Mazkrievija” (ap 1907–1908), ko autora pēcnāves izstādē 1911./1912.g. mijā ievēro vietējā kritika un muzejam tūdaļ nopērk Latviešu mākslas veicināšanas biedrība. “Tas ir viegls pastels,” tolaik rakstā Jānis Jaunsudrabiņš, “tomēr dziļš un sulīgs, tā ka kolorīta ziņā pārspēj izstādīto darbu lielāko daļu.”<sup>26</sup> Atzinīgus vārdus neliedz arī citkārt bargais Jūlijs



281

vienības ietvaros, un šajās pārejās rodas tikko jaušamas kustības, dabas elpas iespaidi. Delikātais dialogs starp iesārto pamata toni un askētisko gleznojumu nelielo ainavu vieno ar virkni radniecīgu ap 1900. gadu tapušu eļļas studiju, kurās vietumis caurspīdīgs krāsas lazējums un nepretenciozi smalka, viegli trīsulojoša līnija uz krāsu iesūcoša kartona vai sārtināta audekla palīdzējusi uzburt līdzīgus gaisa un jūtu saviļņošanās iespaidus.

Vilhelma Purvīša piemērā redzējām, ka, ietekmēdama ne vien kompozīcijas lineāros elementus un laukumu saskaņojumu, bet arī faktūras raksturu un variācijas, jūgendiski plūstošā kustība mākslas darbā var iegūt sevišķi pārliecinošu emocionālu skanējumu. Trauslā materiāla īpašību izjūtā spožajam aīnavistam pārsteidzoši tuvs izrādās cits akadēmiski izglītots latviešu mākslinieks – agri mirušais Aleksandrs Romans (1870–1911), kuram piemitu-

Madernieks,<sup>27</sup> un tagad, no krietna laika atstatuma pievienojoties labvēlīgajam vērtējumam, der padomāt, kur īsti slēpjas “Mazkrievijas” pievilcība.

Trīs ēnā sēdošas sievietes klēpi saliktām rokām un meitenīte pret saules apgaismotu klajumu veido plašu, neregulāru un viegli plūstošu siluetu, kas aizņem lielāko daļu kompozīcijas laukuma un lieliski iekļaujas kvadrātiskajā formātā. Viņām ir smagi krītoši, gari ukraiņu tērpi ar smagnējām galvassegām un kuplu piedurkņu blūzēm. Taču mākslinieku saista nevis detaļas, bet gan tumšo krāslaukumu radītais ritms – kā tie mainās, uzņem cits cita krāsu un saplūst, kā izceļas pret gandrīz caurspīdīgajām sejām, saulaino smiltāju un apēnotajām piedurknēm. Tā ir mazāk lineāra, vairāk krāstoņu un faktūras blīvuma pārmaiņu ritmika, kurā noteiktai tonalitātei atbilstošu retinājumu un sablīvējumu mija rada ļoti dzīvu pulsācijas iespaidu. Ēnā paslēptajām sejām nav no-

281

V.Purvītis.

Ainava.

Ap 1900.

Vilhelms Purvītis.

Landscape.

C. 1900.

<sup>26</sup> Jaunsudrabiņš J. Aleksandra Romana gleznu izstāde // Latvija. – 1911. – Nr. 297. – 24. dec. (6. janv.).

<sup>27</sup> Madernieks J. Nelaika A.Romana gleznu izstāde // Dzintenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 294. – 21. dec. (3. janv.).

lasāmu vaibstu, bet viegli lejupslidošā un izplūstošā kustība mazo ļaužu pulciņu apvieno kopīgā noskaņā. No smagajām cepurēm pāri sēdošo pakaušiem, mugurām un tumšajām vestēm lejup uz svārkkiem, kas saplūduši ar ēnu, list domīgs gurdums. Šajā ritmiskajā struktūrā iederas delikāti emocionālie akcenti – pieliekta galva, vieglītēm iezīmēts un pasteļa krātiņu neskaris kailu roku pāris uz raupjās un tumšās drānas, meitenītes gaistošais siluets vai tik tikko manāmi, zeltaina okera putekļos kūstoši stāvi

jiem darbiem, mēs sastopam skaidri tektonisku kompozīcijas uzbūvi ar viegli nolasāmu dekoratīvu struktūru, kuras iespaidu nosaka lineāro ritmu un krāslaukumu atkārošanās. Vertikālo un horizontālo virzienu pretstatījumi, papildināti ar koncentriskām gredzenveida līnijām un laukumiem, veido ornamentālizētu un, kā pirmajā mirklī varētu likties, mazliet statisku dabas tēlu. Valsts Mākslas muzejā saglabājies analogs puantilistisks tušas zīmējums (1907), kurā tonāli viendabīgs sīku spalvas vilcienu

raksts vēl skaidrāk rāda dekoratīvas stilizācijas lomu un raksturu Pētera Kalves vērojumos. Toties pasteļa versijā lielu nozīmi ieguvusi atturīgs un vienlaikus pietiekami dzīvs kolorīts ar spēcīgu zeltainu okeru. P.Kalvem svarīga arī noturīga gaismēna, kas noskaidro objektu robežas un darba ritmiskajā organizācijā ļauj iesaistīt krītošo ēnu horizontāles. Attieksmē pret pasteļa faktūru viņš ir tuvāks J.Rozentālam nekā V.Purvītim vai A. Romanam. P.Kalvi interesē materiāla sedzošās īpašības un zīmējošās iespējas; pastozais un viendabīgais krāsas iekļajums ar stiepto un nedaudz liekto pastelkrātiņa vilcienu kārtām viņa gleznā mazliet atgādina dekoratīvos centienus tādos J.Rozentāla darbos kā

282

A.Romans.

Mazkrievija.

Ap 1907–1908.

Aleksandrs Romans.

Russia Minor.

C. 1907–1908.



282

pie apvāršņa. Arī satumsināti A.Romana krāstoņi nezaudē dzidrumu, un viņa darbs tiek novērtēts kā "dekoratīvs un svaigs"<sup>28</sup>. Atgriežoties pie salīdzinājuma ar V. Purviša pieeju, jāatzīst, ka "Mazkrievijas" faktūra ir dekoratīvi pašvērtīgāka par ziemas ainavā redzēto un tieši nekalpo telpiska dziļuma ilūzijas radīšanai. Autors precīzi jūt nepieciešamo atbilstību starp katra laukuma tonalitāti, faktūru un vietu kompozīcijā. Smagie laukumi saskanīgā ritmā mijas ar vieglajiem, un skatītājam var likties, ka tas pats būtu manijis krēslainu ēnu pārsīdam sēdošo stāviem un tādu kā klusu, sērīgu nopūtu izskanām.

Pēc trauslas dzīvības piepildītajām V.Purviša un A.Romana etiēm Pētera Kalves (1882–1913) "Pavasaris" (VMM) mūsu priekšstatos par jūgendstila emocionālo amplitūdu no jauna ienes saulaina un svētdienīga mažora nokrāsas. Izmēros palielajā 1907. gada pastelī, kas pieder autora pazīstamāka-

"Nomirusi" ("Parādība", 1908, VMM) vai "Gulbju jaunavas" (1912, privātipašums<sup>29</sup>). Tomēr, pat nomainīdams svītrinājuma raksturu un faktūras blīvumu, mākslinieks katram laukumam pratis piešķirt zināmu pievilcību. Vēlīgāk ieskatoties, mēs pamānām, ka neviens no tiem nav ieklāts vienā paņēmienā. Vienas krāsas pagleznojums tiek kombinēts ar citu krāsu papildinājumiem, un blakus laukumos šo salikumu nedaudzie elementi mēdz parādīties mainītās lomās. Rotalīgā saspēle, kas balstās uz kontrastējošu krāslaukumu koloristisko saistību, kļūst par spēcīgu vienojošu faktoru, lietpratīgi atrisinot silti vēso attiecību problēmu un apveltot P.Kalves ainavu ar krietnu tiesu pavasarīga dzīvesprieka, kura radīšanā līdzdarbojas interesanti kontrasti starp plakni un līniju, veselumu un detaļu. Bet mazākās no kūstošā sniega salām un saliņām, kuras izteiksmīgi kārtotas pamīšus zeltainām kailas zemes strē-

28 Madernieks J. Nelaikā A.Romana gleznu izstāde.

29 1994. gadā izstādīts mākslas galerijā Ars longa Rīgā.

lēm, lāsmo un ņirb pāri ainavas tālei kā draiski saules zaķīši, kas vietumis kavē iluzorās telpas attīstību dziļuma virzienā un akcentē ornamentāli risināto kompozīcijas plakni.

Cits mākslinieks, kas pasteli varējis lietot sīkai un rūpīgai ornamentācijai, ir fantastis un vizionārs Rūdolfs Pērle (1875–1917), taču viņa kompozīcija "Sīdraba laiviņā" (1915), kuru mums pienāktos apskatīt jūgendisko pasteļu izlasē, piedāvā P.Kalves reālismam un hromatiskajai krāsainībai gluži pretē-

dijs, klejo nepazīstamos ūdeņos starp svešiem krasiem un nemitīgi uzpeld kāda dzejas vai prozas darba priekšplānā. Rūdolfs Pērle šādu metaforisku būrātāju ir ievēdis klinšu labirintā, kur cilvēks sastopas ar rēgāno atspīdumu pasauli un nezināmo pats sevī, bet stilizētā liekto formu un līniju kustība ļauj nojaust gribai un saprātam nepakļautu spēku varu: sak, ja vien laivinieku nesargās likteņa labvēlība, arī viņam būs jāpaliek par divainu akmens stabu uz mūžīgiem laikiem.



283

jus efektus. Ar puantilista metodei radniecīgu precizitāti mākslinieks veidojis stilizētu un visai detalizētu priekšstatu par ireālo pasauli, kur visas formas uz tumši gruntētā audekla pamata vīd kā iluzors, nemateriāls mirdzums. Noslēgtā, sevi koncentrētā un tumsas ieskautā vide, kur sīkie vilnīši un burulaiva ar ceļinieku sudrabaini vizošā ūdenī šķiet stingstam stāvo klinšu liektajām smailēm līdzīgās formās, skatītājā var modināt satraukumu un neziņu. Iracionālo iespaidu spēcina arī divainā, patvaļīgā ūdens kustība un gaismas avota trūkums. Mākslinieks te mērķtiecīgi izmanto caurspīdīgu iekļājumu un veido tuvinātu, tumšu un dziļu krāstoņu pārejas, kas kopā ar gaišā svītrinājuma segtiem laukumiem rada īpatnēju virsmas ornamentu un smalkas šķindoņas ilūziju.

Gadsimta sākuma latviešu literāro izdevumu pazinējs, domājams, bez īpašām grūtībām būs pamanījis vientuļa kuģotāja tēlu, kas, likteņa vēju svai-

Kas uzlūko Rūdolfa Pērles pasteli, nepārprotami sajūt tumsas un telpiskās noslēgtības raisītu nemieru – iespējams, kņudinošu un baisu kā mirguļojošā ūdens virma pār klusi melnējošajām dzīlēm. Šis iezīmes – tumsa un telpas šaurība – vēl ciešāk, kaut arī citādās izpausmēs, asociējas ar otru gadsimta sākuma meistarū, kam latviešu mākslas vēsture piešķirusi savrupceļa gājēja, vienpatņa un sapņotāja apzīmējumus<sup>30</sup>. Tas ir Pēteris Krastiņš (1882–1942/1943), kura savdabīgās pastelminiaturās demonstrē patstāvīgu, emocionāli dramatisku jūgendstila dekoratīvātes tulkojumu un atklāj ilgi piemirstu, toties spēcīgu talanta šķautni, kas 1908. gadā nepaslīd garām arī viņa pirmā kritiķa uzmanībai. "Krastiņa mazās krāsu studijas," pacīlāts raksta J.Jaunsudrabiņš, "atstāj pavisam savādu iespaidu. Tie ir gandrīz kolorēti zīmējumi; bet tomēr liekas, ka zīmējums ir tikai tamdēļ, lai lielo krāsu simfoniju

283

P.Kalve.

Pavasaris.

1907.

Pēteris Kalve.

Spring.

1907.

30 Silins J.  
Latvijas māksla:  
1800–1914. –  
Stokholma, 1980. –  
2. sēj. – 297., 437. lpp.

daudzmaz valdītu. Viņš izvēlas šaurus motīvus, kuri tomēr, stipras dekoratīvas izjūtas vadīti, dziļāk ieskatoties, izveidojas par lielu plašumu. Un katris gabaliņš ir dzīvības un briestoša spēka pilns, kaut gan visam pāri sedzas dziļa melanholija ..”<sup>31</sup>

dimensiju, bet tās emocionālajam ritmam – mērķtiecību un pabeigtību. Saulrieta dinamiku un vērienīgumu savā kompozīcijā mākslinieks liek nojaust caur reālā attēlojuma šaurību, statiku un shematiskumu, miniatūrā darba trauslumu, formālo pieticību



284

R.Pērle.

Sidra laiviņā.

1915.

Rūdolfs Pērle.

Silver Boat.

1915.

285

P.Krastiņš.

Mežiņš.

N.v. 1907.

Pēteris Krastiņš.

Forest.

Until 1907.

284

Lai mēģinātu izprast, kādā veidā un kādiem līdzekļiem šie lakoniskie Ziemeļvidzemes dabas tēlojumi spējuši radīt tik savīļņojoša dzīvīguma ilūziju, piemēra pēc paraudzīsimies uz t. s. “Mežiņu” (n. v. 1907, VMM) – mazu, kompaktu un stingri simetrisku kompozīciju ar dažiem vienkāršiem pasteļa ieklātiem laukumiem uz rupjgraudaina brūna papīra pamata. Ja izdodas norobežoties no emocionālā iespaida, te bez īpašas piepūles iespējams atpazīt gadsimta sākuma latviešu žurnālu oriģinālzīmējumos plaši izmantotus ainavas stilizācijas paņēmienus, ko raksturo dabas formu vispārinājums lokalizēta jūgendstila garā, proti – tieksmi uz attēlojuma nosacītību un plakanību, motīvu izvēles pieticību, skaidri nolasāmu ainavas plānu kārtojumu. Bieži izmantota kulišveida kompozīcijas uzbūve; koku vai mākoņu masas parasts apvienot siluetos, kuru aprises, tāpat kā šeit, mēdz sasaukties ar brīvas rokas vilktām, “organiskām” un neregulārām kompozīcijas kontūrlīnijām. Taču “Mežiņa” gadījumā šādu vienkāršu un shematisku karkasu piepilda emocionāls spriegums. Mazās studijas centrālais akcents ir sārta gaismas svītriņa starp koku kulisēm, un šī rieta saules iekrāsotā ezera strēle plāniski risinātajai kompozīcijai piešķir telpiska un saturiska dziļuma



285

31 Jaunsudrabiņš J.  
Pēteris Krastiņš // Stari. –  
1908. – Nr. 2. – 194. lpp.

un intimitāti. Atsacījies no naturālistiska detaļu atveidojuma, P.Krastiņš šādos vingrinājumos intuitīvi iet krāsas un faktūras metaforisko iespēju apgaves virzienā, un krāsu viņa ainavās var uztvert kā dzīvu un elpojošu substanci, kuras vieliskās un optiskās īpašības ļauj netieši un tēlaini atspoguļot dabas norises, dienas un nakts vai gadalaiku mijā nojaušamo kustību un cilvēka jūtu atbalsi. "Mežiņā", krēslas apdzēsta, tā glabā dienas siltumu kā silti pelni, lai kaut kur pie apvāršņa piepeši iegailētos

teikt sakāpinātas bailu sajūtas: briesmas ir tik tuvu, ka tās nav iespējams nedz aptvert, nedz atvairīt. Tā notiek arī šajā piemērā, kur tumšums, kompozicionālā šaurība un saspīlējuma iespaids, ko pastiprina raupjās faktūras grauda lielums pret darba mazajiem izmēriem, šķiet materializējamies lietuvēna tēlā, taču ekspresijas asumu līdzsvaro pasaku pasaules atribūti un nedaudz rotaļīgā formas dekoratīvitate.

Šai vietā apskats, kas aizsākās ar Jaņa Rozentāla noslēpumainās *femme fatale* amanzaņisko veidolu,

ir sasniedzis sava emocionālā spektra pretējo – neizskaistināti dramatisko – polu. Pārlūkojot visu interpretēto darbu kopumu, top redzams, cik dažādas tajos ir impresijas, izjūtas un noskaņas, kam jūgendiskā stilizācija palīdzējusi iegūt aptveramu un organizētu formu: mīļotās sievietes vīzija, jutekļus kairinošs ziedoņa laika diendusas sapnis, ziemas novakares traušlā elpa vai skaidras pavasara dienas rāmā, saulainā liksmība, raižu ēna pār klusējošu svešzemnieču figūrām, nepazīstamu ūdeņu rēgainais vilinājums,

286

P.Krastiņš.

Fantastisks uzmetums.

Ap 1911.

Pēteris Krastiņš.

Fantastic Vision.

C. 1911.



286

saulrieta krāšņumā un pamodinātu spēcīgas ilgošanās degsmi.

Redzētais ļauj noprast, ka jūgendiskas stilizācijas elementi P.Krastiņa pastelstudijās dažkārt varējuši kalpot par satvaru tādai subjektīvai izteiksmībai, kas savā raksturā atbilst agrā ekspresionisma noskaņojumiem. Mūsu priekšstats par šo īpatnību būtu gaužām nepilnīgs bez kādas interesantas šausmu ainas aplūkošanas. T.s. "Fantastiskais uzmetums" (ap 1911, VMM) viņa pasteļu kolekcijā izceļas ar īpatnēju nemierīgas formālās struktūras pievilcību: uz gaišzaļas papes kvadrāta uzlīmēts mazliet greizs gaudaina brūna pāpīra gabaliņš, kura centrā kādas kronētas būtnes ciņai ar lietuvēnu mākslinieks ievilcis vēl trešā, mums redzamā, laukuma aprises. Tajā plakniski ierakstās nedalāms cīkstoņu siluets, zib kronis, sarkanais apmetnis, briesmoņa atņirgtie zobi, un cīniņa karstumā nevienam nav skaidrs, kur zeme, kur debesis, jo redzes laukumu aizsedz kustīgā kamola tuvplāns, kura dinamiku uzsver rupjā svitrojuma ritms. Redzes laukuma aizklāšana ar neskaidra silueta fragmentu nelielā kompozīcijā var netieši iz-

saulrieta stundas saspringtais dramatisms vai redzes tēlos atspoguļots neatvairāmu šaušalu baigums. Katrā no aplūkotajiem piemēriem esmu centusies uzrādīt to nojaušamās, mākslas darba formālajā struktūrā integrētās tēlainības līmeni, kurā tā tēlojošo saturu un emocionālo izteiksmību cita starpā var ietekmēt arī stila formālie elementi un stila akcentētās materiāla un tehnikas īpašības. Tas ļauj secināt, ka jūgendstila klātbūtne pasteltehnikā īpaši izcēlusi tās īpatnējo dinamiskumu, sensuālo dabiskumu, pakļāvību un mainīgumu, vienlaikus konkretizējot pastelīm piedēvēto tēlaino asociāciju loku, kura fonā vienmēr jaušama esamības traušluma izjūta. Savukārt pasteļa specifika jūgendstila ritmiem varēja atņemt "pātagas cirtiena" spraugumu, pārvēršot tos samtainu, dūmakainu un maigi plūstošu līniju rakstos.

Telpa kā viens no gleznieciskās formas elementiem allaž slēpj interesantu kopsakarību atklāsmes iespējas, un 19.–20. gs. mija nepārprotami ir būtisks pavērsiena punkts gleznieciskās telpas izpratnē. Pārmaiņas gan ikonogrāfiskajā, gan formālajā aspektā saistās arī ar esamības pārdzīvojuma citādu atspoguļojumu mākslas darbā. Telpa glezniecībā plašākā skatījumā – tas ir laikmeta, nācijaš, indivīda pasaules uztveres spogulis, savdabīgs racionalitātes un intuīcijas mijiedarbības šķērsriezums. Šodienas situācijā, kad visplašākajos mērogos vērojama tendence veidot vienotu kultūras telpu, aktuāli kļūst lokālas savdabības meklējumi; savukārt uzsvērt paralēles, analogi-

jas, ietekmes, citiem vārdiem – apliecināt kopīgo var būt svarīgāk tad, kad valstis un tautas šķir nepamatoti krasas robežas. Tādējādi šī raksta mērķis drīzāk ir pievērsties iespējamajām gleznieciskās telpas izpratnes lokālajām īpatnībām noteikta perioda ietvaros, analogijas ar Eiropas glezniecības parādībām

pieņemot kā pašsaprotamas un neapšaubāmas.

Tā kā viena no jūgendstila svarīgākajām iezīmēm ir tiekšanās uz universalitāti un visu mākslas veidu subordināciju noteiktu ikonogrāfisko un formveides principu gultnē, rodas jautājums – vai glezniecība kā atsevišķa tēlotājas mākslas nozare vispār ļauj pietiekami uzskatāmi atklāt jūgendstila telpas izpratni? Taču tieši glezniecības tradicionālās

STELLA PELŠE

JÜGENDSTILS.  
TELPA  
IZPRATNE  
LATVIJAS  
GLEZNIETĪBĀ

19.-20.GS. MIJĀ

287

J. Rozentāls,

Kabarē

(Parīzes kafējnīca).

1908.

Janis Rozentāls.

Cabaret

(A Café in Paris).

1908.



autonomijas pakāpe, specifiski glezniecisko mērķu nozīmība lokālajā materiālā var tikt skatīta arī kā būtiska vietējās savdabības raksturotāja. Savukārt, pievērsoties jūgendstila telpisko priekšstatu izpētei, jā-sastopas arī ar zināmu ambivalenci. No vienas pu-ses, kā ikonogrāfija, tā formveides principi ir detali-zēti pētīti, pietiekami vispārzināmi un verificējami. Sīkāk neanalizējot ikonogrāfiju, ko veido īpatnēja ju-teklikās konkrētības un Rietumu reliģiski mitoloģis-kās tēlainības sintēze, vērojams, ka formālajā jomā

attiecināmi pat uz visu gadsimtu mijas mākslu kā vienotu *Stylist Art*<sup>2</sup> parādību loku, izņemot varbūt vienīgi P.Sezana glezniecību. Tādējādi ir nepiecieša-ma jūgendisko telpisko priekšstatu konkretizācija laikā un telpā. Jo reakciju pret impresionisma kon-sekvencēm būtībā apvieno tikai acumirkļa optiskā iespaids telpas noliegums, novēršanās no klātbūt-nes izjūtas ticamības kā galvenā telpas veidojuma principa. Šo ticamību varētu pat uzskatīt par Eiropas glezniecības pamatproblēmu, kuras gadsimtiem ilgā

risinājuma savdabīga kulminācija ir impre-sionisms.<sup>3</sup>

Gadsimtu mijas glezniecības strāvōju-mi (postimpresio-nisms, simbolisms, jū-gendstils, tādi grupē-jumi kā "Les Nabis", Pontavēnas skola u.c.) atšķirīgi izmanto da-žādus gleznieciskās formas elementus – kompozīciju, krāsu, lī-niju, palielinot to paš-vērtību, taču vienlai-kus vēl saglabājot at-pazīstamas vizuālās realitātes klātbūtni. Arī teorētiski vairs ne-tiek izvirzīts mērķis pēc iespējas patiesāk atveidot redzamās pa-saules formas "šeit un tagad". Zināms izņē-mums varētu šķist neoimpresionistu vēl-me panākt zinātnisku precizitāti iespaidu fik-sācijā, taču praksē tā izvēršas abstraktu krā-su laukumiņu kombi-nācijās – izmantojot konsekventu spektrāl-analīzi, dabas liriskas apceres telpa var pār-vērsties varavīkšņainu plakņu attiecībās. Līdz

288

J.Rozentāls.

Pie straucha.

1901.

Janis Rozentāls.

By a Brooklet.

1901.



288

dominē vijīgu līniju un lokālu krāsas laukumu saspē-le joslveida kompozīcijās. Telpas dziļums visbiežāk tiecas uz plakni, akcentējot ornamentālizācijas un silueta izteiksmību. Visām atveidotajām lietām "vis-pirms jāiziet caur filtru, kas tās piesaista divām di-mensijām. Vispirms tātad ir plakne, tad kustība – arī šīs plaknes ietvaros."<sup>1</sup> No otras puses, šie princi-pi ir ļoti vispārīgi, abstrakti un plaši izprotami – tie

ar to var runāt par kopīgu pavērsienu – gleznieciskās telpas uzdevums vairs nav maksimāli ticama realitātes attēlošana, bet mākslinieka izjūtu atklā-sme, pieļaujot visdažādākās nianšes. Attēlošana un atklāsmē te nekādā ziņā neattiecas uz māksliniecisko vērtību kvalitatīvā nozīmē – tie ir vienīgi apzīmē-jumi, kas nošķir dažādas reālās un mākslinieciskās telpas diferencētības pakāpes, proti, redzamais un

1 Schmutzler R. Art Nouveau. – New York, 1962. – P.29.  
2 Gerhardus M., Gerhardus D. Symbolism and Art Nouveau: Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty. – Oxford, 1979.

3 "Katra paaudze atklāja, ka joprojām pastāv nepa-manīti pretestības avoti, konvenciju cietokšņi, kas lika māksliniekiem drīzāk lietot iemācītas formas nekā gleznot to, ko tie patiesām redzēja. 19.gs. dumpinieki apņēmās pilnīgi aizslaucīt visas šīs konvencijas; cita pēc citas tās tika sagrautas, līdz impresionisti paziņoja, ka viņu metodes atļauj tiem fiksēt uz audekla redzes aktu ar zinātnisku precizitāti." (Qombrich E. Art and Illusion. – New York, 1961. – P.394.)

neredzamais kā nedalāmā veselumā ietilpstoši aspekti gadsimtu mijā tiek apzināti kā savstarpēji pret-runīgi. Gan spontānu emociju, gan konceptuālas mistikas, gan zinātniskās patiesības vai intuitīvu racionālisma meklējumu atklāsme ir neredzamā atklāsme kā apzināts vai neapzināts virsuzdevums. Attēlošana un atklāsme zināmā mērā varētu kalpot kā tradīcijas un novācījas sinonīmi telpisko priekšstatu evolūcijā Rietumu glezniecībā gadsimtu mijā – atveidotā notikuma vai procesa klātbūtnes izjūta

kam, iespējams, Rietumu glezniecībā nebūt nav lielākais īpatsvars. Īpaši lokālo mākslas skolu kontekstā telpa glezniecībā drīzāk veidojas, izmantojot noteiktu laikmetīgas tematikas un formālo paņēmienu arsenālu, kur atsevišķu virzienu specifiku bieži nav iespējams diferencēt.

Tā kā latviešu profesionālās glezniecības sākotne balstās uz Krievijas mācību iestāžu apmācības principiem, tad telpas izpratne "Rūķa" paaudzes agrīnajos darbos visbiežāk apvieno akadēmisma, reālisma

un mērena impresionis-

ma tematiskos un for-

mālos principus (J.Ro-

zentāla "No baznīcas",

1894, VMM, V.Purvīša

"Pēdējie stari", 1897, at-

rašānās vieta nav zinā-

ma<sup>4</sup>, J.Valtera "Upes le-

ja, negaisam tuvojo-

ties", 1895, Latvijas Aka-

dēmiskās bibliotēkas Mi-

siņa bibliotēka, u.c.).

Nereti vērojams panorā-

misks plašums, ko nosa-

ka vēlme iespējami pilnī-

gi izvērst iecerēto tēmu

ar patstāvīgu objektu

konfigurācijas palīdzību,

saglabājot pietiekami lo-

kālu krāsu risinājumu

un samērā vispārinātu

gaismēnu. Pakāpeniska

atteikšanās no literāra

vēstījuma, no sociāla

konteksta vienlaikus ar

glezniecības tehnikas

novācījām ļauj pamazām

tuvoties ikdienišķam,

optiskam tuvākās reali-

tātes atspoguļojumam.

Taču to nevar raksturot

vienīgi kā hronoloģiski

novēlotu pāreju no reā-

lisma principiem uz im-

pressionistisku telpas

traktējumu. Impresionis-

tiskais telpas veidojums,

kas top kā krāsas un

gaismēnas mijiedarbība,

tiek realizēts vienlaikus un

nedalāmā sintēzē ar pretēju tendenci – dekorativi-

tāti, abstrahēšanu un stilizāciju.

Vislielākā daudzveidība telpisko veidojumu ziņā vērojama Jaņa Rozentāla glezniecībā – ikonogrāfisko un formālo elementu attiecības nosaka radoša, eksperimentāla rīcība ar laikmeta piedāvātajām iespējām. Interesanti, ka telpa glezniecībā var iegūt īpat-



289

289

J.Rozentāls.

Ādams un Ieva.

Āp 1909.

Janis Rozentāls.

Adam and Eve.

C. 1909.

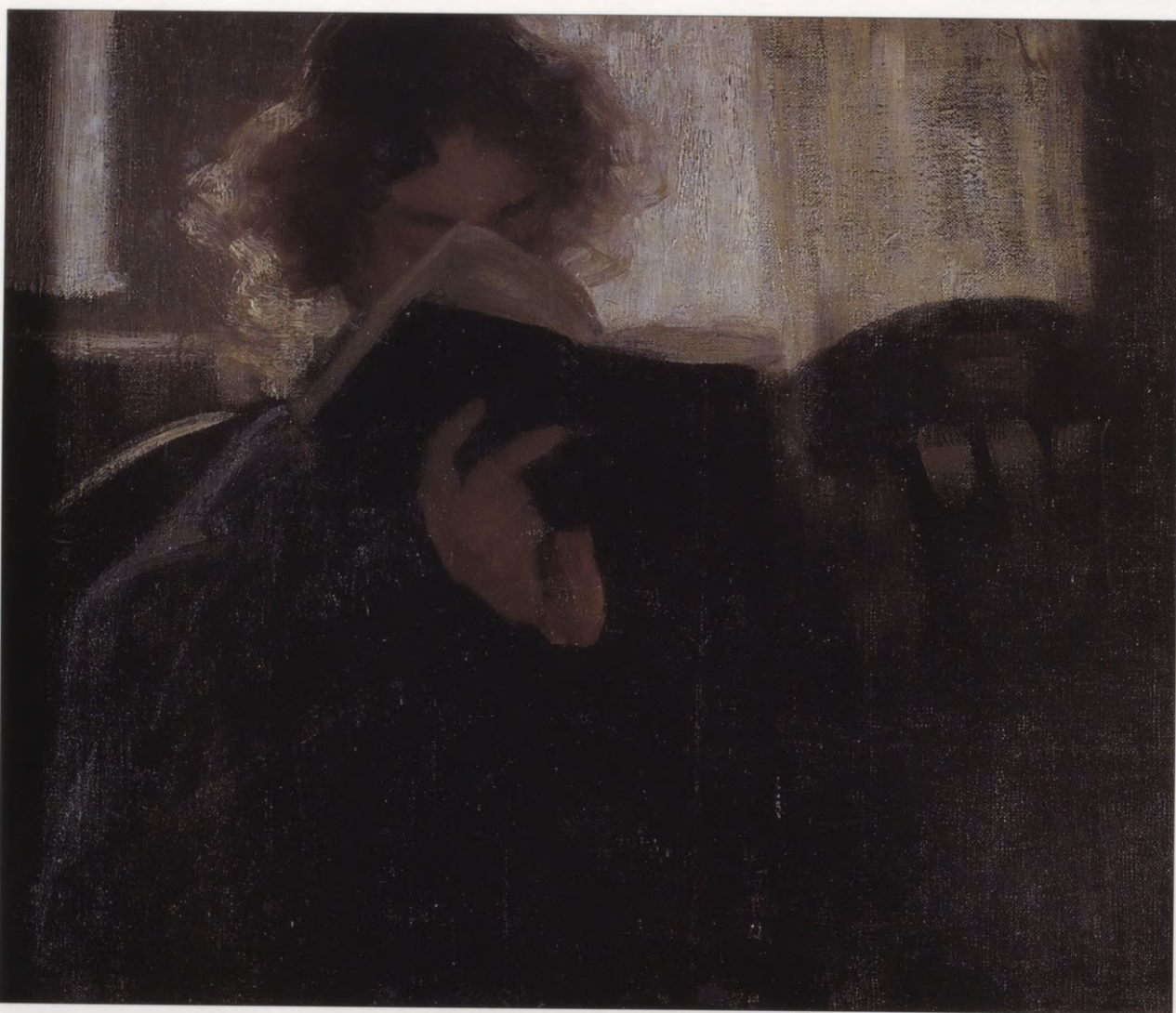
vairs nav galvenais, un skatītājs tiek pārvērstis par mākslinieka subjektīvās pasaules izpratnes aculiecinieku.

Jūgendstila telpiskie priekšstati tādējādi saistās tikai ar zināmu teorētisku, starptautisku etalonu – konceptuāli sacerētu sižetu, izteikti lineāras ritmiskas, homogēnu krāsu laukumu un ornamentālizācijas mākslu (G.Klimts, J.Torops, J.Torns-Priekers u.c.),

4 Pēc VMM bibliotēkas materiāliem reproducēts: Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986.

nēji jūgendiskas kvalitātes, šķietami saglabājot reālismam tuvu tēmu un gluži "vielisku" telpas traktējumu ("Pie strauta", 1901, VMM). Taču tumšpelēko un gaišo laukumu kontrastu liektās robežas, upītes likums, koku stumbru ritmi un vertikāli izstieptais formāts jau liecina par gadsimtu mijas tendencēm. Šim laikam tipiskās fantastiskās radības ("Melna čūska miltus mala", 1903, VMM) var atrasties tehnisko risinājumu ziņā samērā tradicionālā vidē, atgādinot A.Beklīna un F.Štuka darbus. Savukārt ikdie-

attiecības un ir īpaši raksturīga J.Rozentāla fantastiskajiem sižetiem (daudzie "Kārdināšanas" varianti, "Cilvēkmeita un dabas gari", 1907, VMM, u.c.). Tādos darbos kā "Leva" (1910–1912, VMM), "Saules meitas" (ap 1912, VMM), "Ādams un leva" (ap 1909, VMM), "Jaunība" (1910, privātipašums), "Sieviete magonēs" (1908–1910, VMM) telpas veidojums mazliet atgādina franču simbolista Odilona Redona kompozīcijas, kur centrālais tēls gandrīz saplūst ar nenosakāmas krāsainas ņirboņas caur-



290

J.Valters.

Pie loga.

Ap 1904.

Jānis Valters.

By the Window.

C. 1904.

nišķa lauku aina var tikt veidota, papildinot plenērisku krāsu risinājumu ar kontūru ierobežotiem laukumiem kluazonistu stilā ("Veļas mazgātāja", ap 1906, privātipašums). Gluži atšķirīgi piemēri – pas-tozi triepieni tiktāl saplūcina objektu kontūras, ka telpiskais veidojums reducējas līdz gaismas un gaisa pielietai, vibrējošai mirāžai, jo sevišķi nelielos studij-veida darbos ("Arkādija II. Studija", 1904–1908, "Kabarē" ("Parīzes kafējnīca"), 1908, abi – VMM, u.c.). Taču impresionisma konsekvencēm tuvie pa-ņēmieni, kas rada drīzāk nojaušamu nekā vizuāli uz-tveramu telpu, te neizriet vienīgi no vēlmes notvert gaistošo acumirkli tieši ikdienišķā aspektā – tie iz-mantoti arī sacerēti mitoloģiskas sižetikas atklās-mei. Gleznieciska līnija, kura gan veido objektu ro-bežas un līdz ar to kompozicionālos ritmus, gan mazliet iezīmē apjomus, nosaka objektu telpiskās

tu glezniecisku vidi, piemēram, "Pandora" (ap 1910, Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Tādējādi vienlaikus ar attālu plenēriskas gaismēnas atblāzmu ir iespē-jams iejusties jau gluži abstraktu formu rotaļās. "Gulbju jaunavas" (1904–1911, privātipašums) ir viens no nedaudzajiem J.Rozentāla darbiem, kur ob-jekti pilnībā pārvērsti plakanos, ornamentētos, kon-tūru ierobežotos siluetos, – šāda konceptuāli ievir-zīta telpas izpratne sasauca, piemēram, ar nabistu grupas simbolistisko spārnu, kā arī ar neskaitāmiem jūgendstila grafikas un grāmatu ilustrācijas pa-raugiem.

Jāņa Valtera glezniecībā labi saskatāma visai ti-piska gadsimtu mijas iezīme – kompozīcijas frag-mentārisms un skatītājam pietuvināti objekti. Gan intīmi ikdienišķi ļaudis, gan ņirbošas ūdens virsmas, gan koki vai tālumā aizejoša ceļa plakne tiek it kā

"pievilka" tuvumā; neiekļaujot kompozīcijā debesis, tiek iegūta īpaši jūgendiska dekoratīvitāte. Likumotas piekrastes ar sīkiem vilnišiem ("Jūrmala", ap 1900, VMM), koku stumbru izliekumi ("Ainava", "Mežs", ap 1904, VMM), niansēts krāsu risinājums tuvinātos zilganos, zaļgandzeltenos toņos ("Ainava ar upīti", 1904, VMM) – tas viss ietver zināmu nosacītības devu, saglabājot būtisku piesaisti konkrēti jutekliskajam dabas vērojumam. Piemēram, glezna "Bērzi pavasarī" (ap 1900, VMM) veidota kā joslvei-

ap 1900, "Gleznotājs", ap 1902, "Pie loga", ap 1904, visi – VMM, u.c.) apjomi pārvēršas mīksti gleznieciskos laukumos, taču tie nekad nekļūst abstrakti pašvērtīgi – klusināta gaismēna tos konkretizē un rada nepieciešamo emocionālo koptoni.

Vilhelma Purviša ainavu telpiskie risinājumi top kā īpatnēja konkrētības un vispārinājuma, klātesamības un nosacītības sintēze, turklāt šo elementu attiecībās iespējamās dažādas variācijas. Panorāmisks skatījums, diagonāļu virzība dziļumā, ko vei-



291

J. Valters.

Mežs.

Ap 1904.

Jānis Valters.

Forest.

C. 1904.

291

da kompozīcija debesszilu, gaišu un rūsgani sārtu toņu gradācijās. Viegli likumotie stumbri un silueteidīgās lapotnes pret gaišajām debesīm atklāj, ka galvenā telpas veidotāja ir salīdzinoši homogēnu krāsu laukumu un lineāru ritmu izteiksmība. Taču, atbrīvojoties no detaļu naturālisma un acumirkļa konkrētības, plenērisks krāsu risinājums joprojām uzsver tieša dabas vērojuma noteicošo lomu. J. Valtera portretos un žanriskajās ainās ("Jaunība",

do pakalni, ceļi, sniega un ūdeņu strēles, atgādina klasiskās un reālistiskās ainavas reminiscences ("Pēdējie stari", "Marts" ("Marta saule"), 1901, at- rašanās vieta nav zināma<sup>5</sup>, u.c. darbi). Likumotie krastu, sniega vālu u.c. motīvi, kas pastāvīgi atkārtojas, var ienest glezniecības telpā jūgendiskas nianses ("Atkusnis", ap 1906, VMM), taču tās vienmēr tiek pakļautas noteiktam virsuzdevumam. Proti, dekoratīvās stilizācijas deva, kas līdzsvaro

<sup>5</sup> Darbs reproducēts: Vilhelms Purvišs: Mākslinieka 12 ainavu krāsainu reprodukciju krājums. – Rīga, 1943.

impresionistisko telpas traktējumu, piešķir lokālās dabas ainavai iekšēju nozīmību – tā nekļūst mīklaini neskaidra vai konceptuāli abstrakta, taču "krāsu laukumi pakļauti noteiktām vadlīnijām un arī dekoratīvās uzbūves shēmām, risinot tīri mākslinieciskas problēmas, meklējot kādu dominējošu noskaņu dabas pārdzīvojumā. Ainava vairs nav impresija, bet telpas plašumā izvērsta zemes dzīve, kur kompozīcijas joslainā uzbūvē lokālo toņu laukumi ietveras līniju rakstā."<sup>6</sup> Akadēmiskās un reālistiskās

Laikposmā pēc 1905.gada – apmēram līdz Pirmajam pasaules karam – telpas izpratne glezniecībā zināmā mērā modificējas, gūstot jaunas, atšķirīgas nianses. Ikonogrāfiskajā aspektā lielāka loma ir fantastiskiem, teiksmainiem sižetiem, iztēles ainām, kas liecina par attālināšanos no konkrētās ikdienšķības poēzijas (R.Pērles "Kuģi", ap 1915–1916, "Saule", 1916, abi – VMM). Šie poētisko simbolu atklāsmes meklējumi saistās ar lakonismu, formu vienkāršojumu plaknē, zināmu primitivismu un ne-



292

tradīcijas nosacītība gūst savdabīgu turpinājumu īpaši ap 1910.–1912. gadu gleznotajās ainavās ("Pavasara ūdeņi. Largo", ap 1911–1912, atrašanās vieta nav zināma<sup>7</sup>, "Pavasara ūdeņi. Maestoso", ap 1910, "Ziema", ap 1911–1912, abi – VMM, u.c.). Vertikālo un horizontālo ritmu svinīgums, kulišveida kompozīcijas savā ziņā atklāj ideālo Latvijas ainavu, zināmu analogiju t.s. dzimtenes mākslas virzienam Vācijā, kur abstrahēšanās no jutekliski konkrētā kļūst iespējama vienīgi kā senāku telpisko principu aktualizācija. Impresionistiskās pieejas elementi gan ļauj nojaust gadalaiku, reizēm dienas stundu, bet krāsas un gaismas mijiedarbība nekad nekļūst par vienīgo telpas veidojuma paņēmieni.

6 Silīns J. Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma, 1980. – 2. sēj. – 117. lpp.  
7 Darbs reproducēts: Jahrbuch für bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen. – Rīga, 1912. – Bd. 6. – S. 54.  
8 Darbs reproducēts: Silīns J. Latviešu glezniecība. – Rīga, 1937. – 1. sēj.

reti jūgendiski niansētiem krāsu risinājumiem (V.Matveja "Senatne", ap 1909–1910, VMM, u.c.) Vienlaikus joprojām būtiska loma ir reālisma tradīcijas tehniskajiem paņēmieniem, kas transformējoties rada visai mērenu dabas vērojuma stilizāciju. A.Romana ainavu studijās ("Ainava ar jātnieku", ap 1910, "Mēnesnīca" ("Zirgs pieguļā"), ap 1910, abi – VMM, u.c.) pārsvarā saplacināti, viļņveidīgi silueti izvietojas joslveida kompozīcijās. Taču P.Kalves "Ziedoša pļava" (ap 1908–1909, atrašanās vieta nav zināma<sup>8</sup>) telpiskā veidojuma ziņā vairāk līdzinās hronoloģiski senākiem paraugiem, atsaucot atmiņā, piemēram, vācu gleznotāja Hansa Tomā darbu "Reina pie Zekingenas" (1873, Berlīne, Nacionālā galerija). Ilgstoša senāku periodu pieredzes izmantošana

292

R.Pērle.

Kuģi.

Ap 1915–1916.

Rūdolfis Pērle.

Ships.

C. 1915–1916.



293



294

293

V. Purvītis.

*Pavasara ūdeni.*

*Maestoso.*

*Āp 1900.*

*Vilhelms Purvītis.*

*Spring Waters.*

*Maestoso.*

*C. 1910.*

294

V. Purvītis.

*Atkusnis.*

*Āp 1906.*

*Vilhelms Purvītis.*

*Thaw.*

*C. 1906.*

liecina par konservatīvas, inerces noteiktas pieejas nozīmīgo lomu. Fovisma un kubisma radikālās pārmaiņas, kas, no vienas puses, atjauno ikdienišķi priekšmetiskās pasaules tematiku, no otras puses, radikāli abstrahē glezniecisko formu, ienāk Latvijas glezniecībā vienīgi ap 20.gs. 20. gadu sākumu kā īpatnēja un visai mērena klasiskā modernisma tendenču sintēze.

Tādējādi ap gadsimtu miju Latvijas glezniecībā nav izplatīta nedz konsekventa objektu "demateria-

lāku evolūcijas iespēju augsne. Jūgendisko telpisko principu konsekvences (vai to trūkums) ļauj spriest par konkrētās lokālās mākslas skolas dinamiskā potenciāla samērā nelielo īpatsvaru, par konservatīvo un novatorisko tendenču komplicētajām attiecībām. Apkopojot vietējā materiālā vērojamos telpiskos priekšstatus, redzams, ka impresionistiskā klātbūtnes izjūtas ticamība un jūgendiskā, abstrahējošā stilizācija ir nedalāmi saistītas – tās veido vienotu novatorisku telpas izpratnes tendenci, ja to aplūko



295

lizācija un deindividualizācija"<sup>9</sup> ornamentālās plaknēs, nedz lineārās ritmikas absolūta pašvērtība, kas saistās ar tālāku nosacītības pieaugumu telpisko priekšstatu evolūcijas gaitā. Fovistu izmantotās vienādi intensīvās, spilgtās krāsas visos plānos pārvērš telpiskās attiecības lielā mērā intelektuāli aptveramā dimensijā, savukārt kubistu novēršanās no optiskās šķietamības formām jau paredz pilnīgu atteikšanos no tām nākotnē. Pat tik dažādas telpas izpratnes, ko piedāvā, piemēram, abstraktais ekspresionisms, vienlaikus intuīcijas un nejaušības spēle ar līnijām un laukumiem, vai opārts, racionāli organizēta optiskā spēle, var tikt skatītas kā cieši saistītas ar gleznieciskās formas elementu autonomijas pieaugumu jūgendstilā. Vienlaikus vēlme estetizēt visu dzīves telpu transformējas kā reālās dzīves telpas iesaistīšana mākslas darbā – tas ir galējās abstrakcijas savdabīgs pretmets, kas izpaužas kā visdažādākās akcijas un manipulācijas ar reālo telpisko vidi. Tādējādi jūgendstila telpa, kas "nav dota kā esoša, bet kā nepārtraukti topoša"<sup>10</sup>, šai gadījumā ir interesanta kā glezniecības, plašākā nozīmē – tēlotājas mākslas tā-

uz akademizētā reālisma nosacītās telpas fona. "Būtiskais" gadsimtu mijas māksliniekiem bija ne tikai tālejoša abstrahēšanās no vizuālās realitātes, bet būtiskais vai "galvenais" šīs realitātes robežās."<sup>11</sup> Kā gadsimtu mijas telpas izpratnes specifiskas formulējums tas ir attiecināms gan uz Latvijas, gan uz Eiropas mākslas parādībām. Taču tas var kļūt arī par lokālās specifikas raksturojumu, uzsverot impresionistisko un jūgendisko elementu sintēzi iepretim akademizētā reālisma detalizācijai un nosacītībai. Nerealizējot impresionistisko telpu kā vienīgi optiska iespaida telpu, nav aktuāli arī apzināti alternatīvas meklējumi, pretstatot impresionisma optisko pasivitāti un jūgendstila, simbolisma u.c. virzienu radošās aktivitātes meklējumus. Tā kā citu mākslas centru iespaidotais jūgendstila dinamiskais potenciāls tiek iekļauts senāku telpisko priekšstatu kopumā, radot hronoloģiski atšķirīgu telpisko principu koeksistenci un saplūsmi, šis klātbūtnes izjūtas ticamības elements telpas izpratnē līdz ar to varētu iegūt noteikta perioda lokālās savdabības slodzi.

295

V. Matvejs.

Senatne.

Ap 1909–1910.

Voldemārs Matvejs.

Antiquity.

C. 1909–1910.

9 Gerhardus M.  
Gerhardus D.  
Symbolism ... –  
P. 16.

10 Masini L. V.  
Art Nouveau:  
Un'avventura artistica,  
internazionale tra rivo-  
luzione e reazione, tra cos-  
mopolitismo e  
provincia, tra costante  
ed effimero, tra "sublime"  
e stravagante. –  
Firenze, 1985. – P. 55.

11 Klavinš E.  
Latvijas 19. gs. beigu,  
20. gs. sākuma  
tēlotājas mākslas  
ikonogrāfija un stilistiskais  
raksturojums. –  
Rīga, 1983. –  
110. lpp. (Rotaprints.)

**D**ažādu ārējo iespaidu, impulsu un aizguvumu lokā, kas tā vai citādi ieaudās latviešu profesionālās tēlniecības attīstības sākumposma procesos, sava loma, protams, bija arī *Art Nouveau* jeb jūgendstila rosinātajām parādībām. Pirmo latviešu tautības profesionālo tēlnieku Gustava Šķiltera un Teodora Zaļkalna skološanās Pēterburgā 19.gs. 90. gados, viņu ārzemju komandējumu un ceļojumu laiks 20.gs. pirmās desmitgades ietvaros pavisam tieši sakrita ar *Art Nouveau* intensīvas izplatības posmu. Apgūdami profesionālo izglītību Pēterburgā barona A.Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā, kas galvenokārt gatavoja speciālistus (*artistes dessinateurs*)

amatniecības, lietišķās mākslas un mākslas rūpniecības nozarēm, latviešu mākslinieki iepazinās ar dažādu laikmetu un stilu, arī jūgendstila, priekšmetisko formu un ornamentālās sace-res raksturu. Jūgendstila garā 296 veidotus lietišķās

mākslas priekšmetus Štiglica mākslas skolas audzēkņi varēja skatīt, piemēram, beļģu tēlotājas un lietišķās mākslas izstādē Pēterburgā 1898. gadā. Pēc šīs izstādes interese par jūgendiskiem motīviem un formu stilizācijas paņēmieniem skolas apmācības ietvaros vēl izteiktāk pastiprinājās. Absolvēdams Štiglica mākslas skolu, G.Šķilters kā diplomdarbu izstrādāja jūgendstila garā darinātu sudraba trauku komplektu. Mācību laikā viņš bija aizrautīgi

darbojies speciālajā ziedu glezniecības klasē, kur audzēkņi izkopa patstāvīgus, tieši no dabas tvertus augu motīvu stilizējumus. Kopā ar konkursa darbu ārzemju komandējuma iegūšanai G.Šķilters iesniedza apjomīgu apcerējumu un stilizējumu paraugu apkopojumu "Augu un pumpuru formas un to iz-

mantošana ornamentācijā", tādējādi apliecinā-dams jūgendisko ievirzi patstāvīgi skatīt un interpretēt dabas formu motī-vus dekoratīvajā un lietiš-ķajā mākslā. Arī T.Zaļkalna ārzemju komandējuma konkursa darbā – akvareļi izpildītajā galda greznojumu komplekta projektā – kā atsevišķi vāzes rotājuma elementi parādās nāru figūras, kas liecina par jūgendisku motīvu piesais-tījumu.

Ārzemju ceļojumu laikā, uzturoties Parīzē, apskatot arī Vācijas pilsētas, G.Šķilters ekskursijās uz Spāniju, Holandi, Šveici, Itāliju un Angliju, bet T.Zaļkalns no 1907. gada rudenis līdz 1908. gada rudenim Itālijā pavadītajā

posmā varēja skatīt un iepazīt daudzveidīgu *Art Nouveau* izpausmju loku un atsevišķus šā stila zarojumus dažādu zemju arhitektūrā, vidē un arī mākslā. Tiekdamies darboties galvenokārt tā dēvētās brīvās mākslas jomā, latviešu mākslinieki *Art Nouveau* parādības neuztvēra kā kaut ko tādu, kam viņi gribētu pilnībā sekot vai pakārtot savas mākslinieciskās izteiksmes principus; viņi tiešāk nesaistījās ar kustībām un personībām, kas programmatiski

RUTA ČAŪPOVA

## JÜGENDSTILA KONTEKSTS UN IESTRĀVOJUMI

LATVIEŠU PROFESIONĀLĀS  
TĒLNICĪBAS  
SĀKUMOSMĀ



296

G.Šķilters.

Pastkastītes rotājums.

20.gs. sākums.

Gustavs Šķilters.

Mail-box decoration.

Early 20<sup>th</sup> cent.

297

Latviešu mākslinieki  
Pēterburgā.

Foto ap 1900.

Latvian artists  
in St. Petersburg.  
Photo c. 1900.

attīstīja modernā stila idejas, tomēr atsevišķi iestrāvojumi, impulsi un *Art Nouveau* rosinātas formveides problemātikas aspekti dažos viņu darbos ir saskatāmi.

Pirms skatām tiešākus piemērus, kas liecina par zināmām latviešu tēlniecības attīstības procesu saiknēm ar jūgendstila parādībām, jāatzīmē, ka vispārējā attieksme pret modernā stila izpausmēm gan laikā, kad jūgendstils izplatījās aktīvāk, gan vēlākajos posmos Latvijā un latviešu profesionālās mākslas vērtējumu

kontekstā ir bijusi arī visai krasi opozicionāra un izvairīga. Diezgan aso opozīciju pret jūgendstilu arhitektūras speciālistu lokā savās publikācijās ir raksturojis arhitektūras vēstures pētnieks J.Krastiņš.<sup>1</sup> Kā

atsevišķu šai ziņā zīmīgu faktu, kas gan ar latviešu profesionālās tēlniecības nostādņēm nesaistās, varētu atzīmēt to, ka, piemēram, arī būvplastikas jomā strādājošā vācu izcelsmes tēlnieka Augusta Folca personiskā attieksme pret jūgendstilu bija visai izteikti atturīga. Jūgendstilu A.Folcs vērtēja kritiski no historisma pozīcijām. Viņa tēlnieciskā uztvere bija veidojusies historisma būvplastikai izvirzīto prasību ietvaros, studējot antikās pasaules un renesanses paraugus; viņš uzskatīja, ka jūgendstila ēku dekorējumos pārāk noteicoša loma ir divdimensiju plānā izvēršiem motīvu risinājumiem, kas neparāda plastisko formu organisko, trijdimensionālās sakarības skatīto saistījumu ar ēku arhitektonisko veidolu. Tāpēc, kā esot domājis A.Folcs, jūgendstils nevarēja valdzināt māksliniekus ar telpas izjūtu.<sup>2</sup>

Latviešu profesionālās tēlniecības vērtējumos – gan no pašu mākslinieku, gan no mākslas vēsturnieku, kritiķu un citu autoru puses – ir vērojama izvairīšanās no tādu izpausmju uzrādīšanas un sīkākas aplūkošanas, kuras varētu tā vai citādi saistīties ar jūgendstila parādībām. Pēckara posmā, īpaši 50. un daļēji arī 60. gados, centieni norobežot latviešu tēlniecības attīstības procesus un tēlnieku darbības raksturojumus no saskarēm ar jūgendstila estētiku kļuva vēl uzsvērtāki, jo šī stila iezīmes tika uzskatītas par dekadences izpausmēm. Tā, piemēram, M.Ivanovs 1958. gadā izdotajā monogrāfijā "Gustavs Šķilters", mēģinādams pasargāt tēlnieku no pārmetumiem par aizraušanos ar jūgendstilu, raksta: "Viņš (G.Šķilters – R.Č.) centās sasniegt formu

skaidrību, lai izvairītos no apšaubāmiem modernizējumiem ornamentikā, jo jūgendstila ietekme skolas audzēkņu darbos bija ieviesusies visai plaši."<sup>3</sup> Tāpat arī pārējā šīs grāmatas tekstā tiek uzsvērti G.Šķiltera izvairīšanās no modernā stila, kaut gan patiesībā viņš bija viens no tiem māksliniekiem, kuru darbos samērā tieši un ilgstoši bija vērojami jūgendstilam raksturīgi elementi un iestrāvojumi. Arī K.Baumanis monogrāfijā "Teodors Zaļkalns"<sup>4</sup> nav minējis kādas analogijas vai saskares ar jūgendstila parādībām.

Tēlnieku G.Šķiltera un T.Zaļkalna pašu izteikumos un rakstos tik tiešām nav plašāk pamatotu liecinājumu par to, ka jūgendstila parādības būtu devušas noteicošus, sevišķi svarīgus iespaidus tēlnieciskās uztveres un stila attīstībai. Apcerē par 20.gs.

sākumposma aktuālajām mākslas parādībām – 1908. gadā žurnālā "Zalktis" publicētajā rakstā "Vecie un jaunie mākslā"<sup>5</sup> – G.Šķilters asi vērsās pret akadēmismu, kas nepieļauj evolūciju un neatzīst mainīgā daiļuma veidus – ekspresiju un raksturīgumu, kurus tālaika jaunā paaudze uzskata par svarīgākajiem prasījumiem mākslā. Raksturodams akadēmismam pretstāvošus virzienus, G.Šķilters atbilstoši paša izjūtai izceļ naturālismu kā jaunas, atsvaidzinošas dabas uztveres skolu un īpaši akcentē tālāko ekspresīvas izteiksmes fāzi – impresionismu, kas sevišķi sakāpinātā izjūtu izteiksmē atklāj "personīgu dvēseli, psiholoģisko, subjektīvo īstenību, kurai jo fantastiska daba". Raksturodams visu šo kustību – veco un jauno – cīņu un iezīmēdams tās izvērsumu 20.gs. pirmās desmitgades nogalē, G.Šķilters to nosauc par intīmismu, kurā, kā viņš saka, "sacikstas dažādas strāvas un skolas: mistiķi, simbolisti, jaunromantiķi, jaunideālisti, jaunimpresionisti, primitīvistu u.t.t., bez kā kāda no tām varētu kļūt par vadošo virzienu". Norādīdams uz tajā laikā vērojamo estētisko pozīciju un stilistisko izpausmju grūti nosakāmo daudzveidīgumu, G.Šķilters



297

298

T.Zaļkalns.

Adelīna.

1908.

Teodors Zaļkalns.

Adelīna.

1908.



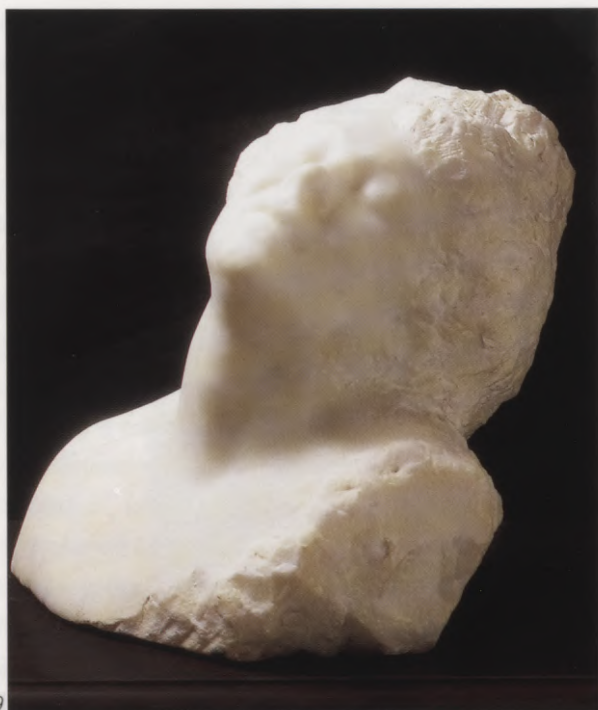
298

1 Krastiņš J.  
Jūgendstils Rīgas  
arhitektūrā. – Rīga,  
1980. – 26.–28. lpp.  
2 Ziņas par tēlnieka  
A.Folca kritisko attieksmi  
pret jūgendstilu ir sniedzis  
viņa dēls arhitekts A.Folcs.  
3 Ivanovs M.  
Gustavs Šķilters. – Rīga,  
1958. – 29. lpp.  
4 Baumanis K.  
Teodors Zaļkalns. –  
Rīga, 1966.  
5 Šķilters G.  
Vecie un jaunie mākslā //  
Zalktis. – 1908. –  
Nr. 1. – 76.–88. lpp.

šajā kontekstā, aplūkodams galvenokārt brīvo mākslu sfēru – glezniecību un tēlniecību, atsevišķi nemin *Art Nouveau* jeb jūgendstila lomu.

Kādā vēlāka laika apcerējumā, iztirzādams tematus "māksla un mode", "estētika un mode", G.Šķilters cita starpā *Art Nouveau* izpausmes raksturojis šādi: "Reskina ierosināts, izceļas Anglijā savā laikā tā saucamais modernais stils, kas kā dabas, krāsu un ziedu pavasara smaržu atdzīvināja audumus, istabas lietas, saimniecības piederumus."<sup>6</sup> Šis citādā kontekstā sniegtais izteikums liecina, ka G.Šķilters visai atzinīgi ir vērtējis *Art Nouveau* izraisītās parādības, bet saskatījis to nozīmi galvenokārt lietišķās mākslas jomā.

Par T.Zaļkalna atieksmi pret *Art Nouveau* tiešākām izpausmēm tēlniecībā samērā raksturīgu liecību sniedz viņa kritiskais vērtējums par somu tēlnieka V.Valgrēna *Art Nouveau* garā 299



darinātajām saloniskajām skulptūrām. Apcerē par V.Valgrēnu, kas 1902. gadā ar pseidonīmu Krišs Mednieks publicēta "Pēterburgas Avīžū" literārajā pielikumā, T.Zaļkalns raksta: "Valgrēns ir modernās dekoratīvās salonu skulptūras tēvs. Ļoti individuāls mākslinieks. Viņa nervozā skulptūra ir Parīzes pārsmalcinātās dzīves produkts. Sieviešu tēli slimīgā kaislībā kļaujas cits pie cita, stiepjās līdz plaukstošiem ziediem, kaislā kustībā sakūst savas segas krokās, kamēr, noguruma pārņemtas, slīd uz melno pelnu urnu un sabrūk. Sabrūk, līdz veselākās paaudzes ziemeļu dēlu reiz modinās no pārkultūras sūpēm, līdz viņš nāks atpakaļ remdināties ziemeļu mežu gaudās, kur viņa kaislību rūdīs ziemeļu vēji."<sup>7</sup> Šajā diezgan dzejiskajā, bet arī asajā vērtējumā ir dažas zīmīgas norādes: Zaļkalns atzīst, ka *Art Nouveau* gars tā rafinēti saloniskajās izpausmēs ir svešs ziemeļnieciskai pasaules un dabas izjūtai. Viņš uzskata, ka tik izteikti forsēts apspēlētu kaislību sakāpinājums ir pārsmalcinātas kultūras pazīme un nevar būt īsti dabisks jaunai, augošai mākslai, kam vajadzētu būt tuvai savas zemes dabai.

Latviešu tēlnieki, kā zināms, mākslas gaitu sākuma cēlienā darbojās galvenokārt stājtēlniecības ietvaros. Viņu dzīves apstākļi neveidojās tā, lai varētu rasties kārdinājums vai pamudinājums pievērsties

dekoratīvās salontēlniecības sfērai. Viņi strādāja individuāli, katrs savu samērā pieticīgo iespēju robežās, neieklāvēs tādos lielāka mēroga procesos, kas *Art Nouveau* idejas attīstīja kā plašākus radošus uzdevumus. Tēlniecības atsevišķās nozares, jo īpaši vides veidošanas un celtniecības kontekstā, kā, piemēram, būvplastika, bija diezgan konkrēti specializētas un pakļāvās arī arhitektu izstrādāto priekšlikumu amatnieciskas ievirzes izpilddarbiem un pasūtījumiem. Starp būvplastiku, kur atsaucību

patiešām guva jūgendstils, un to stājtēlniecību, kādu izkopa latviešu pirmās paaudzes tēlnieki, dzīvodami un darbodamies galvenokārt ārpus Latvijas, neveidojās gandrīz nekādas tiešākas saistības. Visai rezervētu atieksmi pret jūgendstilu zināmā mērā varbūt ietekmēja tas, ka Latvijas un jo īpaši Rīgas kontekstā to varēja uztvert arī kā vāciskās, grez-

noti pilsētībnieciskās vides rakstura izpausmi pretstatā nacionālās, zemnieciskās kultūras tradīcijām. Šo pretrunu ar savā ziņā lakoniskāku formu izteiksmi, ģeometrīzētu apjomu kārtojumiem un nacionālo ornamentu motīvu transformāciju iesaistījumiem tiecās atrisināt jūgendstila atzars tā dēvētā nacionālā romantisma ietvaros. Neviens no latviešu tēlniekiem nacionālā romantisma rosinātajām formveides ievirzēm nepievērsās tik nopietni un radoši, kā, piemēram, lietišķajā mākslā to darīja Jūlijs Madernieks. Latviešu tēlniecībā atsevišķām saskarēm vai sasaucēm ar jūgendstila parādībām, kā arī tiešākiem aizguvumiem, kā, piemēram, G.Šķiltera darbos, tomēr vairāk ir tikai impulsīvu atbalsojumu raksturs.

Skaidrodams 20.gs. sākumposma situāciju latviešu tēlotājā mākslā, jo īpaši tēlniecībā, G.Šķilters uzsveris, ka daudzas parādības tajā ir ieplūdušas un guvušas stilistisku noteiksmi galvenokārt saskarēs ar impresionismu. Latviešu tēlnieku G.Šķiltera, T.Zaļkalna un arī B.Dzeņa tiešās saskares ar Ogista Rodēna mākslas un personības ietekmēm patiešām, kā tas visiem labi zināms, noteica to, ka sākotnēji viņu formu uztvere un plastisko uzdevumu izpratne veidojās impresionistiska jūtu tvēruma un dabas formu skatījuma ietekmē. O.Rodēna plastiskās izteiksmes dažādos veidus un slāņojumus raksturo-

299

T.Zaļkalns.

Ludmila.

1913, 1966.

Teodors Zaļkalns.

Ludmila

(Portrait of

Ludmila Jakubovska).

1913, 1966.

6 Raksta manuskripts glabājas G.Šķiltera memoriālajā muzejā.  
7 Citēts pēc šī raksta fragmenta publicējuma K.Baumaņa monogrāfijā "Teodors Zaļkalns" (42.–43. lpp.).

300

T.Zaļkalns.

Marmors.

1911.

Teodors Zaļkalns.

Marble.

1911.

jot, viņa mākslas pētnieki un aprakstītāji parasti arī īpaši neatzīmē *Art Nouveau* rosinātos noskaņu iestrāvījumus. Kaut gan O.Rodēna kustību ekspresijas kāpinājumos, viņa figūru atveidojumu izteikti asimetriskajos, izaicinošajos nostādījumos, drosmīgajos plastisko motīvu fragmentējumos un arī bieži vien vijīgajos, trauksmainajos figūru ritmiskajos akcentējumos reizēm pat visai izteikti kā diezgan spēcīgs ferments ieaužas tālaika modernā stila gaisotne un simbolizējošā iedaba. Zināmā mērā patiešām var uzskatīt, ka dažas vispārīgākas *Art Nouveau* garam radniecīgas noskaņas latviešu tēlniecībā ienāca kopā ar rodēniskā impresionisma izteiksmes iespēju apgūšanu. Tā, piemēram, T.Zaļkalna agrīnajos romantizētajos sieviešu tēlos noskaņas, kurās ir sajūtama arī *Art Nouveau* laika aura, parādās kā intuitīvi tverts izjūtu atstarojums, nevis kā kaut kas tāds, ko mākslinieks būtu pārņēmis, iedvesmojoties no tiešākiem šā stila izpausmju paraugiem. Rietumu kultūrā, kā zināms, pastiprināta interese par daudzveidīgi sazarotajām gadsimtu mijas mākslas parādībām un jo īpaši par tālaika modernā stila izpausmēm iezīmējās jau 60. gados un turpinājās gan 70., gan 80. gados, un šī interese joprojām ir aktuāla. Līdztekus lielajiem izstāžu projektiem, kuros dažādā kontekstualā pasniegumā tika parādītas modernā stila mākslas izpausmes, ir attīstījusies šī perioda estētikas un formveides problemātikas pētniecība. Tā ir apzinājusi plašu mākslas vēstures tēmu loku, kurā

būtiska loma ir ierādīta ne tikai konkrētu mākslinieku radošās darbības novērtējumam, bet arī vispārīgām atziņām par

formveides ideju attīstību. Tā, piemēram, R.Šmucers 60. gadu vidū izdotajā monogrāfijā par *Art Nouveau* parādībām,<sup>8</sup> atzīmēdams šī stila narcistisko estetizētas pašapzināšanās iedabu, atzīst, ka tā robežas nav strikti noteiktas. Turklāt var būt arī tā, ka mākslinieki, kuri it kā stāv malā un nepievienojas šim virzienam, tomēr ir saistīti ar parādībām, kas ietekmēja *Art Nouveau* veicinātās vispārējās tendences. Cita starpā R.Šmucers norāda uz *Art Nouveau* rosināto formveides ideju saistībām ar historismu, no vienas puses, un impresionismu, no otras puses, ekspresīvākas izteiksmes meklējumu flangā. Savukārt pazīstamais krievu mākslas vēsturnieks D.Sarabjanovs apcerējumā par *Art Nouveau* stila noteiksmes aspektiem<sup>9</sup> pievērš uzmanību tam, ka dzīves stila un artistisko izpausmju parādības, kas devušas impulsus tā dažādajām izpausmēm, ir bijušas arī krasi atšķirīgas un pat diametrāli pretējas. Tās ir ietvērušas, piemēram, gan izsmalcinātu dendijismu, gan baskājainās, brīvi krītošā tunikā tērtās Aisedoras Dunkanes brīvo deju kustību kultu, arī masveidīgu aizraušanos ar ķermeņa kultūras nodarbībām un dēmonisko bohēmiskas dzīves baudītāju redzējumu. Varētu piebilst, ka daļēji arī ar *Art Nouveau* parādībām saistītajā kontekstā veidojās aizraušanās ar arhetipiskiem priekšstatiem, radās bāze personiskiem, subjektīviem, zemapziņas dziļēs rastiem mitoloģizācijas un simbolizācijas veidiem. Savā – tiešākā un naivākā – izpratnē G.Šķilters šo ievirzi pamato ar mākslinieka tiesībām "darīt skatītājiem pietamam un ticamam savu fantāzijas valsti", jo, kā saka tēlnieks, "mākslinieks var tērt savus sapņus, murgus un lietuvēnus taustāmos veidos un laist viņus pasaulē".<sup>10</sup> Katrā ziņā *Art Nouveau* izpētes nopietnākā skatījumā un kontekstā jau sen vairs nav tā, ka modernā stila izpausmes būtu jācenšas saskatīt tikai ierobežotā parādību diapazonā, tikai acīmredzamos šī stila paraugos, galvenokārt lietišķās un dekoratīvās mākslas jomās. Skatījums var būt daudz plašāks, ietverot gan ikonogrāfijas un tēlu emocionālā noskaņojuma ievirzes, gan vispārīgākas formu traktējuma iezīmes.

Par vienu no vispārīgām mākslinieciskās izteiksmes ievirzēm, ko ietekmēja gan impresionistiskā uztvere, gan daļēji arī *Art Nouveau* parādību loks, var uzskatīt to, ka pieaug tādu kompozicionālu risinājumu loma, kuros galvas vai figūras atveidojums ir traktēts kā atbilstoši formu un apjomu brīvam plūdumam attīstīts plastisks motīvs, nevis kā sižetiski pamatots, detalizēti izstrādāts tēls ar uzskatāmi noteiktu žanrisko piederību. Visai tipiska parādība tālaika mākslā ir aizvērtu acu motīvs. Agrīnajos T.Zaļkalna darbos –



300

8 Schmutzler R.

Art Nouveau. – London, 1964.

9 Сарбянов Д.В.

К определению стиля модери // Советское искусствознание '78. – Москва, 1979. – С. 206–225.

10 Šķilters G.

Vecie un jaunie mākslā. – 85. lpp.

poētiskajā itāļu meitenes tēlā "Adelīna" (1908), ekspresīvajos galvu veidojumos "Bronza" (1903) un "Marmors" (1911), ģīmetnē "Ludmila" (1913) – aizvērto acu motīvs ir būtisks mākslinieciskās izteiksmes elements, kas kalpo tēlu iekšēji vērstā jūtu savilņojuma atklāsmei. Var to izskaidrot arī tā, ka, tiekdamijs pēc vienota plastiska plūduma, tēlnieks ir instinktīvi izvairījies iezīmēt un sīkāk izstrādāt acu ābolu vai zīlīšu formas. Tomēr nevar noliegt šai sakarā zināmu sasaukšanos ar *Art Nouveau* inspirētām noskaņām. Sieviešu tēli ar aizvērtām acīm kā noslēpumainības simbolizējums ir visai bieži sastopami jūgendstila inspirēto motīvu lokā. Gan jūgendstila, gan impresionisma formveides raksturā visai redzama loma ir asimetriskiem kompozicionāliem akcentējumiem, dinamiskā līdzsvara fikšējumiem. Gandrīz visos T.Zaļkalna ekspresīvākajos agrīnajos darbos, jo īpaši kompozīcijās "Bronza" un "Marmors", parādās izjusti līdzsvarots tēlniecisko masu un formas elementu izkārtojuma

301



asimetriskums. Atsevišķos gadījumos, piemēram, īstenojot sievietes tēlu akmenī skulptūrā "Marmors", kompozīcijas asimetrisko raksturu nosaka marmora bloka sākotnējā forma. Tomēr gan T.Zaļkalna, gan G.Šķiltera darbu asimetriskajos akcentos var atpazīt arī tālaika gaumi un brīvāku ritmu strāvojumus.

Par vienu no būtiskākajām pazīmēm jūgendstila estētikā var uzskatīt tiekšanos pilnvērtīgāk un estetizētāk atklāt un izcelt katra materiāla raksturu un īpašības. Lietišķajā un dekoratīvajā mākslā šāda nosliece izpaudās atbilstoši priekšmetisko formu radišanas uzdevumiem, tomēr pati pieeja kā tāda ietekmēja attieksmi pret materiālu īpašībām arī brīvo mākslu jomā. Materiālu īpašību izcelšana, apspēlēšana un dažkārt arī apstrādes procesa atklātāka atsegšana kļuva par apzinātu profesionālo centienu vadmotīvu. Latviešu tēlnieki nav izmantojuši jūgendstila dekoratīvajai salonu plastikai raksturīgo neparastu materiālu, dārgu akmeņu un tam līdzīgu elementu iesaistišanu kompozīcijās,

302



nav izmēģinājuši dažādu materiālu kombinējumus. Tomēr tajā laikā izplatītāko tēlniecības materiālu – bronzas un marmora – pasnieguma veids atsevišķos gadījumos tiek tādā mērā uzsvērts un estetizēts, ka tas kļūst par mākslas darba dominējošo motīvu. Šī īpašība izteiktāk parādās T.Zaļkalna darbos, jo G.Šķilters, kā zināms, īsteno materiālu lietojuma un atklāsmes aspektiem īpašu uzmanību neveltīja. Vairākos T.Zaļkalna agrīnajos darbos paša materiāla – bronzas vai marmora – īpašību izjušana un izbaudīšana kļūst par tēlu psiholoģiskajam raksturojumam līdzvērtīgu mākslinieciskās atklāsmes motīvu. Tāpēc acimredzot dažiem darbiem tēlnieks ir devis nosaukumus, kas norāda, kādā materiālā tie izpildīti. Dziļākās saknes T.Zaļkalna vērigajai attieksmei pret formu īstenojumu paliekošos materiālos, protams, rodamas arī senākās nacionālās – zemnieku kultūras tradīcijās. Tomēr sākuma periodā šāda pastiprināti iejūtīga attieksme pret tēlniecības materiālu pasniegumu T.Zaļkalna mākslā tiešāk veidojās O.Rodē-

na ietekmju lokā un galvenokārt pateicoties arī Itālijā gūtajai marmora apstrādes pieredzei. Vēlme atklāt plastisko formu un apjomu dzīvo, vitāli organisko, no materiāla inertās masas izaugušo viļņojumu un pulsējumu zināmā mērā, kaut arī it kā attāli, sa-

301

G.Šķilters.

Frēzijas.

1901.

Gustavs Šķilters.

Phresia Blossoms.

1901.

302

G.Šķilters.

Šķiršanās.

1913.

Gustavs Šķilters.

Parting.

1913.

303

G.Škilters.

Čulbja meita.

1911.

Gustavs Škilters.

Swan Maiden.

1911.

saucas ar lokani plūstošajiem, dzīvelīgajiem ritmu strāvājumiem, kas ir raksturīgi arī *Art Nouveau* kultivētajai formu izjūtai.

Kā vienu no *Art Nouveau* kontekstā sastopamām kompozicionālās saceres iezīmēm dažkārt, īpaši attiecībā uz glezniecību, min figurālo motīvu un fona sabalansētu, kontrastainu vai līdzvērtīgu aktivizējumu. Tēlniecībā figurālo motīvu un fona attiecības dažreiz parādās izstrādātu plastisko apjomu un neapstrādāto, raupjo materiāla virsmu kontrastējumos. Tā dēvētajam *non finito* – māksliniecis- kas nepabeigtības paņēmiem – tēlniecībā ir sava sena, dažādi tulkojama priekšvēsture, un tiešākais šādu risinājumu ierosmes avots, kā zināms, ir Mikelandželo iespaidīgās nepabeigtās skulptūras. O.Rodēns šo paņēmienu pārtverot un aktualizējot ir lietojis kā ekspresijas kāpinājuma veidu vai arī kā kompozīcijas bagātinājuma dekoratīvu elementu. Latviešu tēlniecībā



304

tas visai tiešā ceļā ienācis galvenokārt rodēnisko iespaidu ietekmē, kaut gan T.Zaļkalns ir arī patstāvīgi skatījis Mikelandželo nepabeigtos darbus un jūsmojis par tiem. Jāatzīst, ka T.Zaļkalna agrīnajos marmorā īstenotajos darbos plastiski izstrādātās

formas izaug no neapstrādātā materiāla fona un saistās ar to patiešām delikāti un organiski, varbūt pat jūtīgāk, nekā tas redzams dažos O.Rodēna šādas ievirzes darbos. Zināmā mērā tā varbūt ir arī *Art Nouveau* estētikas attāla ietekme, kas padara maigākas un savstarpēji iekļāvīgākas figurālo plastisko motīvu un neapstrādāto virsmu attiecības. Šai ziņā visai raksturīgs ir T.Zaļkalna Itālijā radītais marmorā kaltais "Cilnis" (1908), kurā atveidotā, līganā kustībā parādītā sievietes mugura atgādina radniecīgu motīvu O.Rodēna marmora skulptūrā "Danaīda" (1885). Gan meitenes muguras vijīgās aprises, gan aktīvi iedarbīgais marmora neapstrādāto virsmu

fons, kas ietver figūru, gan arī atrisušo matu viļņainais ieplūdinājums materiāla neapstrādātajā daļā – visu šo elementu sabalsojums savā kopumā zināmā mērā pat visai tieši asociējas ar *Art Nouveau* noskaņām.

Skatot jautājumu par atsevišķiem iespējamiem modernā stila estētikas iestrāvājumiem vai attāliem atbalsojumiem T.Zaļkalna darbos un analogijām šai sakarā, negribas lietot vācisko apzīmējumu "jūgendstils", jo iespējamās saskares ar šiem impulsiem tika uztvertas plašākā kultūras areālā – Francijā, Itālijā, arī Krievijas kultūrvides specifiskajā kontekstā. Ar Vācijas kultūras centriem, arī Rīgas tolaik vēl visai vācisko vidi un jūgendstilu, kas šajā vidē lokalizējās, T.Zaļkalnam tuvākas un tiešākas saiknes vai piesaistes neveidojās. Iespējamie modernā stila gaisotnes rosinātie impulsi T.Zaļkalna mākslā nekad nekonzentrējās jūgendstilam tieši raksturīgās ornamentālās vai simbolizējošās formās. Tās vispārīgās noskaņas, kurās kā savdabīgs ferments ievijās arī *Art Nouveau* gaisotnes virtojums, T.Zaļkalna mākslā var uzskatīt par neoromantisma izpausmēm. Arī izteikti romantizētajā jaunās sievietes ģimēnē "Ludmila", ja grib, var saskatīt *Art Nouveau* noskaņu atbalsis – gan galvas mazliet manierīgajā spirālajā pavērsienā, gan silueta līniju līganajā plūdomā.



303

304

G.Škilters.

Peldētāja.

20.gs. sākums.

Gustavs Škilters.

Young Woman

Bathing.

Early 20th cent.

Gustava Šķiltera daiļradē kopumā un atsevišķos viņa darbos jūgendiskie iestrāvojumi un elementi parādās daudz tiešāk. Būdams visai eklektisks ievirzes mākslinieks, G.Šķilters, pārņemdam un absorbēdam dažādus ārējus un kultūrvides iespaidus, jūgendiskās noskaņas, arī atsevišķus motīvu un formu stilizējuma paņēmienus ir izmantojis bez īpašas teoretizēšanas, kā pašsaprotamu, dažiem viņa radošajiem nolūkiem atbilstošu izteiksmes veidu, jo īpaši darinot lietišķas vai dekoratīvas priekšmetiskas formas. Jūgendiskas noskaņas ir saskatāmas G.Šķiltera daudzajos kailfigūru veidojumos. Pavisam tieši jūgendstils parādās arī G.Šķiltera grafikas darbos. Tā, piemēram,

izteikti jūgendiska ir G.Šķiltera 1891. gadā oforta tehnikā izpildītā latviešu mākslinieku apvienības "Rūķis" pasīvā biedra karate. Dažādas jūgendiskā garā veidotas lietišķu un greznuma priekšmetu formas G.Šķilters ir darinājis, gan uzturēdamies Parīzē (1899–1904), gan strādādams par pedagogu Štiglica mākslas skolā (1905–1918), gan dažkārt arī vēlākajos gados.

Raksturīga G.Šķiltera lietišķās tēlniecības darbu iezīme ir tā, ka viņš jūgendiskajās ornamentālajās kompozīcijās kā centrējošu elementu ievij ar atzīstamu plastisku izjūtu modelētas sievietes kailfigūras. G.Šķiltera pieejā jūgendiskajiem stilizējumiem ir vairākas variācijas. Tā, piemēram, Parīzē 1901. gadā darinātajās keramikas plaketēs ar ziedu motīviem liego un trauslo frēziju ziedu stilizējums ir samērā brīvi un eleganti darināts tieša dabas formu vērojuma iespaidā. Citos darbos, piemēram, kādā franču žurnālā publicētajos durvju rokturu kompozīciju metos, jūgendiskā stilizācija ir veikta, izmantojot pazīstamus un izplatītus šī stila ornamentālos motīvus. Dažkārt jūgendisko rotājumu kompozīcijās iesaistītās kailfigūru formas ir plastiskā modelējuma ziņā pat izteiksmīgāk un koncentrētāk izpildītas nekā naturālistiskam formu traktējumam tuvinātās brīvi stāvošo sievietes figūru kompozīcijas. Kā samērā veiksmīgi jūgendstila garā veidotu priekšmetisku formu paraugus var minēt, piemēram, 1916. gadā darināto spieķa roktura rotājumu ar izteiksmīgi vijīgo meitenes figūru un 1910. gadā izpildīto rotu šķirstiņu ar bagātīgajiem jūgendisku motīvu – pāvu un augu – stilizējumu savijumiem un gulošas jaunavas figūru kompozīcijas centrā uz lādītes vāka.

Figurālajos G.Šķiltera darbos jūgendiskās noskaņas papildina un citādā, reizēm arī eklektiskā ievirzē pavērš naturālismam tuvinātais figūru ķermenisko formu modelējums un to proporciju pasniegums. Šai sakarā kā raksturīgus piemērus varētu minēt ar viļņaini plūstošu drapērijas formu apvienoto divfigūru kompozīciju "Ilgas pēc neaizsniedzamā" (1913), kā arī triju pozējošo grāciju atveidojumu darbā "Ilūzija" (1916) un vairākas citas līdzīga rakstura sievietes figūru kā plastisko motīvu variācijas.

Daži jūgendstila formu uztveres pētnieki ir pievērsuši uzmanību tam, ka tēlniecībā šī stila formveides ideju ietekmē aktīvāka kļūst interese par ažiūriem kompozicionāliem risinājumiem.<sup>11</sup> Atsevišķus kompozicionālās saceres piemērus, kuros diezgan izteikti iezīmējas ar figūru stāviem un siluetiem "ierāmēta" telpa, varam saskatīt arī G.Šķiltera darbu lokā. Tā, piemēram, O.Rodēna mīlētāju motīviem radniecīgajā divfigūru veidojumā "Šķiršanās" (1913) atstatumam starp sievietes un vīrieša figūrām – šīm telpas intervālam – ir pat sava psiholoģiski raksturojoša loma. Kaut gan G.Šķilters nav šādus kompozicionālas saceres paņēmienus plašāk un konceptuāli apzinātāk attīstījis, tomēr nevar noliegt to, ka viņš kā pirmais latviešu tēlniecībā ir mēģinājis apgūt šādu telpas iestarpinājumu eks-

305

G.Šķilters.

Liesma.

1920.

Gustavs Šķilters.

Flame.

1920.

<sup>11</sup> Сараянов Д.В.  
К определению стиля  
модерн. –  
С. 220–221.

306

Burkards Dzenis  
ar sievu.

20.gs. sākuma

foto.

Burkards Dzenis  
and Mrs. Dzenis.  
Early-20<sup>th</sup>-cent.  
photo.

307

B.Dzenis.

Sievas portrets.

1906, 1922.

Burkards Dzenis.  
Portrait of the  
Sculptor's Wife.  
1906, 1922.

presīvo izteiksmīgumu. Dažkārt G.Šķilters ir izman-  
tojis arī jūgendstilam raksturīgas hibrīdformas. Tā,  
piemēram, interjera plastikas veidojumā "Gulbja  
meita" (1911) diezgan izteiksmīgi modelētā gulbja  
forma kakla daļā saaug ar sīki un rūpīgi detaļās iz-  
strādātu meitenes – nāras figūru. Protams, šādā vi-  
sai alogiski no divām dažādām daļām apvienotā  
veidojumā rodas mērogattiecību neatbilstības un  
dīvainības, kuras G.Šķilters, kā redzams, šāda rak-  
stura darbos ir uzskatījis par pieļaujāmām. Gustavs

Šķilters kādreiz iepa-  
zītus izteiksmes lī-  
dzekļus, arī jūgend-  
stila ierosmju lokā  
gūtos motīvus un sti-  
lizācijas paņēmienus  
ir izmantojis arī vēlā-  
kajos gados, īpaši ne-  
rēķinādamies ar kā-  
dām noteiktām hro-  
nologiskām robežām.  
Kaifigūras kompozī-  
cija "Liesma", kas ra-  
dīta 1920. gadā, ar  
asimetriski uz plānas,  
neregulāras pamatnes  
novietoto sievietes fi-  
gūru, kuras mati un  
drapērija, kas vijas gar  
kājām uz augšu, ap  
izstiepto roku, ir uz-  
tverama kā izteikti jū-  
gendisks motīvs. Mei-  
tenes figūrā ar nosau-  
kumu "Zvejniece"  
(1924) it kā vējā plan-  
došā, meitenes augu-  
mu apvijošā tērpa  
kroku lineārais ritmi-  
zējums arī rāda jū-  
gendiskas stilizācijas  
atbalsojumus. Pavi-

sam tieši un sevišķi sakāpinātā veidā jūgendiskie  
motīvi – stilizētie ziedi, plīvojošu matu viņņojums –  
parādās 1920. gadu nogalē darinātajos dekoratīvajos  
koka cilņos "Pavasara dziesma" un "Grēks"  
(abi – 1928). Visai eleganti jūgendstilam raksturīgs  
kustību un apjomu vijīgums atklājas dekoratīvajā  
kamerskulptūrā "Austrumu dejotāja" (1936). Daž-  
kārt ornamentāli stilizēto elementu piesaistījumam  
figurālajai kompozīcijai ir visai ekspromts raksturs.  
Tā, piemēram, savāds G.Šķiltera darbs ir veidojums  
"Vaidelote". G.Šķiltera memoriālā muzeja kolekcijā  
tas datēts kā 1938. gada darbs. Tajā redzama sie-  
vietes figūra, kurā ar visai tiešu portretisku līdzību  
ir atveidota tēlnieka dzīvesbiedre Irma Šķiltere. Seja

un figūra ir modelēta visai naturālistiski, augumu  
viegli piesedzošās drapērijas kroku formas ir stilizē-  
tas, uzsverot jūgendstilam raksturīgu liegi lineāru  
ritmu plūdumu. No sievietes pleciem kā spārni "iz-  
aug" stilizētu ozollapu vītnes, kas veido it kā nenos-  
lēgtu vainagu. Šķiet, ka lapu vītnes ir pievienotas  
figūrai vēlāk, nevis tapušas kā vienotas iecerēs iste-  
nojums. Attāli jūgendiskas gaumes atbalsojumi ir  
saskatāmi pat dažos G.Šķiltera 1947. gadā tapuša-  
jos neliela izmēra kaifigūru veidojumos.

Aplūkojot šajā kon-  
tekstā Burkarda Dzeņa  
veidotos darbus, jāat-  
zīst, ka viņa daiļradē  
stājtēlniecības ietva-  
ros romantiskām nos-  
skaņām un līdz ar to  
arī jūgendiskām iezī-  
mēm nav bijusi īpaša  
loma. B.Dzenis darbo-  
jās galvenokārt portre-  
ta žanrā, viņa darbos  
noteicošā ir reālistiska  
uztvere. Turklāt B.Dze-  
nis jau 1911. gadā sā-  
ka īstenot atsevišķus  
darbus granītā, mate-  
riālā, kas pats par sevi  
ar tā struktūras sting-  
rību nemudināja pie-  
vērsties jūgendiskas  
stilizācijas paņēmie-  
niem. Attālu jūgen-  
diskai pieejai mazliet  
radniecīgu apjomu  
kārtrojuma plūdumu  
varbūt var saskatīt,  
piemēram, 1906. gadā  
veidotajā un 1922.  
gadā marmorā izkal-  
tajā darbā "Sievas  
portrets".

Neraugoties uz to, ka 20.gs. pirmajā desmitgadē  
un, piemēram, G.Šķiltera darbos arī, vēlāk ir iespē-  
jams atrast zināmas sasauces ar jūgendstila parādī-  
bām, tomēr kopumā šiem iestrāvojumiem ir visai  
margināla nozīme, tie nekļuva par ietekmējošu fak-  
toru latviešu tēlniecības tālākajā virzībā. Stājoties  
spēkā monumentalizācijas tendencēm un pastipri-  
noties interesei par formu konstruktīvo stingrību,  
latviešu tēlniecība savā vispārējā attīstībā attālinā-  
jās no romantizācijas nosliecēm un tām atsevišķa-  
jām iezīmēm, kas bija sastopamas gadsimtu mijas  
mākslas parādību kontekstā.



306



307

**Ar** 20.gs. sākumu Latvijā jūgendstils izpaudās visās tēlotājas mākslas jomās – arī periodikas izdevumu noformējumā. Šajā laikā strauji pieauga literatūrai, mākslai un zinātnei veltīto žurnālu skaits. To apdarē ievērojami palielinājās oriģinālzinātnes loma. Mākslinieks zinātnes gatavoja noteiktam izdevumam pretstatā agrāk izplatītajai tradīcijai, kad žurnālus dekorēja ar tipogrāfiskā rotājuma elementiem, kurus kombinēja dažādās variācijās. Oriģinālkompozīcijas dažkārt izmantoja arī atkārtoti, bet tā vairs nebija standartizēta produkcija. To veicināja jaunā – foto mehāniskā reproducēšanas tehnika.

20.gs. sākumā Latvijā bija izveidojušies profesionālu latviešu mākslinieku paaudze, kas pretstatā 19.gs. otrās puses tradīcijai centās izvērst savu darbību dzimtenē. Viņi par savu mērķi izvirzīja nacionālās mākslas izveidi, un iespēja noformēt latviešu periodiskos izdevumus radīja priekšnoteikumus šī uzdevuma īstenošanai. Radās daudzi jauni žurnāli: "Vērotājs", "Stari", "Zalktis", "Pret Sauli", "Kāvi", "Dzelme". To pastāvēšanas laiks gan nebija ilgs, tomēr pietiekams, lai mākslinieki varētu sevi apliecināt, un

20.gs. pirmā desmitgade kļuva par uzplaukuma periodu žurnālu noformējumā. Otrās desmitgades sākumā oriģinālkompozīcijas skatāmas vairs vienīgi žurnālos "Izglītība" un "Domas".

Jauno stilu žurnālos mērķtiecīgi ieviesa J.Rozentāls, kurš bija ieguvis akadēmisku izglītību Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Nozīmīgs bija Pēterburgas Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas absolventu J.Madernieka un B.Dzeņa ieguldījums. Taču skaitliskajā ziņā vislielākais bija Rīgas

V.Blūma mākslas skolas beidzēju A.Štrāla, V.Zeltiņa, P.Kalves, J.Zegnera, R.Vilciņa un K.Ceplīša devums. Epizodiski šai jomai pievērsās V.Purvītis, G.Šķilters, R.Zariņš, J.Lībergs un citi.

Jūgendstila klātbūtne lielākā vai mazākā mērā jūtama gandrīz visās šī laika mākslinieku kompozīcijās, kuras rotāja žurnālus. Jaunās iezīmes sadzīvoja ar gadsimtu mijas stilistikai novirzieniem – reālismu un simbolismu. Darbu ikonogrāfijā redzam jūgendstilam raksturīgos motīvus, starp kuriem dominē vietējās floras un faunas attēlojums. To risinājums bieži bija oriģināls un kvalitatīvs, un katrs mākslinieks atbilstoši rokraksta īpatnībām veidoja savu jūgendstila variantu.

Janis Rozentāls darināja pirmo vāku latviešu periodikā ar jūgendstila iezīmēm. Tas bija domāts "Mājas Viesa Mēnešraksta" (1893–1905) 1899. gada 12. numuram. Šis variants salīdzinājumā ar

iepriekšējo numuru vāku rāda jaunās iezīmes. Mākslinieks atteicās no arhitektoniskā ierāmējuma, ornamentālajiem rotājumiem, gudrības dievietes Atēnas. Aprakstošās kompozīcijas vietā, kuru

308

J.Rozentāls.

"Mājas Viesa

Mēnešraksta"

vāks.

1899.

Janis Rozentāls.

Cover design for

"Mājas Viesa

Mēnešraksts".

1899.

## INTA PUJĀTE

JÜGENDSTILS  
LATVIEŠU  
MĀKSLINIEKU  
ŽURNĀLU  
GRAFIKĀ



308

veidoja daudzie zināšanu simboli, J.Rozentāls radīja lakonisku kompozīciju ar samazinātu simbolu skaitu, augšējā daļā ievietojot gadsimtu mijas periodikā iecienīto lasītājas tēlu, kas zinības iegūst atziņu koka pavēnī, bet apakšējā – gudrības simbolu pūci. Arī darba formālajā risinājumā jaunais izpaužas trīsdimensiju apjoma imitācijas aizstāšanā ar elementu dekoratīvu traktējumu vienā plaknē. Ar iepriekšējo stilu to saista sievietes tēla atveids – frizūra, tērps, kā arī žurnāla nosaukumam izvēlētie burti.

Šo kompozīciju var uzlūkot kā pārejas perioda darbu uz jauno stilu. Tas uzskatāmi redzams salīdzinājumā ar 1905. gadā J.Rozentāla radīto vāku "Mājas Viesa Mēnešrakstam". Jaunās kompozīcijas pamatā ir mākslinieka glezna "Teika", kuru J.Rozentāls interpretēja ar grafikas izteiksmes līdzekļiem. Jau šī darba izvēle vāka kompozīcijai par tēmu "laikraksts kā zinību nesējs" liecina par mākslinieka atkāpšanos no tradīcijas. Lasītājas tēlu ir aizstājusi viedā sieviete, kas glabā un nākamajām

paaudzēm nodod garamantas. Arī formālajā risinājumā pilnībā dominē modernais stils: sievietes tēls ir stilizēts, bet bez īpašas izdabāšanas jūgendstila likto, plūstošo līniju ritmam, kas parādās tikai darba ie-

rāmējumā. Šeit izpaužas J.Rozentāla daiļrades raksturīga iezīme – jaunās parādības viņa darbos ienāk bez pārspilējumiem un tiek pakļautas stingrai mākslinieka kontrolei. Kompozīciju pamatā ir reālistisks, apjomīgs zīmējums, kuru darba procesā viņš pārveidoja par dekoratīvu, pakļaujot formu vieglai jūgendstila stilizācijai.

Abas iepriekšminētās kompozīcijas atklāj vēl vienu J.Rozentāla daiļrades savdabību – prasmi radīt lasītājam viegli saprotamu vizuālo tēlu.

Ar J.Rozentāla darbību saistīts vēl viens solis latviešu periodikas attīstībā. Ar līdzīgā stilā žurnālam "Vērotājs" (1903–1905) veidoto vāku, titullapu un nodaļu vinjetēm mākslinieks radīja vienotu grafisko ansambli, kas bija viena no jūgendstila pamatprasībām. Jaunā stila iezīmes redzamas gan formālajā risinājumā, gan ikonogrāfijā: "Vērotājs" traktēts kā apkārtni uzmanīgi vērojošs senkareivis, "Māksla" attēlota kā sfinks, "Vēstulnieks" – senlatviešu kareivis, kas no-

dod ziņojumu adresātam, "Vērotāja dienasgrāmata" – skala dūmu jūgendiskā plūdomā dienasgrāmatu rakstošs vīrs.

"Vērotājs" bija arī pirmais žurnāls ar nacionālā stila iezīmēm. Šo aspektu pamanīja jau laikabiedri, augstu novērtēja R.Blaumanis, kurš, pats būdams žurnālists, vienmēr sekoja izdevumu mākslinieciskajam noformējumam. Vēstulēs laikabiedriem viņš rakstīja: "Es redzēju pie Rozentāla "Vērotāja" vāka zīmējumu – spēcīgs ("starkes Bild") un latvisks. [...] "Vēro-

- 309  
J.Rozentāls.  
"Mājas Viesa Mēnešraksta" vāks.  
1905.  
Janis Rozentāls.  
Cover design for "Mājas Viesa Mēnešraksts".  
1905.  
310  
J.Rozentāls.  
Titullapa žurnālam "Vērotājs".  
1903–1905.  
Janis Rozentāls.  
Titlepage design for "Vērotājs".  
1903–1905.

- 311  
312  
313  
J.Rozentāls.  
Vinjetes žurnālam "Vērotājs".  
1903–1905.  
Janis Rozentāls.  
Vignettes for "Vērotājs".  
1903–1905.



tājs" izskatās ļoti elegants. Pārspēj ar savu ārieni visu līdz šim bijušu."<sup>1</sup>

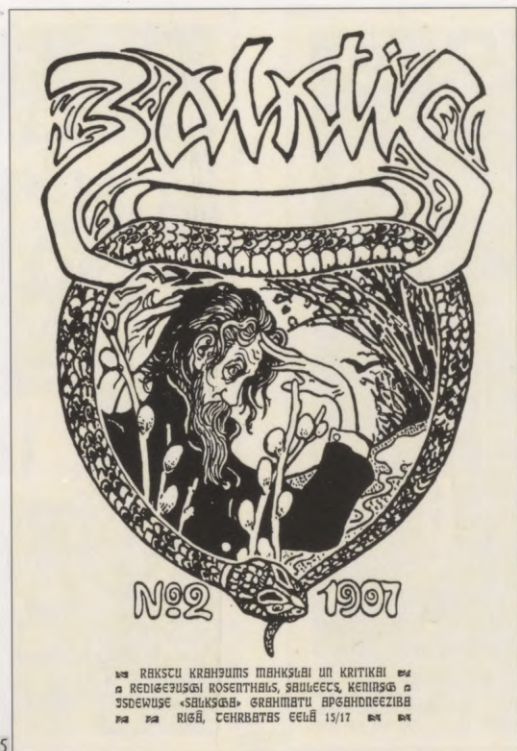
J.Rozentāls šim žurnālam darināja vēl dažas citas vinjetes. To vidū ar satura, burtu veida un attēla vienotību izceļas lapa ar ievainoto senlatviešu kareivi, kas ilustrē A.Ķeniņa dzejoli "Zem dzimtenes egles" (1903.—Nr.1.—23.lpp.)<sup>2</sup>. Tāpat kā pārējos "Vērotājam" radītajos J.Rozentāla darbos, tajā jaušama somu gadsimtu mijas (īpaši A.Gallena-Kallelas) mākslas ietekme.

J.Rozentāla vārds ir saistīts ar izcilāko sasniegumu 20.gs. sākumā latviešu periodikas noformējumā — "Zalkti" (1906—1910), ko izdeva izdevniecība ar tādu pašu nosaukumu, kura par galveno mērķi izvirzīja izdot glītas grāmatas. Sākumā "Zalktis" tika veidots kā almanahs un ar A.Saulieša un J.Rozentāla gādību iznāca reizi gadā. 1908.gada vidū tas pārtapa mazāka formāta žurnālā un tika laists klajā reizi mēnesī

(pavisam 6 numuri) A.Ķeniņa vadībā. Bet jau 1909.gada 1. jūnijā rakstnieks teica atvadu vārdus lasītājiem: "Tiem, kas redz mūsu darba visumā nepilnības, jāaizrāda, ka bijām spiesti savu darbu beigt, to tikko



314



315

sākuši, ka bija jāapstājas jau rīta cēlienā, ceļa sākumā.[..] Arī vispārdomātākā darba izvešanā vajadzīgs laiks, nemaz nerunājot par līdzekļiem."<sup>3</sup>

"Zalkti" tika domāts par vizuālā tēla saistību ar literārā darba saturu. To apliecina jau pats žurnāla nosaukums un vāka noformējums. Zalktis senajiem latviešiem bija dievība, mājas pavarda sargātājs, un to pielūdza līdzīgi kā senās Ēģiptes un Indijas kultūrās.

Manuprāt, klāt nāca arī gadsimtu mijas izpratne par čūsku, kuru trakteja kā dēmonisku, divdabīgu un noslēpumainu radījumu. Savukārt mākslinieki vilināja tās lokanais, vijīgais ķermenis, ornamentālais ādas raksts. Šajā žurnālā mākslinieki realizēja savu senloloto sapni par grāmatu kā vienotu māksliniecisko ansambli. "Zalkti" salīdzinājumā ar "Vērotāju" bija panākta lielāka literārā darba noskaņas saskaņotība ar vinješu raisīto pārdzīvojumu.

"Zalktis" bija analogs jaunās mākslas žurnāliem Eiropā un Krievijā, tādiem kā *Pan*, *Jugend*, *Миръ укыццмоа*, taču atpalika no tiem ar poligrāfisko kvalitāti. Latviešu periodikā "Zalktis" ar satura un formas vienotību, kas ļauj katru šī

314

J.Rozentāls.

Vinjete almanaham

"Zalktis".

1906.

Janis Rozentāls.

Vignette for "Zalktis".

1906.

315

J.Rozentāls.

Almanaha "Zalktis"

vāks.

1907.

Jānis Rozentāls.

Cover design for

"Zalktis".

1907.

316

J.Rozentāls.

Žurnāla "Vērotājs" vāks.

1904.

Janis Rozentāls.

Cover design

for "Vērotājs".

1904.

317

J.Rozentāls.

Ilustrācija

A.Ķeniņa dzejolim

"Zem dzimtenes egles"

žurnālā "Vērotājs".

1903.

Janis Rozentāls.

Illustration for

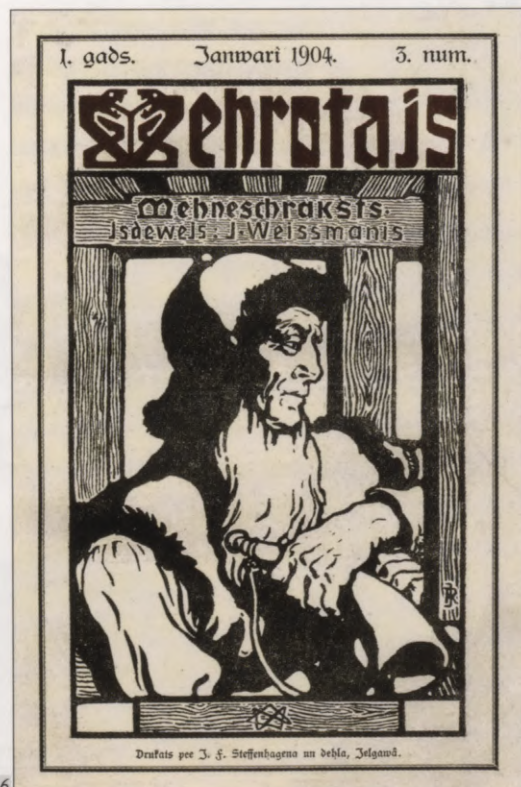
Atis Ķeniņš' poem

"Under a

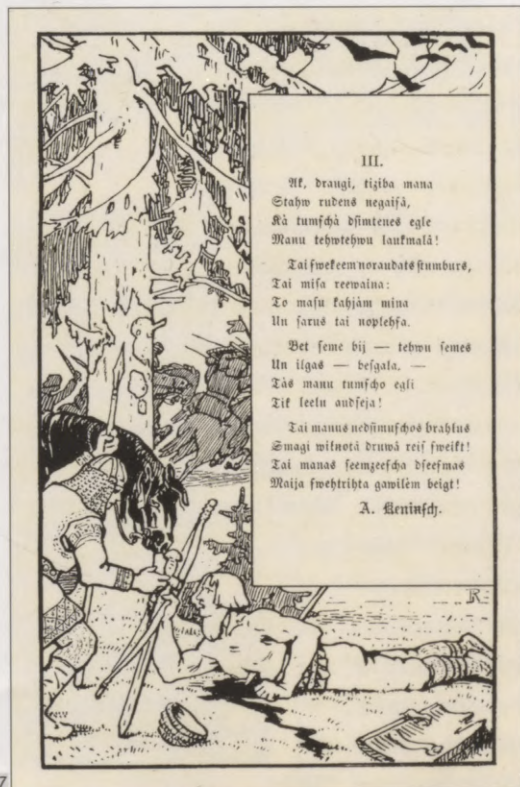
Homeland Fir"

in "Vērotājs".

1903.



316



317

1 Blaumanis R. Kopoti raksti. — Rīga, 1961. — 8.sēj. — 481., 487.lpp.  
2 Iekavās dots vinjetes pirmpublicēšanas gads, izdevuma numurs un lappuse. Atkārtots darba izmantojums netiek norādīts.  
3 Ķeniņš A. Atvadu vārdi // Zalktis. — 1909. — Nr.7. — 8. p.

žurnāla numuru uztvert kā vienotu mākslas darbu, paliek nepārspēts izdevums līdz pat mūsdienām.

318



augu un dzīvnieku motīviem. Ja salīdzinām šos darbus ar vēlākajiem, tad redzam J. Madernieka stila evolūciju – “Vērotājā” māksli-

J. Rozentāls žurnālam darināja dažus vākus un dekoratīvas vinjetes ar sieviešu tēliem – gan noslēpumainiem un dēmoniskiem, balstoties uz melno un balto laukumu kontrastu (1906.–Nr.1.–122.lpp.), gan atturīgi elegantiem, iz-

nieka darbi ir tuvāki dabas formām, grafiskā tēla attiecības ar tekstu nav pilnībā atrisinātas (1903.–Nr.1.–45., 69.lpp.; 1904.–Nr.6.–734.–735.lpp.; Nr.9.–1057.lpp.). Var piekrist R. Zariņa vērtējumam,

318

J. Madernieks.  
Vinjete žurnālam  
“Vērotājs”.

1903.

Jūlijs Madernieks.

Vignette for

“Vērotājs”.

1903.

319

J. Madernieks.  
Titullapa žurnālam  
“Zalktis”.

1908.

Jūlijs Madernieks.

Titlepage design

for “Zalktis”.

1908.

320

J. Madernieks.

Žurnāla “Zalktis” vāks.  
1908.

Jūlijs Madernieks.

Cover design for

“Zalktis”.

1908.

321

J. Madernieks.  
Vinjete žurnālam  
“Zalktis”.

Jūlijs Madernieks.

Vignette for

“Zalktis”.

322

J. Madernieks.  
Vinjete žurnālam  
“Vērotājs”.

1904.

Jūlijs Madernieks.

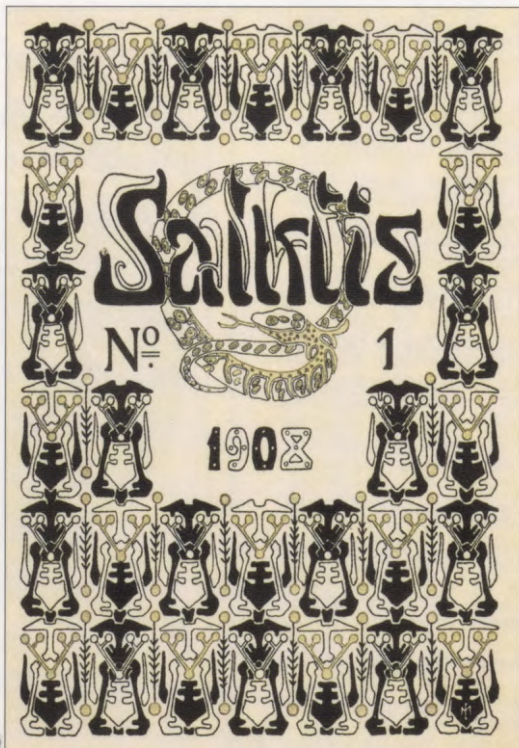
Vignette for

“Vērotājs”.

1904.



320



mantojot kaligrāfisku viļņveida līniju (1908.–Nr.4.–59. lpp.).

Viena no veiksmīgākajām vizuālā tēla un literārā darba saskaņas ziņā ir lapa ar K. Skalbes cikla “Noras dziesmas” noformējumu. Mākslinieks ar sava laika iespaidgrafikai raksturīgu paņēmieni – viena motīva atkārtošānu vinjetē – ievadīja dzejoļus: ar viļņveida līniju viņš stilizēja egles un zaķa siluetus.

Tapa kompozīcija, kuras ritms un motīva vienkāršība sasauca ar K. Skalbes dzejas ritmiku un noskaņu (1906.–Nr.1.–11. lpp.).

Jūlijs Madernieks bija viens no ražīgākajiem žurnālu noformētājiem – darināja kompozīcijas “Vērotājam”, “Zalktim”, “Mājas Viesa Mēnešrakstam” un “Domām”. Lielākais veikums radīts “Vērotājam”, ko viņš rotāja ar nelielām ornamentālām joslām vai atsevišķiem



321

kurš teksta un attēla attiecības lapā raksturoja šādi: ““Vērotājs” savā laikā pasniedza lappuses greznojumu ar tādu konsekvenci smagāku par lapas burtiem, ka acis metās vienīgi smagie izgriezuma pleķi un nosita pavisam teksta burtus. Tas izskatījās tā, it kā mazs puišelis būtu uzmaucis liela cilvēka platmali vaj tēva lielās smagās bikses.”<sup>4</sup>

“Zalktī” J. Madernieks šo pretrunu novērsa. Dabas formas un citu tautu ornamenta motīvus viņš eleganti stilizēja. Pārsteidzoša ir J. Madernieka izdoma un improvizācija. Par to var pārliecināties, aplūkojot čūskas – šajā gadījumā zalkša – daudzveidīgās interpretācijas, kas koncentrējas 1908. gada žurnāla pirmajā numurā. Šo tēlu viņš izmantoja arī izdevniecības emblēmai. Vāka kompozīcijā, kas izmanto-



322

<sup>4</sup> Zariņš R. Ipašuma zīmes // Zalktis. – 1908. – Nr.6. – 164.lpp.

ta arī kā titullapa "Zalkša" 1908. gada 4. numurā, J. Madernieks čūskas motīvu lietojis, lai atzīšanas koku traktētu kā izziņas koku. Tādējādi pausta doma par žurnālu kā izziņas devēju, labā un ļaunā izšķirēju.

Grafikās formas kārtojas blīvi, tās līdzinās ornamentālam paklājam un attaisno laikabiedra T. Zaļkal-



cips. Dadzis traktēts kā sēru zieds, kas pavada A. Ķeniņa dzejoli "Pie Brīvzemnieka kapa" (Zalktis. - 1907. - Nr. 3. - B.p.).

Daļa B. Dzeņa grafiku ir ainavas. Tajās mākslinieks, neieslogstot detalizācijā, ar pāris līnijām, nelielu svītrojumu, dažiem melnajiem un baltajiem laukumiem uzbur sniega un ziemas miera pārpilnas ainas, līdzīgi kā tas redzams



324



325

323

324

325

326

B. Dzenis.

Vinjetes žurnālam

"Zalktis".

1908.

Burkards Dzenis.

Vignettes for

"Zalktis".

1908.



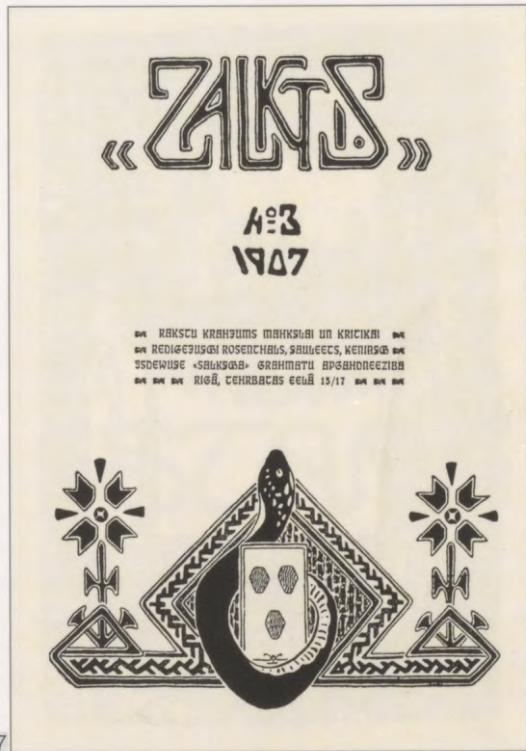
326

na doto vērtējumu, raksturojot J. Madernieka stilu kā barokālu.

Titullapā žurnālam "Zalktis" (1908. - Nr. 1) ir jau lielāks tukšās lapas īpatsvars, un var redzēt, ka J. Madernieks vairās no tukšuma, cenšoties attēla neaizņemtās vietas aizpildīt ar tekstu.

Nozīmīgs 20. gs. sākumā latviešu žurnālu noformējumā ir tēlnieka Burkarda Dzeņa sniegums. Melnbaltajā mākslā tas skatāms žurnālos "Zalktis" un "Domas". Pretstatā J. Maderniekam, kā tas redzams "Zalkša" 1907. gada 3. numura vāka un titullapas kompozīcijā, B. Dzenis pārliciecināši izmanto tukšo telpu, viņa darbs balstās uz jūgendstilam raksturīgo atektonisko kompozīcijas līdzsvaru. Dabas formu – šajā gadījumā parastā dadža – elegantajā stilizācijā izmantots jūgendstilam raksturīgais asimetrijas prin-

327



328



327

B. Dzenis.

Titullapa žurnālam

"Zalktis".

1907.

Burkards Dzenis.

Titlepage design for

"Zalktis".

1907.

328

B. Dzenis.

Vinjete žurnāla "Domas"

titullapā.

1913.

Burkards Dzenis.

Titlepage vignette for

"Domas".

1913.

329

J. Zegners.

Nodaļas vinjete

žurnālam "Stari".

1907.

Janis Zegners.

Gold of the Sun.

Chapter vignette

for "Stari", 1907.

330

J. Zegners.

Vinjete žurnālam

"Zalktis".

1907.

Janis Zegners.

Vignette for

"Zalktis", 1907.

331

J. Zegners.

Žurnāla "Stari" vāks.

1908.

Janis Zegners.

Cover design for

"Stari".

1908.

329



330



331



vinjetēs "Zalkša" 1908. gada 5. numurā.

B. Dzenis, izmantojot jūgendstila piedāvāto dekoratīvātāti, ir radījis arī simboliskas kompozīcijas. Tās ir saistītas ar F. Ničes darbiem. Domājams, ka tieši viņš ir autors kompozīcijai, kas ievadīja F. Ničes darba "Tā runāja Zaratustra" trešās daļas titullapu (Zalktis. - 1908. - Nr. 5. - 113.lpp.). Darbs nav parakstīts, bet filozofiskā ie-

virze ļauj to atributēt kā B.Dzeņa darbu, jo otram šī numura noformētājam R.Vilciņam šāds filozofisks, manuprāt, nebija pa spēkam. Kā visas simbolis-

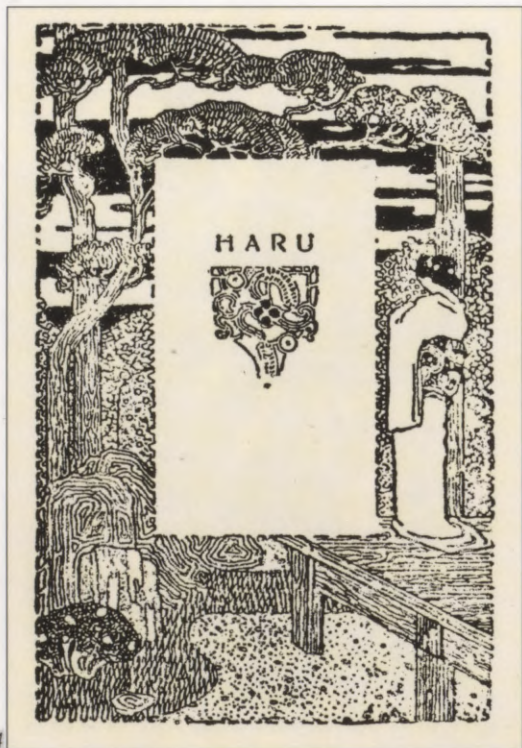
ka rakstura kompozīcijas, tā ir grūti atšifrējama, saturskā jēga meklējama uz lapas drukātajās F.Ničes rindās: "Jūs skatāties uz augšu, gribēdami pacelties. Un es skatos uz leju, tādēļ ka esmu pacēlies." Darba for-



332

spriedzi vēl vairāk pastiprina ritmisko, dažādos virzienos vērsto līniju klātbūtne, kas tuvinā šo darbu 20.gs. otrās puses opārta paraugiem.

Daudzveidīgs mākslinieks ir Janis Zegners, kura darbi skatāmi "Zalkti", "Dzelmē", "Staros", "Pret Sauli" un "Izglītībā". Tās ir gan ainavas, gan figurālas, gan ornamentālas kompozīcijas, kas pēc savas ievir-



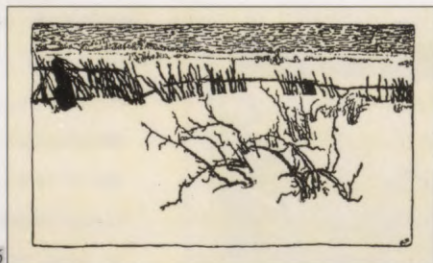
334



335



333



336

mālajā risinājumā panākts jūgendstilam raksturīgais dekoratīvisms, neiztrūkst viļņveidīgās ritmikas putnu un koku stilizācijā.

Žurnāla "Domas" titullapas vinjetē, ar kuru tas iznāca 1913. gadā, B.Dzenis interpretēja Ēģiptes mākslas motīvus. Senās kultūras raksturīgākie atribūti – faraonu profili, piramīda, sakrālais putns – kļuva par garīgās enerģijas (domu) izteiksmīgu vizuālu atveidu. Garīguma

zes ir vai nu simboliski, vai arī reālistiski darbi.

Jūgendstila "bioloģiskā romantisma" izpausme – ideja par dabas mūžīgo pārvērtību – ietverta nodaļas vinjetē "Caur prizmu", kas ievadīja zinātniskās publikācijas žurnālā "Stari", sākot ar 1907. gada 9. numuru. Formālajā risinājumā ar jauno stilu to saista asimetriskā kompozīcijas uzbūve un lineārais fons. Šis kompozīcijas princips izmantots arī nodaļas vinjetē "Sauls zelts", kas pieteica literāro darbu publikācijas šajā paša žurnālā – arī sākot ar 1907. gada 9. numuru. Atšķirībā no iepriekšminētās vinjetes tās kopnoskaņa ir optimistiskāka, izmantots gadsimta sākuma žurnālu grafikā neiztrūkstošais saules atveids.



337



338

332

333

P.Kalve.

Vinjetes žurnālam

"Stari".

1908.

Pēteris Kalve.

Vignettes for "Stari".

1908.

334

335

P.Kalve. (?)

Vinjetes žurnālam

"Stari".

1907.

Pēteris Kalve. (?)

Vignettes for "Stari".

1907.

336

A.Štrāls.

Vinjetes žurnālam

"Zalktis".

1908.

Aleksandrs Štrāls.

Vignette for

"Zalktis".

1908.

337

338

V.Purvītis.

Vinjetes žurnālam

"Vērotājs".

1903.

Vilhelms Purvītis.

Vignettes for

"Vērotājs".

1903.

Modernā stila klātbūtne jaušama arī visas kompozīcijas dekoratīvajā traktējumā.

Neaizsargātais cilvēks 339 un pasaule ap viņu atveidota vinjetē, kas ievada A.Austriņa stāstu "Nemiers" (Zalktis.—1907.—Nr.3.—71.lpp.). Tās kompozicionālā uzbūve, lakoniskums un zināma neveiklība cilvēka figūras traktējumā ļauj izteikt pieņēmumu, ka



nālos pēc izslēgšanas metodes. Bet autorei tomēr nav pilnīgas pārliecības par šo pieņēmumu, jo darbā jaušams lielāks ģeometriskums nekā citos P.Kalves

darbos. Taču šīs kompozīcijas ir vieni no retajiem paraugiem 20.gs. sākuma latviešu žurnālu grafikā, kuros latviešu mākslinieki pievērsās Japānas mākslai, tādēļ būtu nepiedodami, ja tos nepieminētu.



340

J.Zegners ir autors žurnāla "Stari" vākam, ar kuru tas iznāca 1908. gadā.

Klusinātu, lirisku Latvijas dabas tēlu savās grafikās rādīja Pēteris Kalve. Miniaturajos spalvas zīmējumos žurnāliem "Stari", "Dzelme", "Izglītība" un "Domas" viņš attēloja gan dzimtās zemes ainavu, gan atsevišķus tās elementus. Viņa dabasskati pārsvarā ir reālistiski, dažkārt ar simbolisku ievirzi. Jūgendstils vairāk jaušams dekoratīvajās vinjetēs ar viena dabas elementa, piemēram, gulbja (Stari. — Nr.2.—154.lpp.) vai atraitnītes stilizāciju. Atturīga izsmalcinātība redzama vinjetē ar rozēm, kas rotā žurnālā "Stari" 1908. gada pēdējos numurus (Nr.5—6.—448.lpp.).

Domājams, ka P.Kalves spalvai pieder divas vinjetes, kas ilustrēja Japānai veltīto angļu rakstnieka L.Hirna stāstu "Haru" (Stari.—1907.—Nr.10.—744., 766.lpp.). Šis viedoklis radies, vērtējot latviešu mākslinieku grafikas žur-



342



341

Interesi par Japānas mākslu Latvijā apliecina publikācijas tālaka žurnālos. Zināms arī, ka J.Rozentāla darbnīcā bijušas japāņu gravīru kopijas, arī aizlietņa apgleznojumos izmantoti to motīvi. Viens no J.Rozentāla audzēkņiem — I.Zeberinš — savās atmiņās atzīmē, ka J.Rozentāls mudinājis studēt japāņu gravīras, kuras uzskatījis par pamatu grafikai.<sup>5</sup> P.Kalves kompozīcijas rāda, ka to autoram nav bijuši sveši japāņu grafikas paraugi. Vinjetes formālajā izveidē izmantota jūgendstilam raksturīgā formu stilizācija un panākta saistība starp tekstu un attēlu.

Latvijas ainava iedvesmoja arī Aleksandru Štrālu. Viņš darbojās žurnālos "Zalktis", "Dzelme" un "Domas". Ar vieglu, nedaudz nervozu, steidzīgu līniju mākslinieks mēdza ieskicēt dabas objektu aprises. Viena no izteiksmīgākajām šī mākslinieka stila kompozīcijām ievada Plūdoņa dzejoļu ciklu "Rēgi" (Zalktis.—1908.—Nr.4.—1.lpp.).

339

O.Šteinbergs.

Vinjete žurnālam "Stari".

1906.

Oskars Šteinbergs.

Vignette for "Stari".

1906.

340

V.Zeltiņš.

Žurnāla "Kāvi" vāks.

1906.

Voldemārs Zeltiņš.

Cover design for

"Kāvi".

1906.

341

O.Šteinbergs.

Vinjete žurnālam "Stari".

1906.

Oskars Šteinbergs.

Vignette for "Stari".

1906.

342

V.Zeltiņš.

Vinjete žurnālam

"Dzelme".

1906.

Voldemārs Zeltiņš.

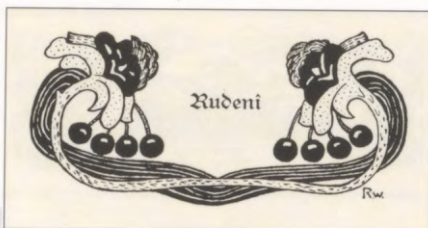
Vignette for "Dzelme".

1906.

<sup>5</sup> Zeberinš I.  
Atmiņas. — Rokraksts  
RLMVM.

Sniega baltumā melnējošie dīvainie zari sasauca ar asociācijām, kuras izraisa dzejas darba nosaukums. Kompozīcijas pamatā ir asimetriskums un lielo tukšo

343



laukumu īpatsvars, kuras sadala atturīgs melno līniju kopums. Šī kompozīcija parāda būtisku latviešu mākslas iezīmi – panteistisko dabas uztveri: dabas formās tika atrasti atveidi daudzām abstraktām idejām un tēliem. A.Štrāls darinājis ainavas, kurās dekoratīvais efekts panākts ar viļņveida līniju. Tā ir galvenais izteiksmes līdzeklis kompozīcijā ar mēnessgaismas efektu (Dzelme. – 1906. – Nr. 9. – 419.lpp.) un nodaļas vinjetē "Dzeja" (Domas. – 1912. – Nr. 1. – 88. lpp.).

Epizodisks ir mūsu klasiķa Vilhelma Purviša sniegums gadsimta sākuma žurnālu grafikā, bet tas ir pieminēšanas vērts, jo izteiksmes ziņā atšķiras no citu latviešu mākslinieku darbiem. Žurnālā "Vērotājs" ievietotas tikai dažas viņa vinjetes. Tajās mākslinieks paliek uzticīgs iemīļotajam ainavas žanram.

Grafikā V.Purvītis ir tāds pats monumentālists kā glezniecībā. Tikai ar līniju, kas ir 20.gs. sākuma pielūgsmes objekts, viņš stilizē

dabas objektus, uztverot to būtiskākās formas, rāda panorāmiskus skatus un ataino Latvijas dabai raksturīgo motīvu – priedi (Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 79.lpp.). V.Purviša vinjetēs dominē ainavas elementu sintēze, to traktējums ir dekoratīvs (Vērotājs. – 1904. – Nr. 2. – 133.lpp.).

Šī dekoratīvā pieeja labi uztverama, ja darbu salīdzina ar motīva ziņā līdzīgu cita mākslinieka – Voldeņara Zeltiņa vāka kompozīciju žurnālam "Dzelme" (1906. – Nr. 8). Viņš ir jaunās – t.s. dekadentu paudzes pārstāvis. V.Zeltiņa simboliskajā ainavā ietverts nemiers un šaubas. Radīts tēls, kas asociējas ar žurnāla nosaukumu. Veiksmīgi dabas motīvu mākslinieks izmanto žurnāla "Kāvi" vākam (1906. – Nr. 1) – varenās mākoņu gubas, nervozās gaismas strēles sasauca ar nosaukuma izraisītajām asociācijām. Viņa darbi ievietoti arī žurnālos "Pret Sauli" un "Stari". V.Zeltiņa grafikās, līdzīgi kā gleznās, valda dinamisks, nervozs ritms, kuru viņš panāk ar strauju li-

ornamentālajā atveidā (Dzelme. – 1906. – Nr. 4. – 173.lpp.).

Oskars Šteinbergs ir viens no ražīgākajiem 20.gs.

sākuma viņešu autoriem. Viņa darbība saistīta tikai ar vienu žurnālu – "Stari". O.Šteinbergs salīdzinājumā ar pārējiem kolēģiem uzrāda mazāku patstāvīgumu. Acīmredzot tas izskaidrojams ar to, ka savā darbības laikā žurnālā "Stari" viņš vēl tikai apguva māksliniecisko izglītību. O.Šteinbergs kompozīcijās izmanto gan jūgendstila iecienītās sieviešu galviņas ar gariem, vaļējiem, jaunā stila ritmikā kārtotiem matiem (1906. – Nr. 2. – 110. lpp.), gan gulbjus (1906. – Nr. 1. – 33.lpp.), gan liesmas (1906. – Nr. 6. – 364.lpp.).

Naivu jūgendstila risinājumu atrodam Rūdolfa Vilciņa darbos, kuri rotā žurnālus "Zalktis", "Stari" un "Izglītība". Dabas pārvērtības ideja izmantota vinjetē, kurā attēloti liekti augu stumbri, no kuriem nokarājas gatavi

augļi (Stari. – 1906. – Nr. 4. – 232.lpp.). Ar dekoratīvu nakts spokainās mēnessgaismas atveidu izceļas grafika, kas noslēdz J.Akuratera etīdi "Agrā rudeni" (Stari. – 1907. – Nr. 2. – 84.lpp.), naivs dekoratīvisms raksturīgs vinjetei ar sauli, pūcēm un jūgendiski vijīgu ceļa motīvu (Stari. – 1906. – Nr. 4. – 232.lpp.).

Jaunā stila elementi redzami arī dažās Jāņa Jaunsudrabiņa vinjetēs žurnālos "Stari", "Pret Sauli" un "Dzelme". To vidū ar elegantu dzīvnieka – zaķa – motīva stilizāciju un saskaņotību ar burtu veidu izceļas dekoratīvā josla, kas ievada Plūdoņa dzejoli "Ziedoņa deļa" (Dzelme. – 1906. – Nr. 3. – 97.lpp.).

Gandrīz katrs latviešu mākslinieks 20.gs. sākumā ir devis savu ieguldījumu latviešu žurnālu noformējumā. Šajā rakstā aplūkots tikai viens no iespējamajiem analīzes aspektiem – jūgendstila izpausmes latviešu žurnālos, bet Latvijā izdoto vācbaltiešu un krievu žurnālu vērtējums jau ir cita pētījuma tēma.

343

R.Vilciņš.

Vinjete žurnālam

"Stari".

1906.

Rūdolfs Vilciņš.

Vignette for

"Stari".

1906.

344

J.Jaunsudrabiņš

Vinjete žurnālam

"Dzelme".

1906.

Jānis

Jaunsudrabiņš.

Vignette for

"Dzelme".

1906.

345

R.Vilciņš.

Vinjete žurnālam

"Stari".

1907.

Rūdolfs Vilciņš.

Vignette for

"Stari".

1907.

344

Plūdoņa

### Seedoņa deļa.

Seedons pār semi slihd,

Dailulit!

Seedons pār semi slihd,

Dailulit!

Krahsas un sķaņas

Smarsčas un swanas

Klusi, bes maņas

Sahķ isbahrstit.



345

Viens no spilgtākajiem latviešu literatūras, mākslas un kritikas izdevumiem 20.gs. sākumā bija almanahs "Zalktis" (1906–1908.–Nr. 1–4), kas vēlāk pārtapa žurnālā ar tādu pašu nosaukumu (1908–1910.–Nr. 1–8). "Zalktī" sadzīvoja dažādu stilistisku ieviržu un virzienu rakstnieku darbi, taču noteicošie bija divi: simbolisms un neoromantisms (V.Plūdonis, K.Skalbe, J.Akuraters, F.Bārda, Fallijs, L.Laicens u. c.). Visuālajā noformējumā (mākslinieki J.Rozentāls, J.Madernieks, B.Dzenis, J.Zegners u. c.) dominēja jūgendstila poētika.

"Zalktis" ir viens no nedaudzajiem 20.gs. sākuma latviešu periodiskajiem izdevumiem, kura vizuālo un vārdisko saturu veido vienots semantiskais dziļslānis, kas vistiešāk saucas simbolu izvēlē un interpretācijā.

Atšķirībā no 19.gs. otrās puses romantiķiem 20.gs. sākuma neoromantiķi un simbolisti (arī tie, kas publicējās "Zalktī") galveno uzmanību pievērsa nevis debesu, plašāk – augšpasaules objektiem (zvaigznes, kalni, saule, putni u. tml.), bet gan lejaspasaules jeb htoniskajiem objektiem.

Zvaigznes, putni, kalnu virsotnes reprezentēja romantiķu ideālu pasauli. Simbolisti un neoromantiķi, kuri latviešu mākslā un literatūrā nostiprinājās pēc 1905. gada revolūcijas un tās ideālu sabrukuma, savā daiļradē atteicās gan no vienkāršoti tieša jēdziena "ideāli", gan no simboliem, kas iepriekšējā māksli-

nieciskajā sistēmā ar šiem ideāliem saistījās. Lineārās laiktelpas izpratnes vietā 20. gs. sākumā tika veidota cikliskā izpratne, kas nozīmēja atgrieša-

346

J.Madernieks.

Titullapa žurnālam

"Zalktis".

1908.

Jūlijs Madernieks.

Titlepage design

for "Zalktis".

1908.

JANĪNA KURSĪTE  
"ZALKTIS"  
UN  
JÜGENDSTILS



nos pie mītiskā. Atšķirībā no 19. gs. 60.–80. gadu romantikiem, kas bija aizsākuši ceļu pie mītiskā ar nacionālā dievību olimpa radīšanu (pēc grieķu un romiešu parauga), simbolisti un neoromantiķi pievērsās universālajām mītiskajām sākotnēm, uzsvāru savā daiļradē liekot uz arhetipiskiem tēliem.

Rakstnieki un mākslinieki, kas sadarbojās ar "Zalkti", aktualizēja galvenokārt trīs lejas pasaulē ietilpstošo semantēmu grupas: htoniskās radības (rāpuļi u. tml.), augus, ūdeni.

### HTONISKĀS RADĪBAS

Rāpuļi (zalktis) ir "Zalkti" visbiežāk variētais tēls, kas izmantots kā izdevuma vāku noformējumā, tā atsevišķās vinjetēs, bieži arī dzejā un prozas darbos. Tā, piemēram, mēnešraksta 1908. gada pirmā numura noformējumam J. Madernieks izvēlējies 12 dažādas vinjetes, kurās zalktis figurē gan kā divu pretstatu (dzīvība – nāve, gaisma – 347



tumsa, debesis – zeme, sievišķais – vīrišķais u. tml.) vienība, gan kā ārdošā haosa, gan arī kā izveidotā kosmosa (četri zalkši kā četri telpiskie orientieri), ūdens, gaisa un uguns stihijas reprezentants.

Fallija poēmā "Zalkša līgava" (1908.–Nr. 1) par pamatu izmantots iniciācijas pasākās sastopamais sižets par līgavaini – zalkti.<sup>1</sup> Šajās pasākās atbalsojās seni totēmiskie uzskati (pirmsencis – zalktis, kurā uz iniciācijas pārbaudījumu laiku pārvēršas līgavainis<sup>2</sup>). Bet vienlaikus minētajās pasākās patvērusies atmiņa par meiteņu upurēšanu ūdens garam<sup>3</sup> (to šajā gadījumā reprezentē zalktis), lai nodrošinātu lauku ražību un veiksmi zvejā. Vecāki un dzimtas ļaudis gan nožēlo ūdens garam upurēto meitu, bet kopš upurēšanas brīža viņiem sāk veikties, jo ūdens gars – zalktis – nu viņiem ir labvēlīgs. "Viņi gan nožēloja savu zudušo meitu, bet viņiem pašiem klājās arvien labāki un labāki. Viņu bišu stropi pildījās ar medu, lopi vairojās, medība veicās, bet vislaimīgākā bija zveja."<sup>4</sup>

Fallijs pretstatu zalktis – cilvēks veido kā universālu dabas un civilizācijas, bet arī zemapaizņas un apziņas, jūtu un prāta pretstatu. Poēmas sižets īsumā ir šāds: jaunā meitā Ģintā ieskatās zalktis, kas gan vēro viņu no ūdens, izbāzīs galvu, gan nāk pie viņas pa nakti un uzgulstas uz krūtīm.<sup>5</sup> Ģintu gan māc baires no zalkša, gan vilina pie viņa. Kad zalktis nāk Ģintai pakaļ, ciema ļaudis meitenes vietā vienreiz iemāna kazu, otrreiz zosi. Trešo reizi zalkti neizdodas piemānīt, viņš aizved Ģintu sev līdzī ezerā, 348



kur viņai no zalkša piedzimst dēls, vārdā Nieks, un meita, vārdā Niece. Kad pēc laika Ģinta kopā ar abiem bērniem dodas pie ciema ļaudīm un radiniekiem apciemot viņus, tad cieminieki viņas bērnus uzver par sev svešiem un cilvēku ciltij naidīgiem:

Abiem tiem ir mēles asas "Samistrota laulībaņa,"  
Un ne rokas, roņu ķepas, Vecis galvu pagrozīja.  
Ciemaļaudis ierunājās, "Iznīcinās ļaužu cilti  
Ciema vecis klausījās. Lieli tādi necilvēki."<sup>6</sup>

Ģintas brālis dodas divcīņā ar zalkti, bet ciema ļaudis uzbrūk pārējiem zalkšiem. Zalkši tiek iznīcināti, paglābjas tikai Ģintas un zalkša bērni Nieks ar Nieci, kas no tā laika naktīs nāk kā lietuvēni kaitēt cilvēkiem:

Nieks un Niece pārpalika.  
Ezerā tie glābušies.  
Abi ienīst ļaužu cilti,  
Abi tēva nāvi godā.

Dūkņu pilnā mēnesnīcā  
Sidrabainā silā jaukā  
Niece puišus nokutina,  
Nieks ik jaunu meitu žņaudz.<sup>7</sup>

Daba (zalktis) vilina Fallija poēmas galveno varoni Ģintu pie sevis atpakaļ, savā klēpī. Taču kultūras vidē ieaugušie cilvēki (ciems) uzver zalkti un arī viņa savienībā ar Ģintu dzimušos bērnus<sup>8</sup> kā svešus un naidīgus, kas iznīdējami. Cilvēku un civilizācijas vajātie (Nieks un Niece) pārvēršas vajātajos. Daba no cilvēka sabiedrotās pārvēršas par ienaidnieci, zemapaizņa, instinktīvais tiek izstumts kā nevajadzīgais, kas traucē cilvēku līdzīgi lietuvēnam.

Rāpuļi (čūska) un krupis, varde, salamandra. Līdzīga simbolika kā zalktim Fallija poēmā ir krupim Kārļa Skalbes stāstā "Krupis" (1908.–Nr. 3). Bagāta saimnieka meitu Martu mīl bagāts pielūdzējs Gaigals un nabags Mārtiņš Dievezers, kam bērībā salauzta mugura, tāpēc viņš iesaukts par krupi. Marta mīl abus, tomēr kropli Dievezeru vairāk. Gaigalam viņa to izskaidro šādi: "[...] Tu esi sauss un balts," viņa reiz runāja, pajādama Gaigala vaigus. "Krupis bija daudz karstāks.. viņš apsita mani kā ar karstu tvaiku. Un viņš bija tāds valgs. Te lūpu spalviņās viņam bija vēsa pilīte. Vakarā viņš krita rasā kā neprātīgs."<sup>9</sup> Gaigals ir sauss, balts, kārtīgs un sekls – kā modernā pasaule. Mārtiņš

347

348

J. Madernieks.

Vinjetes žurnālam

"Zalktis".

1908.

Jūlijs Madernieks.

Vignettes for

"Zalktis".

1908.

1 "Zalktis neatdod meitai peldētajai drēbes, pirms viņa apsolās tam par sievu. Vēlāk viņa ar bērniem ciemojas pie vecākiem. Mājās atgriežoties, meitai jāsaka: "Piena plūdi vai asins plūdi," – tad virs nāks no ūdens saņem. Citi ļaudis šos vārdus izdabā no bērniem, atsauc ūdens malā zalkti un nosit to. Māte ar bērniem iet mājās, bet redz tikai asinis. Bēdās un dusmās viņa nolād bērnus par kokiem, sevi par dzeguzi." – *Arājs K., Medne A.* Latviešu pasaku tipu rādītājs. – Rīga, 1977. – 66. lpp.

2 Līgavaini iniciācijas pārbaudījumi, līdzīgi kā pasākā par eža kažociņu, beidzas ar totēma veidola ādas sadedzināšanu. "Zalktis, tagad pārvērst uz visu mūžu par cilvēku, nosvin otru reizi kāzas un dzīvo laimīgi jo laimīgi." – Latviešu tautas teikas un pasakas/ Sakārt. P. Šmits. 2. izd. – *Waverly-Iowa*, 1965. – 4. sēj. – 419. lpp.

3 Visās šī tipa pasākās runāts par trīskāršu upuri un tikai trešo (pati meita) ūdens gars atzīst par īstu, jo baltas zoss un baltas kazas upuri atraida.

4 Latviešu tautas teikas un pasakas. – 415. lpp.

5 Šādā kontekstā zalktim kā pasākās, tā arī Fallija poēmā ir arī konkretizēta vīrišķās sākotnes – fallia – nozīme.

6 Fallijs.  
Zalkša līgava // Zalktis. – 1908. – Nr. 1. – 21. lpp.

7 Turpat. – 22. lpp.

8 Bērnu vārdus – Nieks un Niece – Fallijs patapinājis no tautas pasākām. Zīmīgs šo vārdu etimoloģiskais skaidrojums – no \*niekas: ne + kas (ar nozīmi "niekas"). – *Karulis K.* Latviešu etimoloģijas vārdnīca. – Rīga, 1992. – 1. sēj. – 627. lpp. Tādējādi dabas (zalktis) un civilizācijas (meita Ģinta) savienība pasākās traktēta kā neiespējama, jo dod "neko": Nieku un Nieci.

9 *Skalbe K.* Krupis // Zalktis. – 1908. – Nr. 3. – 39. lpp.

Dievezers – mikls un karsts, kas norāda uz viņa saistību kā ar auglību, tā ar dabas stihisko, nevaldāmo un vilinošo spēku. Krupis (alias Mārtiņš Dievezers) pieder sakrālajai pasaulei, kā to netieši norāda arī viņa uzvārds. Dievezers – krupis stāsta nobeigumā iet bojā, brīvprātīgi izvēloties atgriešanos mātes zemes klēpī, nevis seklo civilizācijas pasauli.

Savukārt "Zalktī" publicētajos L.Laicena, V.Plūdoņa, A.Saulieša u.c. rakstnieku prozas un dzejas darbos čūska, varde, krupis, salamandra, arī krokodils traktēti vairāk no modernā kultūrcilvēka viedokļa un negatīvi. Čūska – sievišķais, tātad zemapzinīgais, vilinošais, kas kultūrpasaulē (īstenībā bieži tikai civilizācijas labumos un ērtībā, nevis kultūrpasaulē) ieaugušo vīrieti draud pazudināt un iznīcināt. Tā Viļa Plūdoņa tēlojumā "Fantāzija par puķēm" (1907. – Nr. 2) dzimuminstinkts, zemapziņas vilinājums salīdzināts vai nu ar htoniskiem, agresīvai gataviem zvēriem ("No paslēptuves viņa man uzkrīta, šī kaķe-kārība"<sup>10</sup>), vai ar rūpuļiem, vardēm, dēlēm, zirnekļiem ērcēm u. tml.:

"Laid, laid! tu, brūnā naģe! tu, uguns zalaman-der! tu, raibā ķirzaka! Laidiet mani pie manas orhidejas!"

Pie viņas zieda es noliecos. No viņas zieda es padzēros. Viņas ziedā es apraku savu balto dvēseli...

Bet iekš klusā zieda smaržīgā dibena gulēja sarkana čūska, paradīzes grēka – čūskas pēcdzimums.

Sarkanā čūska, zaļajām acīm, aprija manu dvēseli. Tūkstošām mēlēm kā melnām dēlēm viņa izsūca manas asinis, manas šķīstākās, labākās sirds asinis."<sup>11</sup>

Rūpuļi, īpaši čūska, tradicionālajos indoeiropiešu priekšstatos ir bijuši nozīmē divdabīgi – saistībā gan ar dzīvības došanu un atjaunošanu, gan nāvēšanu kā Lielās pirmmātes veidolu. Tas, ka rūpuļi u.c. htoniskās būtnes tiek aktualizētas gan "Zalkša" vizuālajā, gan vārdiskajā saturā, šķiet, norāda uz 20.gs. sākuma latviešu literatūras, plašāk – mākslas krustceļu situāciju. 19.gs. literatūra un māksla, arī ikdiens ar tās izteikto, akcentēto orientāciju uz dabas pasauli kā harmonijas un kosmiskā izpausmi urbanizētajā 20.gs. sākuma vidē vairs nefunkcionēja vai tradicionālajā veidā vairs nefunkcionēja. Bija vai nu no šīs mātes – dabas pasaules jātsakās, vai tā jāpārrada.

"Zalkša" mākslinieki (īpaši J.Madernieks un J.Zegners) centās šo dabas pasauli pārradīt, iekonturējot tradicionālo modernizētā, stilizētā jūgendstilstiskā zalkša/čūskas ornamentā, bet neat-

sakoties no šo tradicionālo simbolu arhetipiskā uzveres līmeņa.

Savukārt "Zalkša" autori – rakstnieki veidoja divas atšķirīgas līnijas. Vieni, kā Fallijs un K.Skalbe, izjuta htoniskās pasaules un reizē dabas sakralitāti pretstatā modernās pasaules sekumam, un, kaut arī viņu darbos sakrālā pasaule zaudē profānajai un tās pārstāvjiem, rakstnieku simpātijas ir zaudētāju pusē. Otri, kā A.Saulietis, L.Laicens vai V.Plūdonis, čūskā redz vīrieti nāvējošo, bet arī plašāk – civilizāciju un kultūru nāvējošo, destruktīvo sākotni, tāpēc vai nu to traktē negatīvi, vai vienkārši pieņem zināšanai kā nāves zīmi. Tā, piemēram, Augustam Saulietim "Zalkša" 1906. gada 1. numurā publicēts dzejolis "Teiksmu mežā". Dzejolī attēlots, kā divi mīlētāji stāv uz tilta pār upi (pārejas situācijas simbolika), apkārt šalc noslēpumains mežs (šajā gadījumā tas ir adekvāts veļu valstij):

Pār galvām mums zari krustiski līkst.

Kur ejam? – Ne zinām, ne prasīt drīkst...

[..] Mēs nedrīkstam soļā vairs tālāki spert:

Deg uguns divas – ar roku var tvert.

Un mēmi mēs tiekam no šausmu varas:

No zariem milzīga čūska karas.<sup>12</sup>

A.Saulietim šajā pašā almanaha "Zalktis" numurā publicēta novele "Nabagu princis un Daiļā", kurā attēlots, kā divpadsmitgadīgs ganuzēns iemīlas par viņu vecākā, jau pieaugušā saimnieka meitā. Puika redz zīmīgu sapni, ka iet pa dziļu mežu, nonāk alā, satiek čūsku, kurai no mēles gala nolaupa gredzenu. Čūska dzenas pakaļ, bet puikam palīdz izglābties liels putns, kas aiznes viņu uz pili, kurā mīt saimnieka daiļā meita. Pa ceļam uz pili zēns ierauga zemu būdu, kurā dzīvo viņa māte un kuru viņam žēl pamest. Šajā A.Saulieša novelē aktualizēta tipiska seksuālās pubertātes iniciācijas situācija, kuru zēns it kā nosapņo. Čūska un arī zemā būda šajā gadījumā simbolizē mātes pasauli, no kuras, izgājis iniciāciju, zēns nokļūst vīrieša pasaulē.

Saistību ar krīzes, pārejas situāciju uztur arī tādas htoniskas būtnes kā velns, ūdens meitas, Pāns u. c.

Lai arī šiem tēliem ir analogiska funkcija ("Manu zēnu nozaga/ Zaļviļņu meitas,/ Dziļumos ievila/ Viņu dzintara fleitas"<sup>13</sup>) kā čūskai,



349



350

10 Citēts pēc: Plūdoņa V. Fantāzija par puķēm: Modernā cilvēka dvēseles lāsts. – Rīga, 1911. – 26. lpp.  
11 Turpat. – 27. lpp.  
12 Saulietis A. Teiksmu mežā // Zalktis. – 1906. – Nr. 1. – 30.–31. lpp.  
13 Bārda F. Zvejnieces dziesma // Zalktis. – 1908. – Nr. 5. – 92. lpp.

349

350

J.Madernieks.

Vinjetes žurnālam

"Zalktis".

1908.

Jūlijs Madernieks.

Vignettes for "Zalktis".

1908.

vardei, krupim u.tml., tomēr tie "Zalkti" publicētos F.Bārdas, V.Plūdoņa u. c. darbos pavīd epizodiski, tāpēc pie tā sīkāk nepakavēsimies.

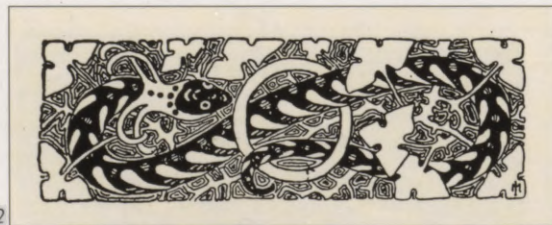
## AUGI

"Zalkti" tiek aktualizēti arī augu valsts (ziedi, koki, mežs), kas lielās līnijās simbolizē to pašu, ko rāpuļi un htoniskās radības, proti, noslēpumaino, sievišķo sākotni. Tā Fricim Bārdam dzejoli "Pāns aprīlī" (1908. – Nr. 1) cerīnziedi, puisim nemanot, pārtopt iemiļotās meitenes acīs. Skūpstot cerīnziedus, viņš noskūpstā meitenes acis. Nav nejausis arī sengrieķu Pāna pieminējums F.Bārdas un arī citu "Zalkti" publicēto autoru darbos. Pāns<sup>14</sup>, tāpat kā satīri, romiešu Silvāns, tiek aktualizēts kā "Zalkša" daiļdarbos, tā arī vizuālajā noformējumā. Pāns iederas "Zalkša" 351



autoriem tik būtiskajā zemes, pazemes (htoniskajā) un debesu, zemapzinīgās un apziņas pasaules pretstatījumā. Daļai autoru ziedi un koki nozīmē dziļāko pasaules būtību, tāpēc cilvēks (parasti vīrietis) zemapzinīgi tiecas atgriezties šajā pirmatnējā, nediferencētā ziedu paradīzē vai vismaz – eksistenciāli kritiskos brīžos – tiecas pieplakt eglei, priedei (totēmiskajiem sieviešu kokiem latviešu tradīcijā), arī – aiziet mežā, prom no civilizācijas (K.Skalbe, J.Akuraters, F.Bārda).

Citiem "Zalkša" autoriem, kā V.Plūdonim, tieši pretēji – ziedi un augi ir instinktīvais, ļaunais vilinājums (sievietes – kārdinātājas iemiesojums), kas aizmaldina no labā, no mērķiem un ideāliem. Jau minētajā V.Plūdoņa "Fantāzijā par puķēm" autors veido divpretstatu pārus, kur vienā pusē ir dzimtenes kautrīgās vilinātājpuķes: lauku magone (kā autors pats to raksturo – kautrības simbols), vientule vijolīte, saulgrieze un dedestiņa, roze un lilija. Otrajā pusē – eksotisko zemju puķes, kas moderno jaunekli pievelk un vilina: *gloxinia*, *kamelija*, *azalea indica*, orhideja. Te simbolistiski visai atkailināti pretstatīti sievietes – vilinātājas un sievietes – Grietiņas tips, kur pirmais ir ļaunais, kas nabaga moderno jaunekli nelietīgi ievēl mūklājā, tā ka beigās viņam atliek tikai "... nakts, tumša, baiga, šausmīga nakts"<sup>15</sup>. Savukārt ziedu un augu motīvi "Zalkša" vizuālajā noformējumā pārsvarā saista puķi/ziedu/augu ar sievišķo noslēpumaino, ar dziļu vilinājumu bez negatīvas nokrāsas. 352



## ŪDENS

Ūdens (upe, ezers, jūra) simbolika ir tuva čūskas un ziedu simbolikai un tiek saistīta ar sievišķo, pasīvo sākotni dabā un cilvēkā. Retāk izmantota "Zalkša" vizuālajā noformējumā (galvenokārt – ūdens kā pasaules atspulgs, tās noslēpumainā dziļu seja; sk. piem.: Zalktis. – 1907. – Nr. 3.–13. lpp.). Daiļdarbos ūdens simbolika sastopama visai bieži un iekrāsota ambivalenti – upe kā vilinātāja, kas ievēl savos ūdeņos pasaules dziļjēgas meklētājus un nonā-

vē tos, bet arī ūdens kā šķīstītājs, upe kā atbrīvotāja, ceļa pavērēja no noslēgtas vides uz plašo pasauli. Linarda Laicena stāstā "Nāves upe" (1908. – Nr. 5) tēlots sievišķā un vienlaikus nāves vilinājums. Šajā stāstā sievišķā iznīcinošā daba iekodēta vairākos izomorfos līmeņos, to reprezentē gan sieviete, uz kuras muižu aizbrauc ciemoties stāsta

galvenais varonis, vārdā Kaiva, gan sieviešu totēmiskie koki, kas aug ap muižu (egles, apses), gan rāpuļi (krokodili, čūskas, kuri atspīd sievietes acīs vai kuros viņa, nākdama pa naktīm pie Kaivas, pārvēršas<sup>16</sup>), gan ūdeņi, īpaši melnā upe, Stikšas līdzniece<sup>17</sup>, kas tek netālu no muižas un vilina Kaivu pie sevis<sup>18</sup>. Kaiva nespēj upes vilinājumam turēties pretī: "Kaivam radās nepārvarama vēlēšanās savienoties ar nezināmo, iesūkties tanī kā ūdenim sniegā. Viņš iededzināja sveci, ielūkojās ūdenī, ieraudzīja savu attēlu – Sejas jau gandrīz satikās, bet svece nodzisa ūdenī<sup>19</sup>, un Kaiva ievēlās upē."<sup>20</sup>

Kopumā kā "Zalkša" vizuālajā noformējumā, tā arī publicēšanai izvēlētajos daiļdarbos dominē dabas simbolika, kur daba (htoniskie rādījumi, dažādie augi un ūdeņi<sup>21</sup>) pretstatīta civilizācijai kā sakrālais profānajam. Cilvēku velk atpakaļ pie dabas un tās izpausmēm sakrālajā, bet šī atgriešanās modernajam cilvēkam vai nu nav vairs iespējama, vai arī ved pie traģiskas nesaskaņas starp "es" un civilizēto pasauli. Jūgendstila mākslai raksturīga stilistika caurvij arī "Zalkti" publicētos daiļdarbus. Taču tā nav jūgendstila ietekme uz literatūru vai otrādi, bet gan latviešu 20.gs. sākuma (1904–1910) mākslas un literatūras poētiskās valodas kopība, kas visspilgtāk atklājas tieši almanahā / mēnešrakstā "Zalktis".

351

352

J. Madernieks.

Vinjetes žurnālam

"Zalktis".

1908.

Jūlijs Madernieks.

Vignettes for

"Zalktis".

1908.

14 No "pūsōn, kas savukārt no indoeiropiešu saknes "pū – uzpūst, uzpūst, uztūcis. "Senajam ide. tautām "pūs- un fonētiskie varianti saistījās ar ziedu bagātību un auglību, un no šīs formas atvasināja arī zemes (auglības) dievu nosaukumus: senindiešu Pūsān, gr. Pan, prūšu Puškaitis." – Karulis K. Latviešu etimoloģijas vārdnīca. – Rīga, 1992. – 2. sēj. – 93. lpp.

15 Plūdonis V. Fantāzija par puķēm. – 48. lpp.

16 Piemēram: "Kad Kaiva pamodās no sapņa, kurā tam uz krūtīm bija uzgūlusies ledus auksta čūska, silts sievietes stāvs viņam bija pieklāvis un rokas ķēras ap kaklu kā žņaugdamas." – Laicēns L. Nāves upe // Zalktis. – 1908. – Nr. 5. – 84. lpp.

17 "... aiz pils, lejā, esot melna un dziļa upe, kas vienā vietā pat ziemā neaizsalstot." – Laicēns L. Nāves upe. – 83. lpp.

18 "Upe viņu vilka pie sevis, vilka ar nepārvaramu spēku. No viņas dibina bija stiepta neredzama virve, un tas vairs nevarēja atrasties no tās kā notiesātais no karātavu cilpas, nevarēja viņas ne saraut, ne sagriezt, ne sacirst. Sastingušām, kā pārkmetotam tam bija jāšēd vai jāgūl uz klints un jāskatās, jāskatās upē." – Laicēns L. Nāves upe. – 86. lpp.

19 Svece tradicionāli simbolizē dievišķo gaismu un atdzimšanas spēku. Linarda Laicena stāstā sveces gaismai būtībā ir līdzīga nozīme – tai būtu jāved pie dzīvības noslēpuma, Kaiva garīgi jāatdzimst. Taču svece izdzīst, pirms Kaiva paspēj saskatīt un apjēgt sava dziļā "es" (sejas atspīduma ūdenī) noslēpumu.

20 Laicēns L. Nāves upe. – 89. lpp.

21 "Jūgendstila mākslinieki visvairāk iedvesmoja flora, fauna, neorganiskās un organiskās dabas dinamika (plūstošs, vijņojošs ūdens, organismu augšanas fāzes, pavairošanās)." – Klavins E. Jūgendstils. – Rīga, 1994. – 8. lpp.

**N**eraugoties uz savu īslaicību, jūgendstils bija viena no spilgtākajām parādībām kā Eiropas arhitektūrā, tā arī dekoratīvi lietišķajā mākslā periodā no 19.gs. 80.gadiem līdz 20.gs. sākumam. Lai gan jūgendstils vērtējams kā internacionāls virziens, tomēr katrā zemē tas balstījās uz vietējām mākslinieciskajām tradīcijām un rezultātā daudzos gadījumos ieguva izteiktu nacionālo nokrāsu.

Pieaugot laika distan-  
cei, arvien labāk saska-  
tāms, ka jūgendstils bija  
liela mākslas atjaunoša-  
nās kustība, kura vērsās  
pret pagātnes stilu atkā-  
rtošanu un ietvēra laika  
garam atbilstošu jaunu  
formu meklējumus. Jū-  
gendstilam bija stimulējo-  
ša ietekme gandrīz uz visām  
daļamatniecības  
nozārēm un industriālo mākslu, īpaši uz keramiku

(t. sk. porcelānu un fajansu), stiklu, tekstilijām, ju-  
velierizstrādājumiem.

Meklējot jūgendstila iezīmes porcelānā un fajansā 19. un 20.gs. mijā Rīgā, nav praktiskas iespējas analizēt sadzīvē un interjerā izmantoto smalkkeramikas priekšmetu klāstu, kuru lielākā daļa, domā-

jams, tika importēta, ne-  
vis ražota uz vietas (sa-  
glabātie fotodokumenti  
un muzeju eksponāti ir  
pārāk fragmentāri, gadīju-  
ma rakstura "liecinieki",  
kuru "vēsturiskā biogrāfi-  
ja" vairumā gadījumu nav  
noskaidrojama).

Daudz nozīmīgāk, ma-  
nuprāt, ir noskaidrot jū-  
gendstila ietekmi uz Rīgā  
ražoto smalkkeramikas  
produkciju. Šajā sakarībā  
uzskatu, ka situācijas iz-

pratnei lietderīgi ir izdarīt divas atkāpes – vēsturisko un tehnoloģisko.

### ZIGURDS KONSTANTS

## JÜGENDSTILA IEZĪMES RĪGAS PORCELĀNĀ UN FAJANSĀ

353

*Dekoratīvs*

*fajansa trauks.*

*M.S.Kuzņecova fabrika  
Krievijā.*

*20.gs. sākums.*

*Decorative faience*

*bowl from*

*M.S. Kusnetsov's*

*Factory, Russia.*

*Early 20<sup>th</sup> cent.*



353

Vēsturiskajā ieskatā vispirms jāatzīmē, ka 19.gadsimtā Rīgā bija plaši izvēsta smalkkeramikas ražošana: darbojās divas porcelāna un fajansa fabrikas<sup>1</sup> – Kuzņecova<sup>2</sup> un Jesena<sup>3</sup>, kā arī Jakša porcelāna apgleznošanas darbnīca<sup>4</sup>, neskaitot dažas īslaicīgi eksistējušās fabriciņas<sup>5</sup>. Pirmo triju minēto uzņēmumu darbībai raksturīga kopīga iezīme: to galvenā produkcija bija trauki (t.sk. servīzes), dekoratīvas vāzes, svečturi un tamlīdzīgi priekšmeti. Tolaik Rīgā netika izgatavota porcelāna sīkplastika. Turklāt abas

jiem: kroga porcelāns; “ejošie” trauki; trauki, kuru formu pirmsākumus var meklēt ampīrā un 19.gs. pirmās puses mākslas tendencēs; milzīgs skaits Rietumeiropas servīžu kopiju vai pārveidojumu; beidzot, jūgendstilā ieturēti priekšmeti, kas šajā periodā arī vairumā gadījumu bija aizgūti no Eiropas. Savukārt vēsturiski izveidojās sortimenta dalījums atkarībā no keramikas materiāla: tējas un kafijas trauki bija porcelāna, bet pusdienu trauki – visbiežāk pusfajansa vai fajansa.

1 Plašāku izklāstu par porcelāna ražošanas attīstības vēsturi Rīgā sk.: *Констант Э.А. Рижский фарфор.* – Рига, 1975. 135c.; *Konstants Z. Poluļeviča T.* Rīgas porcelāns un fajanss. – Rīga, 1984. 94 lpp., 30 lp. il.

2 Paplašinot porcelāna un fajansa ražošanu Krievijas impērijā, S.T.Kuzņecovs 1841. gadā nodibināja pirmo fabriku Baltijā. To uzcēla Rīgas pievārtē Kengaraga tuvumā (toreiz Dreilingsbuša). Kuzņecova fabrika sākumā ražoja tikai pusfajansu, bet ar 1851. gadu arī porcelānu. Tomēr līdz pat 19.gs. beigām galveno gatavās produkcijas daļu veidoja pusfajansa izstrādājumi. Fabrikas attīstības pirmais posms noslēdzās 1887. gadā – tika nodibināta M.S.Kuzņecova porcelāna un fajansa trauku sabiedrība. Sakarā ar frontes tuvošanos Pirmā pasaules kara laikā – 1915. gadā – Rīgas fabrika darbu pārtrauca un to daļēji evakuēja.

3 1886. gadā Jaunmīļgrāvi (toreiz Mīļgrābeņa) tika atvērta J.K.Jesena porcelāna fabrika – otra lielākā Rīgā. Arī šī fabrika pārtrauca savu darbu 1915. gadā sakarā ar frontes tuvošanos un daļēji tika evakuēta.

4 J.Jakšč & Co uzņēmumu dibināja 1841. gadā kā tirdzniecības firmu, bet 1879. gadā pie tās noorganizēja fajansa un porcelāna dekorēšanas darbnīcu, kurā strādāja virsglazūras tehniķi. 1901. gadā darbnīcā, kas atradās leksrīgā, strādāja apmēram 10 cilvēki. Baltos traukus ievēda galvenokārt no Vācijas, bet gatavo produkciju realizēja Baltijas guberņās un Iekšējā Krievijā.

5 1852. gadā tirotājs M.Račkins organizēja fajansa trauku ražošanu Kengaraga tuvumā, tomēr nemākulīgas vadības rezultātā fabrika 1859. gada beigās bija jāslēdz. Oficiālajos sava laika statistikas datos atzīmēts, ka 1874. gadā Rīgā darbojās G.Rudakova fajansa trauku fabrika (atrasšanās vieta un pastāvēšanas laiku nav bijis iespējams precizēt).

6 Sk.: *Прусакина К.Н.* Русская керамика. – Москва, 1974. – С. 16.

7 Turpat. – 33–35 lpp.



354

fabrikas kopēja vai arī tikai nedaudz izmainīja Rietumeiropas fabriku atsevišķu trauku un servīžu formas. Tādējādi uzņēmumu mākslinieciskā darbība aprobežojās galvenokārt ar priekšmetu dekorēšanu.

Minēto uzņēmumu produkcijā vērojamas kā kopīgas, tā arī atšķirīgas iezīmes. Jesena un Jakša firmām pamatā bija “vācu” orientācija, to produkcijas noiets galvenokārt balstījās uz pārtikušiem vietējiem vācbaltiešu iedzīvotāju slāņiem, bet tās neatteicās no pasūtījumiem arī restorāniem, krievu aristokrātijai un eksportam. Arī šo uzņēmumu produkcijas apgleznotāji un dekorētāji bija gandrīz vienīgi vācu tautības – vietējie vai imigranti.

Kuzņecova firmai – arī Rīgas fabrikai – nosacīti var piedēvēt “krievu” orientāciju. Savu daļu tautas daiļamatniecības tradīciju iezīmes un kolorītu ienesa krievu tautības apgleznotāji. Kuzņecova firmas Rīgas fabrika savas produkcijas noietam izmantoja jebkurus sabiedrības slāņus, nacionālos grupējumus un ģeogrāfiskos rajonus. Svira, kas regulēja ražošanu, bija pieprasījums, patērētāju vēlmes un arvien masveidīgāka produkcijas izlaide.<sup>6</sup> 19. un 20.gs. mijā visu Kuzņecova fabriku sortimentā bija dažādas pastāvīgas grupas atkarībā no patērētā-

Jāatzīmē, ka Kuzņecova firmas fabrikās nebija neviena profesionāla mākslinieka, kas strādātu pie jaunām formām vai dekora zīmējumiem. Lielā mērā tas saistāms ar to, ka 19.gs. otrajā pusē Krievijā bija populāras Viljama Morisa idejas par tautas daiļamatniecību un šo ideju iespaidā sabiedriskā doma “atstūma” no fabrikām visus kaut cik nopietnākos māksliniekus.<sup>7</sup>

Dekoratīvi lietišķajā mākslā autora radošās ieceres būtiski ietekmē nozares materiālu un tehnisko paņēmieni iespējas, jo šeit daudz vairāk nekā tēlotāajā mākslā mākslinieks ir pakļauts materiāla un tehnoloģijas “stihijai”. Prasmīga vai neveiksmīga tehnoloģijas izmantošana ieceru realizācijā var dot gan negaidīti lielisku rezultātu, gan pilnīgu neveiksmi. Tādēļ aplūkojamās tēmas ietvaros ne mazāk nozīmīga ir tehnoloģiskā izpratne.

Neiedziļinoties porcelāna un fajansa jēdzienu un tehnoloģijas vēstures sarežģītās peripetijās, mēģināsim šo jautājumu aplūkot gadsimtu mijas tehnoloģiskā līmeņa aspektā un visai vienkāršotā veidā.<sup>8</sup> Būtiskākā tehnoloģiskā atšķirība starp fajansu un porcelānu kā materiālu ir tā, ka pēdējais ražošanas procesā pakļauts spēcīgai deformācijai. Otrās apde-

354

*A.Čirulis, P.Šteinbergs.*

*Keramikas vāzes.*

*20.gs. sākums.*

*Ansis Čirulis.*

*Pēteris Šteinbergs.*

*Earthenware vases.*

*Early 20<sup>th</sup> cent.*

8 Porcelāna priekšmeti, kas darināti no keramikas masas, kuras būtiskākā sastāvdaļa ir baltie māli – kaolīns, tiek veidoti, zāvēti un apdedzināti. Parasti tos apdedzina divas reizes: pirmo reizi – zemākā temperatūrā (850–950°C), bet otro reizi – pēc glazēšanas – augstākā (atkarībā no masas un glazūras sastāva šī temperatūra var būt visai atšķirīga un svārstīties intervālā no 1300 līdz 1400°C), lai izveidotos porcelānam raksturīgā sakususi drūmstala ar caurspīdīgu stiklaino glazūras slāni. Savukārt balto fajansu vai pusporcelānu pirmo reizi apdedzina augstākā temperatūrā (1250–1280°C), tomēr tādā, kurā izstrādājuma drūmstala nesakūst un atšķirībā no porcelāna saglabā porainību; otro reizi – pēc glazēšanas ar caurspīdīgu vai viegli miglinātu baltu glazūru – to apdedzina relatīvi zemākā temperatūrā (ap 1100–1150°C).

dzināšanas laikā porcelāna masā veidojas šķidrā fāze (notiek tā saucamā mikstapšana), un izveidotais priekšmets īslaicīgi kļūst mīksts, plastisks, nesaturīgs, it kā izplūstošs un neizbēgami priekšmeta pašsvara iespaidā atkarībā no formas nedaudz maina savu sākotnējo izskatu. Pret šo tehnoloģiski nevēlamo parādību vairākus gadsimtus ražotāji ir samērā neveiksmīgi mēģinājuši cīnīties (tikai 20. gs. otrajā pusē ir rasti principiāli jauni tehnoloģiski paņēmieni, kā praktiski gandrīz pilnīgi izslēgt defor-

bojumi, jau sākotnēji neregulāras formas bija izejas pozīcija optimālo "bezdeformācijas" formu meklējumos. Gadu gaitā Eiropas porcelāna ražošanas praksē izveidojās virkne veiksmīgu formu (īpaši uzskatāmi tas vērojams kafijas un tējas servīžu siluetos), kas ar nelielām variācijām saglabājās ilgi, līdz pat mūsdienām. Porcelāna ražošana ir viena no konservatīvākajām nozarēm, jo bez iepriekšminētās deformācijas nevēlamajām parādībām pats ražošanas cikls bija visai garš un, sākot ar priekšmeta vei-



355

355

356

Fajansa trauki  
zobu sukām.

M.S.Kuzņecova fabrika  
Rīgā. 20. gs. sākums.

Faience bowls for  
tooth-brushes from  
M.S. Kusnetsov's  
Factory, Riga.  
Early 20<sup>th</sup> cent.



356

mācību, vismaz vizuāli pamanāmā kvalitātē). Arī tad, kad pakāpeniski izdevās novērst visas iespējamās ražošanas nepilnības, ar deformācijas objektīvo klātbūtni bija jārēķinās.

Par vienīgo reālo iespēju vizuāli maksimāli samazināt deformāciju kļuva "pareiza" priekšmeta formas izveide. Visjūtīgāk tehnoloģiskās deformācijas laikā apdedzināšanas procesā "izturējās" precīzas ģeometriskas formas, ļoti plāni izstrādājumi un nevienmērīgs detaļu izvietojums priekšmeta virsmā (piemēram, tasišu osiņas), kuru pašsvars radīja it kā "sānsveri". Bieži izstrādājumi, formas reljefi vai ri-

došanu, žāvēšanu un apdedzināšanām, aizņēma vismaz divas trīs nedēļas. Savukārt jaunu formu ieviešana un apgūšana prasīja vairākus mēnešus, pat pusgadu un saistījās ar lieliem izdevumiem, bieži arī – zaudējumiem.

Pievērsoties tikko aplūkotajai deformācijas problēmai no stilu viedokļa, pēdējos var nosacīti iedalīt porcelānam "izdevīgajos" un "neizdevīgajos". Par ļoti pateicīgiem var uzskatīt baroku un jūgendstilu, arī rokoko, kā īpaši nepateicīgu – ampīru. Ne tikai deformācijas novēršanas vai maskēšanas tendences runā par labu barokam un jūgendstilam; to

9 Sk.: Just J. Meissner Jugendstilporzellan. – Leipzig, 1983. 164 S.; Wallis M. Secesja. – Warszawa, 1967. 343 [pp.]; Wallis M. Jugendstil. – Dresden; Warszawa, 1982. 266 S.; Кудрявцева Т.В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910х годах и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – Ленинград, 1984 (тур-мак – Кудрявцева Т.В.); Klavinš E. Jugendstil. – Rīga, 1994. 14 lpp., 32 il.; Sterner G. Jugendstil: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft. – Köln, 1975. 189 S.; Крастиньш Я. Стиль модерн в архитектуре Риги. – Москва, 1988. 263 с., ил.; Розенталь Р., Рацка Х. История прикладного искусства нового времени. – Москва, 1971. 223 с., 59 ил.; Васов В.Г. Стиль в искусстве II. Словарь. – Санкт-Петербург, 1995. – Т. 1. – С. 332–340. (škirklis: Модерн, "Стиль модерн").

10 Н.Ф.Р. На фарфоровом заводе // Рижский вестник. – 1893. – 24. сент. – С.1.

11 A/s "Porcelāns" (agrāk – Jesena fabrika) saglabājamās darba etalonu katalogs šķīvu roku darba dekorācijai – apgleznojumiem, kas izpildīti uz zīmēšanas papīra ar zīmuli, tušu, tinti un akvareli. Katras 25 x 31 cm lapas vienā pusē ir atsevišķa šķīva krāsaina dekora paraugs. Visi šie etaloni iesieti kopējā sējumā cietos tumši zilā auðekļa vākos, ar ādas stūriem un muguriņu; uz zilā auðekļa zelta burtiem iespiests: Я.К.ЕССЕНЬ / ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД / МЮЛЫРАБЕЛЬ / РИГА. Sējumam nav nekādas titullapas, skaidrojuma vai datējuma. Pašlaik sējumā saglabājušās 174 lapas ar 174 dekoru (apgleznojumu) paraugiem, 64 lapas no sējuma izpēstas. Pēc sējuma nolomējuma un saturu, visticamākais, tas attiecināms uz 19. un 20. gs. miju (iespējams arī – 19. gs. 90. gadi). Izpildījums vedina domāt, ka šāds dekoru etalonu sējums bijis tikai vienā eksemplārā. Šis etalonu katalogs tika eksponēts izstādē "J. K. Jesena porcelāna fabrika pagātnē un tagadnē", kas notika no 1995. gada 18. maija līdz 8. novembrim Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejā Rīgā.

12 Autora īpašumā ir 1911. gadā poligrāfiski tirāzēts Jesena fabrikas reklāmas albums, kas bagātīgi ilustrēts ar trauku melnbaltām fotoattēlu reprodukcijām. Uzraksts uz vāka: 1886–1911 / Я.К.ЕССЕНЬ / Фарфоровый завод / Мюльрабель / Псковъ. Albumā ir 26,3 x 33,6 cm garenformāta 14 attēlu un 7 teksta lappuses, kas ar zaļu aukliņu iesietas mikstos tumši violetas krāsas vākos ar iespiestiem zeltiņiem uzraksta burtiem.

dziļākā būtība ir organiski saistīta ar porcelāna plastisko, plūstošo, mainīgo, neapreķināmo dabu. Šajā gadījumā deformāciju nav jācenšas novērst, tieši otrādi – tā kļuvusi par sabiedroto, par lielisku palīg-līdzekli mainīgās, plūstošās kopidejas izteiksmei. Diemžēl uz jūgendstila īslaicīgo "uzliesmojumu" spēja reaģēt tikai lielākās, spēcīgākās Eiropas fabrikas<sup>9</sup>, kuru tuvumā aizsākās jaunais stils un kuru patērētāju loks nenoraidīja šādu produkciju.<sup>10</sup> Un tomēr jūgendstila izpausmes porcelānā un fajansā mazāk

marķēja ar fabrikas zīmi, lai tos realizētu vietējā tirgū kā importētus Rietumeiropas porcelāna priekšmetus, pēc kuriem pieprasījums bija lielāks. Lūk, kā to savulaik atspoguļoja prese:

"Mīlgrābenas fabrika nevar lepoties ar to, ka ir pirmā pēc sava darba apjoma: Kuzņecova fabrikā izgatavo daudz vairāk izstrādājumu; toties kvalitātes ziņā Mīlgrābenas darbnīcas izstrādājumi neatpaliek no pašreiz izslavētajiem (ne senajiem) sakšu vai franču vai pat pārspēj tos. Starp citu, lielāko daļu šīs



357



358

varēja vērot formveidē, vairāk – tieši dekorā, kur meklējumi un izmaiņas bija ātrāk realizējamas. Porcelāna izstrādājumu virsma ir it kā caurspīdīgāka; gaisma tajos iespiežas it kā dziļāk un atstarojas no dziļākiem slāņiem, tādēļ virsmai piemīt zināms perspektīvas efekts, tāds kā nosacīts

telpiskums, fascinējošs atmosfēriskums. Tas viss izpaliek fajansa izstrādājumu virsmā, kura tāpat ir balta un pietiekami spīdīga, bet kurai nav šī nosacītā telpiskuma. Drīzāk var runāt par zināmu plakanību, un tieši krāsu dekors ir tas, kurš izceļ minētās atšķirības.

Jūgendstila ietekmes diapazons reālā izpētē Rīgas fabrikas ražojumu kopējā klāstā iespējama vai nu tieši – aplūkojot saglabājušos un pieejamos priekšmetus, ko ierobežo visai skopais Latvijas muzeju (galvenokārt – Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, kā arī Latvijas Vēstures muzeja un Dekoratīvi lietišķās mākslas muzeja) kolekciju apjoms, vai arī netieši – izsekojot visai nepilnīgajām reklāmas vai darba katalogu ziņām vai vadoties pēc literatūrā sastopamā materiāla.

Jāatzīmē, ka attiecībā uz Jesena fabrikas iespējams tikai otrais – netiešais izpētes variants, jo tā apzināti un konsekventi savus izstrādājumus ne-



359

fabrikas izstrādājumu, ko saskaņā ar veikālnieku prasībām fabrika izlaiž bez sava zīmoga (izcēlums mans – Z.K.), publika iegādājas kā ārzemju porcelānu. Pie mums, lūk, tāda gaurme: parādi lielākai daļai pircēju divas gandrīz vienādas, piemēram, tasītes vai šķīvjus, no kuriem vienam ir krievu zīmogs, bet otram atzīme "Limož", un, pat ja pēdējais ir sliktāks par pirmo, par to samaksās tomēr vairāk. Nav brīnums, ka tirgotāji pārdod teicamo krievu precī nezīmogotu, ja jau publika prasa ārzemju."<sup>10</sup>

Līdz šim apzināto un pašlaik pieejamo pirms Pirmā pasaules kara izdoto Rīgas porcelāna fabrikas reklāmas un darba katalogu klāsts ir fragmentārs, tas neļauj spriest ne par kādreiz izdoto materiālu apjomu, ne arī par to hronoloģiju un izmantojumu. Ieskatu Jesena fabrikas produkcijas sortimentā sniedz hronoloģiski vecāks, bet ļoti apjomīgs darba etalonu katalogs šķīvu apgleznojumiem<sup>11</sup> un neliels fabrikā 1911. gadā ražoto trauku veidu (formu) reklāmas izdevums – albums<sup>12</sup>. Apgleznojumu darba katalogā vairums etalonu aptver mazāk vai vairāk stilizētus sīkziedu motīvus šķīvu apmalēs. Ne vienam no šiem zīmējumiem pat tuvināti nav iespējams konstatēt kaut mazākās tendences uz jūgend-

357

358

359

Porcelāna tasītes

un apakštasītes.

M.S. Kuzņecova fabrika

Rīgā.

20. gs. sākums.

Porcelain cups and

saucers from

M.S. Kusnetsov's

Factory,

Riga.

Early 20<sup>th</sup> cent.

stila iezīmēm. Savukārt 1911. gada reklāmas albumā lielam skaitam uzrādīto priekšmetu ir radniecība ar jūgendstilam raksturīgajām formām un dekoriem, bet trijos gadījumos parādīti klasiski jūgendstila formu un dekoru paraugi. Tās ir reklāmas albuma attēlu VIII lappusē redzamās tējas servīzes (tā tās dēvētas albumā, bet no attēliem redzams, ka tās visas ir jauktās tējas un kafijas servīzes): "Gludā Flora", "Meri" un "Lube", kā arī pusdienu servīze "Lube" (attēlu IV lappusē). Jūgendiskas formas vērojamas

ti spriest par sortimenta daudzveidību un stilistiku. Nav arī bijusi iespēja atrast kaut vienu priekšmetu, kurā varētu saziņēt pat mazākās jūgendstila iezīmes, kas, protams, vēl neļauj spriest par tā ignoranci minētās firmas produkcijā.

Pievērsoties Kuzņecova fabrikai, jāatzīmē, ka firmai visā Krievijas impērijas teritorijas Eiropas daļā bez jau minētā Rīgas uzņēmuma piederēja vēl sešas lielas fabrikas. Visas tās ražoja vienādu, unificētu produkciju, gan ar atšķirīgu sortimenta sadali.



360

arī pusdienu servīzēs "Ida", "Ranson" (attēlu II lappusē), "Buržuā" (attēlu III lappusē) un tējas servīzēs "Flora", "Rokoko" un "Buržuā" (attēlu IX lappusē). Viļņveidīgi, nedaudz spirālē vērpti, it kā plūstoši trauku korpusi īpaši izceļas kafijkannu un zupas teriņu siluetos. Šķīvju un apakštasišu gadījumos apmaļu formas jūgendiskās iezīmes atklājas, tikai pateicoties atbilstošam dekoram. Pretējā gadījumā tās bieži maskējas zem disonējoša dekora. Jāatzīst, ka līdz šim nav izdevies Latvijas muzeju un privātajās kolekcijās sastapt minēto servīžu atsevišķus priekšmetus vai pilnus komplektus.

Jakša apgleznošanas darbnīca būtībā vadījās pēc tiem pašiem noieta un "mākslas principiem" kā Jesena fabrika, tikai tās produkcijas lielākā daļa bija lētāka un mazāk grezna. Lai gan Jakša firma no savas ražotnes markas nevairījās un lietoja to visai konsekventi, tomēr muzeju kolekcijās tās izstrādājumi ir retums. Līdz ar to nav iespējams pat tuvinā-

Tādēļ viss literatūrā minētais par Kuzņecova sabiedrību ar zināmu nosacījumu attiecināms arī uz Rīgas fabriku.

Pirmā Rietumeiropas ideju atražotāja porcelāna jomā Krievijā neapšaubāmi bija Ķeizariskā porcelāna fabrika (*Императорский фарфоровый завод*) Pēterburgā, kuras produkcijai bija nevainojama mākslinieciskā kvalitāte. "Jūgendstila porcelānā īpašu vērību pievērsa visdažādākās porcelāna tehnikās apstrādes dekoratīvajām iespējām. Materiāla dabiskās iespējas, tā "izturēšanās" apstrādes procesā, plastiskums, porcelāna masas plūstamība, faktūras efektu bagātība estetizējas, kļūst patstāvīgi izteiksmes līdzekļi. Jaunāko tehnisko un dekoratīvo paņēmieni arsenāla daudzveidībā un kvalitātē Ķeizariskā fabrika 20. gadsimta sākumā neatpalika no Eiropas vadošajām ražotnēm."<sup>13</sup>

Pēterburgas Ķeizariskā porcelāna fabrika būtībā bija vienīgā Krievijā, kas izcēlās ar lieliskas māksli-

360

Jesena fabrikas

kataloga lapas

ar trauku paraugiem.

19. gs. beigās–20. gs.

sākums.

Production standards

from the catalogue

of the Jessen's Factory.

Late 19<sup>th</sup> –

early 20<sup>th</sup> cent.

<sup>13</sup> Кудрявцева Т.В. – С. 14.

nieciskās un tehniskās kvalitātes porcelāna zemglazūras apgleznojumiem. Maigos toņos, miglaini izplūdušām kontūrām, naturālāk vai stilizētāk gleznotie augu, ziedu un citi motīvi jau tehniski izteica simbolismam un jūgendstilam tuvās noskaņas. Citas fabrikas, to skaitā Kuzņecova, varēja apmierināties vienīgi ar virsglazūras krāsu klājumiem uz porcelāna vai fajansa zemglazūras krāsu laukumiem, kas tikai formāli tiecās uz jūgendiskām noskaņām.

mos paraugus dārgākam un greznākam porcelānam. "Pati "rietumnieciskākā" no Kuzņecova fabrikām gan pēc izvietojuma, gan orientācijas bija Rīgas fabrika. [...] Jūgendstils ļoti strauji pārņēma porcelānu. Kuzņecova fabrikās tas notika gandrīz vienlaicīgi ar Ķeizarisko fabriku – 19. gadsimta deviņdesmito gadu beigās, kur tas parādījās uzreiz kā dekoratīvo līdzekļu, modernu plastisko formu un ornamentālo izgreznojumu summa."<sup>15</sup>

Visuzskatāmāk tas atspoguļojās tējas servīžu

361

362

Fajansa

mazgājāmās krūzes.

M.S.Kuzņecova

fabrika

Rīgā.

20.gs. sākums.

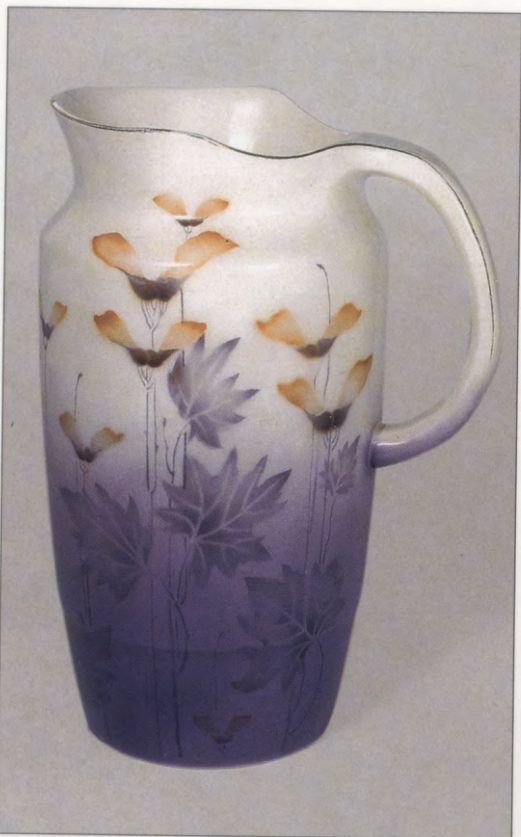
Faience ewers from

M.S.Kusnetsov's

Factory,

Rīga.

Early 20<sup>th</sup> cent.



361



362

363

Fajansa tējkanna  
un cukurtrauks.

M.S.Kuzņecova  
fabrika Krievijā.

20.gs. sākums.

Faience tea-pot

and sugar-bowl

from M.S. Kusnetsov's  
Factory,

Russia.

Early 20<sup>th</sup> cent.



363

14 Борисова Е.А.,  
Стернин Г.Ю.  
Русский модерн.  
Москва, 1990. –  
С. 287.

(Turpmāk –  
Борисова Е.А.,  
Стернин Г.Ю.).  
15 Андреева Л.  
Советский фарфор  
1920–1930 года.  
Москва, 1975. –  
С. 13–14.

(Turpmāk – Андреева Л.)  
16 Kā piemēru var  
minēt M.S. Kuzņecova  
sabiedrības fabriku Rīgā  
(1908–1915) ražoto  
pusfajansa dzelo šķīvi  
(RVKM, inv.  
Nr.88089/1), kura forma  
un grafiskais melnais  
zemglazūras dekors ir  
tipisks  
jūgendstila paraugs  
smalkkeramikā.

"Līdzās Ķeizariskajai fabrikai liela loma jūgendstila stilistikas izstrādāšanā bija privātajām firmām, tādām kā Korņilova firma, kas strādāja bagātajiem pircējiem, un Kuzņecova firma, kas bija pazīstama ar masveida porcelānu..."<sup>14</sup> L.Andrejeva apgalvo, ka visbiežāk jūgendstils ienāca fabrikās jau gatavā veidā no ārzemēm, no kurienes, piemēram, M.S.Kuzņecova firmas pilnvarotie ievada visus nepiecieša-

formās. Trauku plastika it kā zaudēja statiskumu, iegūstot negaidītu "kustīgumu". Formas kļuva viļņveidīgas, deformētas, savītas pa spirāli.<sup>16</sup> Jaunais stils fabrikā izrādījās ļoti dzīvotspējīgs – tas iepatīkās pašiem ražotājiem. Servīzēs uzmanību piesaistīja reljefie ziedi uz trauku korpusiem, lapiņas uz malām, osiņas zieda, saknes vai zara veidā. Reljefās detaļas bija iecienītas arī tādēļ, ka tās atviegloja de-

17 Андреева Л. – С. 14.  
18 Aerogrāfs keramisko krāsu  
uzsmidzina ar saspiesta  
gaisa palīdzību, ja vien-  
mērīgi jānokļū lielākas  
virsmas daļas. Trafarets –  
atbilstoši trauka formai  
izveidots metāla vairogs,  
kurā izgriezts atveidoja-  
mais zīmējums.  
19 Aerogrāfa tehnikas  
izmantošanu uzskatāmi  
demonstrē porcelāna  
tasīte un apakštasīte  
(RVKM,  
inv. Nr. 133008/1–2).  
Priekšmetiem ir jūgendstila  
forma, par ko liecina  
paplašinājums tasītes  
apakšdaļā, reljefs un  
spirālveida reljefas nievas  
tasītes korpusā.  
Virsglazūras dekoru veido  
viendabīgs gaiši zils  
pārklājums un sīkziedu  
dekors, kam nav  
jūgendisku iezīmju.

korēšanu ar brīvu roku,<sup>17</sup> kas tolaik kā lētākais paņēmieni dominēja Kuzņecova fabrikās.

Reljefo vai gludo priekšmetu dekoru stila ietvaros daļēji noteica arī tehnisko paņēmieni iespējas un izmaksas. Šajā sakarībā jāatzīmē divi dekorēšanas veidi. Vispirms, kā jau iepriekš minēts, Kuzņecova fabrikā jūgendstilam raksturīgos krāsu laukumus uz porcelāna uzklāja virsglazūras tehnikā. Šim nolūkam izmantoja aerogrāfa tehniku un trafaretus<sup>18</sup>, kas sāka attīstīties 20.gs. sākumā un imitēja jū-

žojās ar mehānisku stilistisko iezīmju pilnīgu vai daļēju pārņemšanu un kopēšanu no Rietumeiropas fabriku produkcijas. Šajā ziņā piekritu J.Borisovas domām par zināmu jūgendstila estētisko profanizāciju, vismaz porcelāna un fajansa trauku jomā. "Jūgendstils Krievijā, protams, nespēja realizēt, iemiesot šīs (Rietumeiropas – Z.R.) kultūras visas dziļās garīgās potences. Vēl vairāk, savā ikdienas, amatnieciskajā variantā tas, tāpat kā citās zemēs, bija apveltīts ar spēju pārvērst nopietnas idejas un jūtas



364

gendstilam raksturīgo zemglazūras dekorējumu bez asām kontūrām.<sup>19</sup> Krāsas miglainība imponēja izplatītajām pirmssymbolisma noskaņām.

Otrs jūgendstilam tuvs un reizē viegli tirazējams mehāniskais dekorēšanas veids bija novilkums no gravīras, ko fajansa un pusfajansa rotāšanai plaši izmantoja Kuzņecova fabrikās jau kopš to dibināšanas. Zīmējumu iegravēja metāla plāksnē, tad uzklāja krāsu, un pēc tam ar filca veltnīša un plāna (papirusu) papīra palīdzību to pārnesa uz priekšmetu. Te galvenokārt izmantoja zemglazūras krāsas – melnu, zilu, sarkanu u.c. Šāds dekorējuma veids ir ļoti tuvs fajansa dabai. Apdedzināšanā mazliet izplūdušās līnijas kopā ar glazūras samtaino spīdumu padara zīmējumu maigāku, siltāku, nedaudz primitīvāku un tāpēc "tuvāku".<sup>20</sup> Arī izteiksmes ziņā tas bija tuvs jūgendstilam, jo tieši grafiskajos rotājumos, tāpat kā arhitektūrā, tā stilistika izpaudās vispilgtāk un bija visvieglāk atpazīstama.

Neraugoties uz atzīstamu tehnisko sniegumu, jāatzīmē, ka daudzos gadījumos Kuzņecova fabriku masu produkcijas mākslinieciskā kvalitāte bija visai apšaubāma un jūgendstila ietekmes, šķiet, aprobe-

banālās patiesības, bet plastiskos meklējumus – uzbāzīgos, garlaicīgos stereotipos."<sup>21</sup>

Pārsteidz fakts, ka vienīgā zināmā un Dekoratīvi lietišķās mākslas muzeja kolekcijā atrodamā Kuzņecova sabiedrības nedekorēta porcelāna trauku un skulptūriņu kataloga fragmentos<sup>22</sup> nevienā no Rīgas fabrikas traukiem nevar saskatīt ne mazākās jūgendstila iezīmes. Protams, nav izslēgts, ka kataloga tapšanas laikā jūgendstila formveide vēl nebija iekarojusi savu vietu masveida produkcijas klāstā. Tomēr visticamāk, ka konkrētais katalogs aptvēra tikai nelielu trauku sortimenta daļu.

Lai gan līdz šim apzinātie un pieejamie reklāmas izdevumi neatspoguļo jūgendstila klātbūtni Kuzņecova Rīgas fabrikas produkcijas klāstā, muzeju kolekcijās atrodami atsevišķie eksponāti liecina par jūgendstilā darinātu trauku formu un dekoru nepārprotamu izplatību tieši lētākajā masu produkcijā. Tas savukārt liecina, ka tam nav bijis gadījuma vai izņēmuma raksturs, bet tā bijusi zināma modes dominante – savu laiku raksturojošs fakts. Kā piemērus var minēt Latvijas Vēstures muzeja kolekcijā atrodamos fajansa šķīvjus<sup>23</sup>, analogus šķīvjus, kā arī

20 Uzskatāms piemērs teiktajam ir M.S. Kuzņecova sabiedrības fabrikā Rīgā (1864–1887) ražotais fajansa trauks zobu sukām (RVKM, inv. Nr. 55871), kura forma ir bez reljefa un kurš dekorēts ar zaigāni melnu zemglazūras augu grafisku novilkumu.

21 Бопусова Е.А., Стернин Г.Ю. – С. 7.

22 Dekoratīvi lietišķās mākslas muzeja kolekcijā glabājas apjomīga M.S. Kuzņecova sabiedrības nedekorēta porcelāna trauku un skulptūriņu kataloga fragmenti (19.gs. 90.gadi, inv. Nr. DLM/p-15), kas sastāv no vākiem un atsevišķām lapām. Albuma vākiem uzraksts: ТОВАРИЩЕСТВО / М.С.КУЗНЕЦОВА. Saglabājušās 12 lapas (1.–10., 13.–14., 17.–24., 27.–28. un 31.–32.lpp.), kas ietver Dulovas, Dmitrijas, Rīgas (19.–22.lpp.) un Pесоņņijas fabrikas produkciju. Rīgai tie ir gan atsevišķi trauki, gan servīzes.

23 Divi šķīvji (masveida produkcija). 1887–1915. Kuzņecova fabrika. Fajanss. Ø 24 cm. Inventāra Nr. CVVM 163309:14 un CVVM 174056.

364

Fajansa terīne

un cepeššķivis.

M.S.Kuzņecova fabrika

Rīgā.

20.gs. sākums.

Faience tureen and

meat-dish from

M.S. Kusnetsov's

Factory.

Rīga.

Early 20th cent.

vāzes un augļu trauku Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejā<sup>24</sup> un fajansa un porcelāna priekšmetus Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā. Pēdējos un, šķiet, arī visu produkciju kopumā var nosacīti iedalīt trijās grupās. Vispirms, tie ir izstrādājumi, kuru forma, reljefs un dekors aptver vienotu jūgendstila iezīmju kopumu.<sup>25</sup> Otrkārt, tādi priekšmeti, kuru jūgendstilā ieturētās formas un reljefi klāti ar neatbilstošiem krāsu dekoriem<sup>26</sup>, un, beidzot, tādi, kuriem ir kāda gadījuma rakstura forma ar jūgendstilā ieturētiem krāsu dekoriem<sup>27</sup>.

Raksta noslēgumā gribētos izdarīt kādus apkopjošus secinājumus minētās tēmas ietvaros, tomēr nenolie dzami ierobežotais konkrētais fakts materiāls (porcelāna un fajansa priekšmeti muzeju un privātajās kolekcijās, kā arī literatūra un citi iespiedmateriāli) šādu uzdevumu padara visai nedrošu un apšaubāmu. Tomēr atsevišķas atziņas, manuprāt, ir vērts atzīmēt. Runājot par jūgendstila izpausmēm Rīgas porcelāna un fajansa izstrādājumos, nedrīkst aizmirst, ka tas

aplūkojams tikai un vienīgi caur sava laika vācu un krievu kultūras un mākslas procesu prizmu. Nav nekāda pamata par šo jautājumu runāt no latviešu kultūrvēstures viedokļa, jo ne ražošanu, ne pieprasījumu nenoteica latviskā mentalitāte un tradīcijas: greznākie, dārgākie un skaistākie priekšmeti un it īpaši servīzes piederēja bagātniekiem, pārsvarā vāciešiem un krievi. Porcelāna un fajansa priekšmeti ir tā sadzīves priekšmetu daļa, ko labprāt pārmanto no paaudzes paaudzē un kas tradicionāli nekļūst nemoderni. Tomēr 1905. gada revolūcija ar muižu dedzināšanu, abi pasaules kari ar evakuācijām, bēgļu gaitām un vāciešu repatriāciju veicināja arī kustamo materiālo vērtību iznīcināšanu vai aizplūšanu no Latvijas teritorijas.

Diemžēl man pieejamās Vācijā izdotās speciālās literatūras klāstā nav izdevies atrast ziņas par Rīgā ražoto jūgendstila porcelānu, nerunājot nemaz par tā sīkāku analīzi vai saistību ar Vācijas fabriku produkciju. Savukārt Padomju Krievijā jūgendstils ilgāku laiku bija ignorances objekts. Lai gan pēdējos gadu desmitos stāvoklis mainījies, tomēr īpašu pētījumu par jūgendstila izpausmēm tieši porcelānā trūkst.<sup>28</sup> Raksturīgs precedents iepriekšminētajai ig-

norancei ir 1995. gadā Maskavā sarīkotās plašās porcelāna izstādes "Krievu porcelāns – 250 gadu vēsture" apjomīgais katalogs<sup>29</sup>, kurā ievietota vairāku porcelāna jomā vadošo mākslas vēsturnieku raksti, tomēr tajos nav ne rindas par jūgendstila izpausmēm krievu porcelānā.

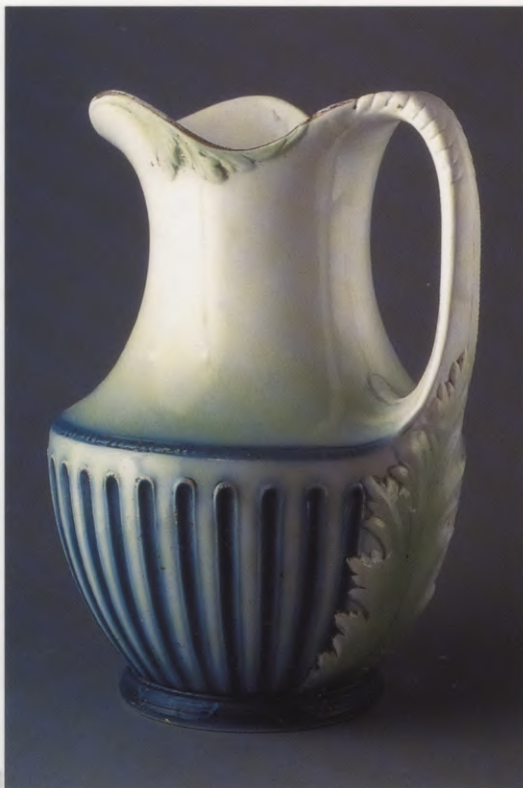
Jāatzīmē arī objektīvās grūtības jautājuma izpētē, jo porcelāna ražošanā ilgstoši saglabājās jau apbētas formas un dekori. Tādēļ baroka un rokoko laikā izauklētās formas un stilizētie ziedu un augu de-

koru motīvi neizzuda,

saglabājās un transformējās visā gandrīz četrus gadsimtus garajā Eiropas porcelāna vēsturē. Līdz ar to bieži vien jūgendstila iezīmes nav konstatējamas nepārprotami un stilistikā tās ir izplūdušas. Nevienu Eiropas fabriku – vēl jo mazāk Rīgā – netika ražota tikai izteikti pārliecinoša jūgendstila produkcija: to tik īsā laikā un strauji nespēja pieņemt ne izpildītāji, ne pircēji. Visbiežāk jūgendstils Krievijas un līdz ar to arī Rīgas fabrikās ie-

nāca jau gatavā veidā no ārzemēm. 20.gs. sākumā mehāniskie izdaiļošanas paņēmieni, it īpaši dekolēšana<sup>30</sup>, pamazām sāka izspiest apgleznošanu ar roku. Sākumā tas bija modes jaunums, jo gadsimtu mijā, kamēr valdīja jūgendstilā populārie ziedu apgleznojumi, dekola pieprasījumu vēl pārāk neizjuta. Vēlāk, 20.gs. otrajā desmitgadē, līdz ar mākslas pagrieziena neoklasicisma virzienā dekols kļuva būtiski nepieciešams. Tas atkārtoja galantās 18.gs. Saksijas porcelāna pastorālās ainiņas un tālaika salona glezniecības sentimentālos sižetus. Masu produkcijas emocionālais izteiksmīgums un mākslinieciskās iezīmes palika tuvas tautas mākslai, savukārt tieši dārgākos izstrādājumos varēja konstatēt Rietumeiropas mākslas tendences – to skaitā jūgendstilu –, kuras, pieprasījuma diktētas, tika deformētas caur mietpilsonības "gaumes" prizmu.

Apkopojot visai fragmentāro informāciju par jūgendstila izpausmēm Rīgā ražotajā porcelānā un fajansā, nobeigumā vēlreiz jāvērs uzmanība uz to, ka, neraugoties uz šīs parādības īslaicīgumu, tā tomēr bija spilgta un spēcīga un tās ietekme trauku dekorējumos saglabājās arī vēl 20.gs. 20. un 30. gados.



365

365

Fajansa  
mazgājāmā krūze.  
M.S.Kuzņecova fabrika  
Rīgā.  
20.gs. sākums.  
Faience ewer from  
M.S. Kusnetsov's  
Factory,  
Rīga.  
Early 20<sup>th</sup> cent.

24 Divi šķīvji (masveida produkcija). 1887–1915. Kuzņecova fabrika. Fajanss. Ø 24,5 cm (kolekcijas Nr. DLMK-1907) un Ø 37 cm (DLMK-2332). Divas vāzītes. 1851–1864. Kuzņecova fabrika. Porcelāns, virsglazūras apgleznojums. 35,5x20,0x15,5 cm (kolekcijas Nr. DLMK-222) un 13,0x8,5x4,0 cm (DLMK-208).

25 M.S.Kuzņecova sabiedrības fabrikā Rīgā (1908–1915) ražots pusfajansa dzīvais šķivis (RVKM, inv. Nr. 88089/1), kura forma un grafiskais mēlains zemglazūras dekors ir tipisks jūgendstila paraugs smalkkeramikā. M.S.Kuzņecova sabiedrības fabrikā Rīgā ražota fajansa mazgājāmā krūze (RVKM, inv. Nr. 135075) ar jūgendisku augu lapu stilizētu reljefu un pārejošu zilganu zemglazūras klājumu (ar aerogrāfu) no apakšas (intensīvāks) uz augšu (gaišāks); vertikāls reljefs rievas iekļātas ar intensīvāk zilu zemglazūras krāsu; augu lapu reljefi nav īpaši krāsoti.

26 M.S.Kuzņecova sabiedrības fabrikā Rīgā ražota viena komplekta fajansa terīne (RVKM, inv. Nr. 131841) un cepeššķivis (RVKM, inv. Nr. 130479), kuru forma ir ar jūgendisku augu reljefu māls, kas nav īpaši izgleznots jeb izkrāsots; dekors reljefu pārseidz, nerēķinoties ar to: melns zemglazūras stilizētu augu un ziedu grafisks (novikums) dekors (nav jūgendstilam raksturīgs). Raksturīgs piemērs ir arī 19. norādē minētā porcelāna tasīte un apakštasīte.

27 Ar zināmu nosacījumu kā piemēru var uzskatīt M.S.Kuzņecova sabiedrības fabrikā Rīgā ražoto fajansa trauku ar osām (RVKM, inv. Nr. 144314), kura forma ir ar augu reljefu tā lejas daļā bez jūgendstila iezīmēm. Trauks dekorēts ar pārejošu zilganu zemglazūras klājumu (ar aerogrāfu) no augšas (intensīvāks) uz apakšu (gaišāks); augu lapu reljefi aerogrāfa klājumā nav ievēroti, it kā to vispār nebūtu.

28 Šo trūkumu daļēji kompensē T.Kudrjavcevas disertācija, kas veltīta Keizariskajai porcelāna fabrikai Pēterburgā un plašākai publikai nav pieejama (sk. 9. norādi).

29 Русский фарфор: 250 лет истории. [Каталог] / Сост. Андреева Л. – Москва, 1995. – С. 198.

30 Dekolēšana – porcelāna dekorēšanas masveida paņēmieni, kad daudzkrāsainu attēlu uznes uz izstrādājuma virsmas ar dekola palīdzību un pēc tam apdedzina. Dekols ("novelkāmā bildīte") – litogrāfijas tehnikā uz papīra tirāžēts keramisko krāsu attēls.

**N**ozīmības ziņā fotogrāfijas atklāšana pielīdzināma riteņa un rakstības izgudrošanai. Tās straujo izplatību veicināja iespēja iegūt lētāku attēlu, nekā pasūtot portretu pie gleznotāja.

Jaunā amatniecības nozare fotogrāfija jau tūlīt pēc tās atklāšanas tehniskā ziņā strauji pilnveidojās un tika plaši izmantota visdažādākajās dzīves nozarēs: tiesu medicīnā, etnogrāfijā, arhitektūrā, zinātnē utt. Jaunais vizuālās izteiksmes līdzeklis izplatījās ar neiedomājamu ātrumu, nerespektējot valstu robežas. Latviešu fotogrāfijas pamatlicējs Mārtiņš Buclers 1907. gadā paša izdotajā žurnālā "Stari" rakstīja: "Fotogrāfija izplatījās ar lielu ātrumu, atrada sev draugus visās ļaužu šķirās,

jo līdz ar to radās nesalīdzināmi lētāks līdzeklis portretu izgatavošanai nekā gleznošana. Līdzšinējā bagāto ļaužu priekšrocība kļuva par katram iespējamu lietu."<sup>1</sup>

Fotogrāfijas uzplaukums Latvijā bija cieši saistīts ar vispārējo fotogrāfijas uzplaukumu Rietumeiropā.

Darbojās daudzas fotogrāfu biedrības – Vīnē, Parīzē, Londonā, Pēterburgā un arī Rīgā, kas veidojās par lielrūpniecisku pilsētu, atrazdamās izdevīgu satiksmes maģistrāļu un ūdensceļu krustpunktā starp rietumiem un austrumiem. Nereti uz Pēterburgu vai Varšavu braucšie fotogrāfi kādu laiku apstājās Rīgā un atvēra sezonas foto-darbnīcas. Pirmajā desmitgadē, tā sauktajā dagerotipijas periodā, tie bija franči, itāļi un vācieši.<sup>2</sup>

## PĒTERIS KORSAKS

# FOTOGRĀFIJA LATVIJĀ

19.-20.GS. MIJĀ



366

*Dace Akmentiņa.*

*K.Hebenspergera foto.*

20.gs. sākums.

*Latvian actress*

*Dace Akmentiņa.*

*Early-20<sup>th</sup>-cent.*

*photo by*

*Carl Hebensperger.*

<sup>1</sup> Buclers M.  
Portreja // Stari. – 1907. –  
Nr. 5. – 395. lpp.  
<sup>2</sup> Das Inland. – 1842. –  
Nr. 39. – S. 338.

19. gadsimtā amatnieciskās fotogrāfijas monopols piederēja vāciešiem, kaut arī latviešu fotogrāfi "mina tiem uz papēžiem". Jaunizgudrojums kā pašizteiksmes līdzeklis ieinteresēja arī turīgākos latviešu zemniekus vai draudzes skolotājus. Tā minētais M. Buclers<sup>3</sup> mācījās fotogrāfa amatu no 1894. līdz 1897. gadam pie viena no vecākajiem Rīgas vācu tautības fotogrāfiem Roberta Borharda, kurš savu darbību bija uzsācis vēl dagerotipijas periodā – 1850. gadā<sup>4</sup>. Iedzīvotāju skaita pieaugums Rīgā 20. gs. sākumā sekmeja fotogrāfu darbnīcu skaita pieaugumu, jo fotogrāfija kā jauna parādība sabiedrību interesēja – ja nebūtu pieprasījuma, nebūtu arī piedāvājuma. 1862. gadā Rīgā bija apmēram 20 fotodarbnīcas, 1905. gadā – jau 37, 1910. gadā – 45, bet Pirmā pasaules kara priekšvakarā – ap 60. Radās konkurence fotogrāfu starpā, un arvien vairāk pieauga latviešu fotoamatnieku īpatsvars.

Viens no respektablākajiem iestādījumiem Rīgā bija Kārlim Hebenspergeram<sup>5</sup>, kura milzīgais uzņēmšanas paviljons kopš 1885. gada atradās Aleksandra (tagad Brīvības) un Elizabetes ielas stūrī. Viņa portretu uzņēmumi bija tradicio-

nāli kā daudziem citiem tautības un amata brāļiem – Osvaldam Langem, Johanam Manteifelam, Leonardam Viržikovskim un citiem. Centrālā kompozīcija – tradicionālas pozas, sēžot pie galda, balstoties pie krēsla utt. Laiku pa laikam nomainīja gleznotos fonus (apmēram reizi piecos gados) un mēbeles atbilstoši modes prasībām, bet uzņemšanas tradīcija nemainījās. Tāda tā pastāvēja arī pie latviešu fotoamatniekiem, jo paraugs taču bija viņu skolotāji – vācu tautības fotogrāfi. Viens otrs lat-

viešu fotogrāfs atēlu grafiskajai noformēšanai aizņēmas zīmējumus no vecākajiem kolēģiem. Tā bieži vien vienas un tās pašas grafiskās reklāmas pārstāigāja visu Latviju. Cik var spriest pēc apzinātajiem citu valstu fotogrāfu darbiem, šāda tendence pastāvēja vispār.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā pretstatā valdošajam historismam arī Latvijā ienāca jaunā māksla – jūgendstils. Nomaļus šai tendencei nestāvēja arī foto-

grāfi. Viņi jaunās vēsmas uztvēra atšķirīgi. Vācu fotoamatnieki, turīgāki būdami, nomainīja visu salona iekārtu, bet latvieši to nespēja, nereti aprobežojoties ar gleznoto fonu vai grafiskās reklāmas



367

367

S.Savicka foto.

20. gs. sākums.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

photo by

S.Savitzy.

368

L.Viržikovska

fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

20. gs. sākums.

Advertising design

for Leonard

Wirshikovsky's

photo atelier.

369

J.Federa fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

19. gs. beigas.

Advertising design

for Jūlijs Feders'

photo atelier.

Late 19<sup>th</sup> cent.

370

M.Čaides foto.

20. gs. sākums.

Early-20<sup>th</sup>-cent. photo

by M.Čaide.

371

M.Čaides fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

20. gs. sākums.

Advertising design

for M.Čaide's

photo atelier.

Early 20<sup>th</sup> cent.

372

M.Lapiņa

fotodarbnīcas grafiskā

reklāma.

20. gs. sākums.

Advertising design

for Mārtiņš Lapiņš'

photo atelier.

Early 20<sup>th</sup> cent.

373

A.Skariņa foto.

20. gs. sākums.

Early-20<sup>th</sup>-cent. photo

by Ansis Skariņš.

374

A.Skariņa fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

20. gs. sākums.

Advertising design

for Ansis Skariņš'

photo atelier.

Early 20<sup>th</sup> cent.



368

3 Korsaks P., Zeile P., Janaitis G. Latvijas fotomāksla. – Rīga, 1985. – 62. lpp.

4 Turpat.

5 Korsaks P., Zeile P., Janaitis G. Latvijas fotomāksla. – 29. lpp.



369

nomaiņu fotoattēlu mugurpusē. Tas pirmajā brīdī palielināja turīgo pilsoņu fotografēšanas kāri, taču būtiskākais fotografiskajā iedabā palika pa vecam. Galvenā pazīme atbilstoši laikmeta elpai tomēr bija tā, ka grafiskā reklāma tika veidota jūgendstila manierē, un tas arī bija viss. Jau pieminētais K.Hebenspergers no iepriekšējiem gadiem saglabāja savas fotoiestādes ēkas grafisko attēlu, pievienojot vienīgi dažus jūgendstilam raksturīgus elementus. Tāpat rīkojās arī O.Lange

un L.Viržikovskis. Grūti nācās lauzt tradīcijas, kas fotogrāfiju noformēšanā dominēja 19. gadsimtā, tādēļ, atnākot 20. gs. ar jauno modi, vairāki Latvijas fotogrāfi saglabāja atribūtiķu – medaļas, plaketes, kameras –, kas tradicionāli bija visu tautību un valstu fotogrāfu dizaina arsenālā. Uzskatāmi to pierāda Kurzemes guberņas Vecauces fotogrāfs Kristians Dickals, kura fotogrāfiju grafiskajā noformējumā dominē tradicionālā 19. gs. ornamentika. Tomēr laiks un konkurence diktēja savus noteikumus. Kurš ies

nozīmīgu vietu gan tās pirmsākumos dagerotipijas periodā, gan arī vēlāk – jau mūsu gadsimta trīsdesmitajos gados, kad Jelgavas fotogrāfi "plūca laurus" mākslas fotogrāfiju konkursos un izstādēs vai visos pasaules kontinentos. Te nevar nepieminēt interesantu faktu, ka latviešu reālistiskās ainavu glezniecības pamatlicējs Jūlijs Feders<sup>7</sup> Jelgavā piepelnījās, strādādams kā fotogrāfs, – viņa fotodarbnīca tika atvērta 19.gs. 70. gadu sākumā. Diemžēl J.Federa darbnīcā uzņemtās fotogrāfijas ir maz saglabājušās. Divdesmit gadu laikā esmu apzinājies tikai kādus piecus fotoattēlus, kas apliecina pierību un J.Federa fotogrāfa darbības vēsturisko faktu.

J.Feders nebija vienīgais mākslinieks, kurš pievērsās fotogrāfijai. No 1901. līdz 1904. gadam Liepājā pie vietējā fotogrāfa Leibovica strādāja mākslinieks Indriķis Zeberīšs<sup>8</sup>. Vēlāk pazīstamais dzejnieks Kārlis Krūza, kurš, starp citu, recenzēja pirmo latviešu fotomākslas izstādi Rīgā 1906. gadā,<sup>9</sup> 20. gs. sākumā mācījās par fotogrāfu pie A.Putniņa Stukmaņos (tagad Pļavi-



370



373



371



374

"noņemties", kā toreiz teica, izgatavojot fotoportretu pie vecmodīgā Dickala, ja Kurzemes guberņas metropolē Jelgavā strādāja moderni fotogrāfi, kā Kārlis Kunerts, kurš 1904. gadā atvēra savu fotoiestādi, vai arī Ādams Fergis<sup>6</sup> – latvietis, kuram jau bija liela darba pieredze kopš 1895. gada.

Jelgava Latvijas fotogrāfijas vēsturē ieņem



372

ņas), vēlāk Rīgā kādu laiku pelnīja iztiku kā fotogrāfs. Arī otrs dzejnieks, tikai citā novadā – Strenčos – Jānis Ziemeļnieks<sup>10</sup> (īstajā vārdā Jānis Krauklis) ap 1914. gadu mācījās fotogrāfa amatu pie D.Spundes, kurš 1915. gadā uzticēja J.Krauklim savu fotodarbnīcu.

Jāpiemin arī fakts, ka pazīstamais gleznotājs Janis Rozentāls izmantoja moderno darbarīku –

6 Korsaks P., Zeile P., Janāitis G. Latvijas fotomāksla. – 92. lpp.

7 Turpat. – 13. lpp.

8 Turpat. – 21. lpp.

9 Krūza K. Iespāidi Latviešu fotogrāfiskās biedrības izstādē Rīgā // Stari. – 1906. – Nr. 2. – 29. lpp.

10 Korsaks P., Zeile P., Janāitis G. Latvijas fotomāksla. – 90. lpp.

fotokameru, lai ātrāk iegūtu skices, fiksētu kādu interesantu personāžu vai dabas stūrīti.

Fotogrāfija strauji ienāca pilsoņu ikdienā ne tikai Rīgā un citās lielākajās Latvijas pilsētās – Liepājā, Jelgavā, bet arī Cēsīs, Valkā, Valmierā, Limbažos un pat mazpilsētās, miestos un lauku pagastos. 20.gs. sākums ir laiks, kad notika pirmās fotoizstādes (1902., 1904. gadā) un tika nodibināta Latviešu fotogrāfiskā biedrība. 1906. gadā tika sarīkota pirmā latviešu fotoizstāde, kurā izcēlās Jāņa Rieksta

un Mārtiņa Lapiņa darbi. Savu vietu labi nostādīto vācu fotodarbnīcu vidū minētie autori ieguva neatlaidīgā darbā, pilnveidojot darba metodes un paņēmienus. Vācu fotogrāfu galvenā pievēršanās jaunajām modes prasībām aprobežojās tikai ar jūgendisko reklāmu, bet latvieši gāja tālāk. Vienīgi darbs spēja celt viņu prestižu un turību, lai no Grīziņkalna M.Lapiņš varētu iekārtot darbnīcu Marijas ielā 26 un J.Rieksts no Torņakalna – Aleksandra ielā 17 (tagad Brīvības iela 41), atverot tur arī izstāžu salonu.

375

Jānis Valters

Pēterburgā,

Sadovajas ielas

darbnīcā.

J.Rozentāla foto.

Āp 1895.

Jānis Valters at the

Sadovaya Street

studio,

St. Petersburg.

Photo by

Janis Rozentāls.

C. 1895.



375

376

Rūdolfs Blaumanis.

J.Rieksta foto.

20.gs. sākums.

Latvian writer

Rūdolfs Blaumanis.

Photo by

Jānis Rieksts.

Early 20<sup>th</sup> cent.

377

Kerija Grotuse.

J.Rozentāla foto.

1895.

Carry Grotthuss.

Photo by

Janis Rozentāls.

1895.



376



377

Toreiz daudzsološais portretists Ansis Skariņš 1909. gadā kaimiņos J.Riekstam (abi vienā gadā) Aleksandra ielā 5 atvēra, kā lasām viņa reklāmā, modernu mākslas fotogrāfiju ateljē jeb darbnīcu. Šos trīs amatniekus gribētos nosaukt par nacionālā romantisma ieviesējiem fotogrāfijā Latvijā. Viņi atteicās no gleznotā fona un iespaidu centās sasniegt ar gaismas, pozas un izvēlētā rakursa palīdzību. Parādīt portretējamo personu nepiespiesti un dabiski varbūt bija galvenā latviešu fotogrāfu iezīme, kā tas redzams Jāņa Jaunsudrabiņa, Aspazijas, Antona Austrīņa, Kārļa Skalbes portretos.

Pārskatot diezgan plašo fotomateriālu no muzejiem un privātkolekcijām, nākas konstatēt, ka fotogrāfi savu darbu grafiskajam dizainam izmantojuši jūgendstila ornamentiku ar tai raksturīgajiem floras un faunas elementiem; populāras bija arī jūgendiskā sievietes tēla modifikācijas. Domājams, ka grafisko dizainu nereti noteica pieejamie paraugi, kas tika papildināti un variēti. Jūgendstilam stabilizējoties Latvijas arhitektūrā un mākslā, arī fotogrāfi arvien vairāk centās sekot līdzī visam jaunajam, turklāt perifēriju fotoamatnieki nevēlējās atpalikt no Rīgas fotomeistariem, nereti pat aizsteidzoties tiem priekšā. Pavisam īsā laikā K.Dickals Vecaucē no krievu valodā drukātas reklāmas pāriet uz latviešu un vācu valodu. Arī grafiskais noformējums ir smalkāks, izsvērtāks un acij tīkamāks. Tāpat tirgus ekonomika noteikusi šī amatnieka domāšanu vajadzīgajā virzienā, ko var saukt par pieprasījuma un laikmeta diktētu nepieciešamību. Ventpils fotogrāfu kompānijas grafiskā reklāma izmanto jūgendisku sievietes tēlu ar ziedu vaļējos matos. Tikpat reta savā grafiskajā izteiksmē, vismaz Latvijā, ir Liepājas fotogrāfa K.Suskes fotogrāma. Otrā Liepājas fotogrāfa Ernsta Grencinga fotodarbnīca darbojās no 1903. gada. Interesanta ir lakoniski izteiksmīgā ar 1911. gadu datētā grafiskā reklāma ar rozēs motīvu.

Valkas fotogrāfa latvieša Antona Ruda fotogrāfiju grafiskajam noformējumam izmantoti raksturīgie ūdens floras un faunas motīvi. Tie, tāpat kā tēmas, tolaik nereti atkārtojas arī citu fotogrāfu grafiskajā reklāmā dažādās pilsētās vai novados.

Līdzīgs, tikai vēl ar konservatīvisma piegaršu no iepriekšējā gadsimta ir G.Jaunbirzes fotogrāfiju grafiskais noformējums, kaut gan fotodarbnīcu viņš atvēris tieši tagad, ja tā var teikt, jūgendstila ziedu laikmetā – 1905. gadā. No minētā G.Jaunbirzes neatpaliek arī Tukuma fotomeistars K.Erdmanis.

Kā mazs pārsteigums jāmin Rīgas nomalē Bolderājā (bet varbūt gadsimtu mijā tā nemaz nebija tāda nomale, kā mums šķiet) 1899. gadā Ludviga



378

378

Biruta Skujeniece

Laimdota lomā

Raiņa lugā

"Uguns un nakts".

J.Kugas kostīms.

J.Rieksta foto.

1911.

Actress Biruta

Skujeniece as

Laimdota in Rainis' play "Fire and Night".

Photo by Jānis Rieksts.

1911.

379

J.Rieksta fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

20.gs. sākums.

Advertising design

for Jānis Rieksts'

photo atelier.

Early 20<sup>th</sup> cent.



379

Ellera atvērtā fotodarbnīca, kurš savas iestādes izstrādājumus pasūtītājiem pasniedza pietiekami gaumīgi noformētā veidā. Grafiskajā reklāmā izmantoti ziedu motīvi apvienojumā ar sievietes tēlu vaļējiem matiem. Kopējā grafiskā kompozīcija, iespējams, ir pārblīveta ar tekstu, lietojot dažādus šriftus, bet tajā ir kaut kas pievilcīgs un atšķirīgs no pārējiem.

Īpašas uzmanības vērtas ir jau minēto M.Lapiņa, A.Skariņa un J.Rieksta grafiskās reklāmas.

Latvijā nesastapts ornaments, kas simboliski atgādina Latvijas jāņogas vai ērkšķogas (mans personisks pieņēmums). Vai to darinājis kāds latviešu mākslinieks vai tas ir aizguvums – tas lai paliek nākotnes pētīšanai.

Jāpiemin arī vēl citi latviešu fotogrāfi – Indriķis Baumanis Altonovas ielā (faktiski fotogrāfe bija viņa sieva Emīlija), Vilis Rīdzenieks, kurš darbnīcu ar nosaukumu "Konkurencija" (nebaidāmie konkurences) 1910. gadā atvēra Ventspilī, un Roberts

Mateuss Rīgā, kurš

1915. gadā pārņēma V.Rīdzenieka Ventspils darbnīcu. Tāpat Roberts Johansons un Jūlijs Luste Valmierā un daudzi citi. Latviešu kā fotogrāfijas aroda piekropēju skaits laika gaitā pieauga, un 30. gados fotogrāfija bija viņu monopols.

Nobeigumā vēlreiz jāmin M.Buclers, kurš

20. gs. sākumā aicināja

savus tautiešus un amata brāļus pacelties

pāri ikdienībai un nau-  
das pelnīšanai, lai ra-  
dītu paliekošus māks-  
slas darbus. M.Buclera

izdotā pirmā grāmata

"Fotogrāfija" latviešu

valodā 1904. gadā un

pirmais žurnāls "Sta-  
ri" 1906. gadā no grā-  
matu mākslinieciskās

apdares viedokļa ir  
labs jūgendstila pa-  
raugs.

Latviešu fotomāksla izveidojās, attīstījās un ieguva stabilu pamatu gan teorētiskā, gan praktiskā ziņā tieši jūgendstila periodā, tādēļ Latvijas fotogrāfijas vēsturē periods no 1906. līdz 1914. gadam ir īpaši nozīmīgs.

Jūgendstils kā avangarda māksla saistīja latviešu fotogrāfus, kas tiecās atklāt savu māksliniecisko pieeju portretējamai personībai un rast fotoattēla gaumīgu un modernu noformējumu atbilstoši jaunākās modes prasībām.



380



382



381



383

M.Lapiņš savas darbnīcas pastāvēšanas laikā tās nomainīja trīs reizes, turpretim A.Skariņš un J.Rieksts palika uzticīgi izvēlētajam stilam, nemainot to. Turklāt J.Rieksta grafiskajā dizainā atrodams manis apzinātajā milzu fotogrāfiju klāstā

380

E.Egerta foto.

20.gs. sākums.

Early-20th-cent. photo

by E.Eggert.

381

E.Egerta fotodarbnīcas

grafiskā reklāma.

20.gs. sākums.

Advertising design

for E.Eggert's

photo atelier.

Early 20th cent.

382

V.Rīdzenieka foto.

20.gs. sākums.

Early-20<sup>th</sup>-cent. photo

by Vilis Rīdzenieks.

383

V.Rīdzenieka

fotodarbnīcas

"Konkurencija"

grafiskā reklāma.

20.gs. sākums.

Advertising design

for Vilis Rīdzenieks'

atelier "Konkurencija".

Early 20<sup>th</sup> cent.

**J**ūgendstils un teātris. Jautājums par jūgendstila tiešām izpausmēm teātrī ir visai problemātisks vairāku iemeslu dēļ.

Teātris kā kultūras fenomens ir acumirkliġa, vēlākam laikam nefiksējama māksla. Uz skatuves pāris izrādes stundās tiek sintezētas, sakausētas daudzu māksliniecišku personību idejas, un tās atdalīt un analizēt pa sastāvdaļām nozīmē sagraut pašu šīs mākslas būtību. Turklāt teātris kā acumirkliġās uztveres māksla atrodas pilnīgā atkarībā no adresāta – publikas. Tam ir tikai viena iespēja saglabāties – kļūt par kolektīvās apziņas radītu leģendu. Šis mērķis sasniedzams tikai tādā gadījumā, ja uz skatuves radītā pasaule neatšķiras un nepasteidz (vai arī dara to visnotaļ uzmanīgi) publikas pasaules uztveri. Līdz ar to jebkura mākslinieciška parādība – žanrs vai

stils – teātrī sasniedz savu mērķi vēlāk, nekā tas noticis vairāk vai mazāk individuālos mākslas virzienos.

Tāpēc par jūgendstila tiešu ietekmi uz teātri var runāt visai nosacīti un divos dažādos teorētiskos līmeņos.

### EDĪTE TIŠHEIZERE

## LATVIEŠU TEĀTRIS JÜGENDSTILA ĒNĀ



384

189

384

"Mēnessmeitiņa".

Raiņa galda pulkstenis.

Vācija.

20.gs. sākums.

"Maiden of the Moon".

Early-20<sup>th</sup>-century

German table clock of the poet Rainis.

Pirmkārt, apskatot jūgendstila ietekmi uz vienu no skatuves mākslas elementiem – scenogrāfiju. Taču šāda jautājuma nostādne, kā jau minēts, iznīcina pašu teātra kā sintezējošas mākslas pamatu un analizē būtībā jūgendstila ietekmi glezniecībā.

Otrkārt, nevis mēģinot saskatīt atsevišķu elementu ārējo, formālo līdzību, bet meklējot laikmeta diktiētu pamatprincipu paralēlismu, to vienādību, ko noteicis laiks, politiskie apstākļi, galu galā interjeru un tērpu mode – ikdienu, kurā dzīvojuši dažādu mākslas veidu radītāji.

Kādi varētu būt tie pamatprincipi, kurus tēlotājā un lietišķajā mākslā, kā arī arhitektūrā spilgti izteicis jūgendstils un kam līdzvērtīgas izpausmes atrodamas gadsimta sākuma teātra mākslā? Tādi varētu būt divi:

- 1) daba un dabiskums kā estētiskas vērtības;
- 2) estētiskā vienotība, forma kā struktūras elements.

“Daba, daba, daba: visu viņa tev iemāca. Kā zieds no pumpura attīstās, vai tu esi redzējis skaistāku or-

žāk lietotajiem vārdiem bija – “dabiski”. Viņa esot dejojusi dabiski – tā, kā ik brīdi to diktējis noskaņojums un dzīves izjūta; ēdusi, kad un ko vēlējusies; dzērusi, kad un cik šķitis nepieciešami. Aisedora Dunkane dejoja, gaidīdama bērnus, neslēpa savu auguma pārmaiņas un deformācijas, ko nesa gadi.

Jūgendiska bija pat Aisedoras Dunkanes nāve: to atnesa braucošas automašīnas riteņos iepinusies pārlietu garā šalle – stilam tik raksturīgā nepārtrauktā, plastiskā, liktenīgā līnija.



385

namentu? [...] Dzīvs sievietes torss, vai tu kādreiz esi skaistāku kolonnu redzējis?”<sup>1</sup>

Šie Staņislava Vispjaņska vārdi varētu būt precīzākais raksturojums Aisedoras Dunkanes (1878–1927) mākslai – iespējams, vienīgajai tiešajai jūgendstila izpausmei skatuves mākslā. Gadsimtu mijā izcilā dejojāja radīja savu absolūti unikālu dejas stilu, atsakoties gan no klasiskā baleta stingrajām likumībām un tradicionālās, vairāku gadsimtu garumā galma baletos izkoptās, ritualizētās žestu un pozu valodas, gan arī no dejas līdzekļiem “atstāstīta” sižeta. Aisedora Dunkane noliedza skolu kā māksliniecisku kanonu kopumu, par vienīgajiem iedvesmas avotiem atzīstot dabas radīto cilvēka ķermeni, tā fiziskās iespējas un abstraktāko no mākslām – mūziku. Par Aisedoru Dunkani rakstot, viens no visbie-

žāk lietotajiem vārdiem bija – “dabiski”. Viņa esot dejojusi dabiski – tā, kā ik brīdi to diktējis noskaņojums un dzīves izjūta; ēdusi, kad un ko vēlējusies; dzērusi, kad un cik šķitis nepieciešami. Aisedora Dunkane dejoja, gaidīdama bērnus, neslēpa savu auguma pārmaiņas un deformācijas, ko nesa gadi. Jūgendiska bija pat Aisedoras Dunkanes nāve: to atnesa braucošas automašīnas riteņos iepinusies pārlietu garā šalle – stilam tik raksturīgā nepārtrauktā, plastiskā, liktenīgā līnija.

Tomēr Aisedoras Dunkanes fenomens pieder pie izņēmumiem, kas tikai apstiprina likumības. Dunkanes dejas gan piederēja skatuves mākslai, tomēr bija absolūti individuāla un personiska tās izpausme. Dunkane bija reizē autors, izteiksmes līdzeklis un mākslas darbs. Viņai bija daudz atdarinātāju un neviena vērā ņemama sekotāja. Kā tāla atbalss Latvijā 20. un 30. gados uzskatāma Eduarda Smiļģa līdzgaitnieces Felicitas Ertneres proponētā ritmiskā un izsmalcinātā skatuves kustība – “plastikošana”, ar kuru vajadzēja nodarboties visiem Dailes teātra aktieriem. Taču tad jau tā no patstāvīga skatuves mākslas fenomena bija kļuvusi par vienu no daudziem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem.

19. gs. otrajā pusē, kā arī gadsimtu mijā Eiropas teātra mākslā saskatāmas ļoti būtiskas paralēles ar

385

J. Rozentāls.

Skatuves priekšskara mets

Aspazijas lugai

“Vaidelote”.

Rīgas Latviešu teātris.

1909.

Janis Rozentāls.

Stage curtain design

for Aspazija's play

“The Westal”

at the Rīga

Latvian Theatre.

1909.

<sup>1</sup> Citēts pēc: Klauins E. Jūgendstils. – Rīga, 1994. – 8. lpp.

vēl vienu jūgendstilu raksturojošu principu. Jūgendstila arhitektūrai raksturīgā tiecība pēc visu celtnes elementu pilnīgas savstarpējas saskaņas un – galvenais – atbilstības funkcijai, dekoratīvo elementu pakārtojums konstrukcijai, fasādes un interjera vienotība, “projektēšana .. sākot ar funkcionālo kodolu (“no iekšas”)<sup>2</sup> savdabīgā izpausmē redzama arī teātrī. Gandrīz vienlaikus ar jūgendstila rašanos un uzplaukumu skatuves mākslā rodas divas jaunas profesijas: režija un scenogrāfija. Šo profesiju mērķis ir līdzšinējā romantisko varoņu, aktieru – zvaigžņu teātra vietā radīt jaunu, suverēnu un noteiktām iekšējām likumībām atbilstošu skatuves pasauli, izrādī kā “demiurga” acīm skatītu pasaules modeli, slavenās V.Šekspīra tēzes “Ir milzu teātris šī pasaule” apvērsumu – “Ir maza pasaule šis teātris”.

Šajā “pasaules radīšanā” demiurga loma piekrit režisoram, kura idejas un dramaturģiskā materiāla redzējums nosaka visu izrādes elementu saskaņu un vienotību. Tomēr režijai pa pēdām seko scenogrāfija kā izrādes atmosfēras un interpretācijas materiāla radītāja. Šajā režijas un scenogrāfijas attīstībā saskatāmi vairāki noteikti posmi.

1. Skatuves iekārtojumam kā nozīmīgai izrādes sastāvdaļai pirmie pievērsās naturālisma skolas režisori Andrē Antuāns (1858–1943) Francijā un Oto Brāms (1856–1912) Vācijā, visu to, kas ierobežoja aktiera spēles laukumu, pārvēršot no neizteiksmīga un nenozīmīga fona par varoņu dzīves un darbības vietu, naturālismam tik raksturīgo, skrupulozi atainoto vidi.

2. Gandrīz vienlaikus Krievijā Konstantins Staņislavskis (1863–1937) savas režisora darbības pirmajos gados paplašināja vides jēdziena nozīmi, ietverot tajā arī atmosfēru, kuras radīšanā liela nozīme bija gaismas un skaņas partitūrai, dabas noskaņu attēlojumam, kas sabalsojās ar izrādes varoņu noskaņām un ilgām. Tomēr gan Antuāna un Brāma, gan Staņislavska centieni bija vērsti uz reālās darbības vietas ilūzijas radīšanu, skatuves iekārtojumam neatspoguļojot lugas redzējumu.

3. Nozīmīgs pavērsiens pretim jaunai režijas un scenogrāfijas

izpratnei notika Šveices režisora Ādolda Apijas (1862–1928) un angļu režisora un scenogrāfa Edvarda Gordona Krēga (1872–1966) daiļradē. Natu-



386

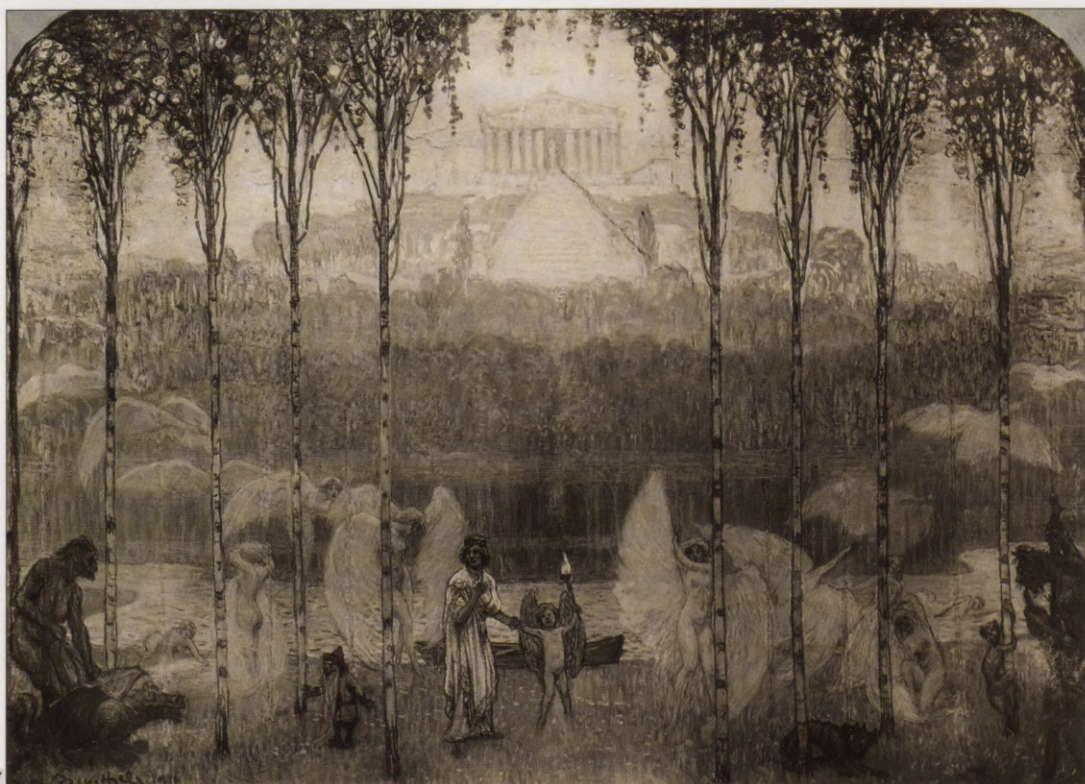
386

Tija Banga  
Rūtiņas lomā  
Ģ.Hauptmaņa lugā  
“Nogrimušais zvans”.  
Jelgavas Latviešu teātris.  
1903.

Latvian actress  
Tija Banga as  
Rautendeinle in the  
performance of  
Gerhart Hauptmann's  
drama “Die ver-  
sunkene Glocke” at  
the Jelgava Latvian  
Theatre,  
1903.

387

J.Rozentāls.  
Priekškara mets  
Rīgas Latviešu teātrim.  
1910.  
Janis Rozentāls.  
Stage curtain design  
for the Riga  
Latvian Theatre,  
1910.



387

2 Citēts pēc:  
Kļavins E. Jūgendstils. –  
8. lpp.

rālistu izmantotajām gleznotajām divdimensiju dekorācijām apvienojumā ar trīsdimensiju priekšmetiem, kuri atradās aktieru darbības lokā, simbolisma pārstāvji Apija un Krēgs pretstatīja arhitektonisku trīsdimensiju skatuves uzbūvi, kas ne mazākā mērā necentās imitēt kādu celtni, bet, speciāli izgaismota, kļuva par "pašas telpas kā fiziskas un filosofiskas kategorijas simbolu"<sup>3</sup>.

Kā rakstīja Krēga daiļrades pētniece T.Bačele, "Krēga telpa .. ir mēģinājums reāli un uzskatāmi ie-

dzejas atskaņas, ideju pretrunas un sabalsojumus.

Divus gadus ilgstošajā Staņislavska un Krēga darbā tiek praktiski realizēta (gan ar abu pušu kompromisiem un neapmierinātību) pilnīgi jauna skatuves un izrādes telpas koncepcija – traģēdijas telpa, jau minētais teātris kā unikālas, mākslinieka acīm skatītas pasaules modelis. Citā aspektā – ar sev raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem teātra māksla atbalsoja jūgendstila prasību pēc mākslas darba vienotības, elementu saskaņas, totālā dizaina.



388

miesot tādas filosofiskas kategorijas kā bezgalība un mūžība"<sup>4</sup>.

4. Izšķirošais solis, kas nosaka 20.gs. režijas un scenogrāfijas pamatvirzienu, tiek sperts 1909. gadā, Maskavas Dailes teātrim uzaicinot Krēgu kopā ar Staņislavski iestudēt Šekspīra "Hamletu". Šajā naturālista Staņislavska un simbolista Krēga kopdarbā nostiprinājās mūsdienu scenogrāfijas būtiska tendence – raksturot nevis varoņa darbības vietu, bet gan viņa dvēseles stāvokli, iekšējo pasauli. Maskavas Dailes teātra iestudējumā trīsdimensiju skatuves uzbūve (slavenie "širmji" jeb aizslietņi) tika samērota un saskaņota ar aktieru trīsdimensiju ķermeņiem, to plastisko izteiksmību, kopā veidojot vienotu traģēdijas telpu. Šādam telpas izmantojumam pamatā ir rūpīgas Šekspīra lugas struktūras studijas. Dekorācijas uzbūve, izmantojums un pārvērtības atspoguļo lugas iekšējo uzbūvi – ritmu, valodu,

Vakareiropas teātrī šiem procesiem bija dziļas kultūras un gadsimtu tradīciju saknes. Latviešu teātris gadsimtu mijā bija tik tikko sasniedzis trīsdzesmitgadi. Taču paradoksālā kārtā tieši tajā pašā 1911. gadā, kad skatītāju vērtējumam tika nodots Maskavas Dailes teātra "Hamlets", Jaunajā Rīgas teātrī vērās priekšgars Raiņa lugas "Uguns un nakts" iestudējumam, kam latviešu teātra vēsturē ir gandrīz tāda pati vieta un nozīme kā Krēga un Staņislavska kopdarbam Eiropas mērogā.

Neraugoties uz nelielo pieredzi, latviešu profesionālais teātris līdz 1911. gadam bija veicis ceļu no aktieru pašdarbīgas spēles salasītās, neizteiksmīgās dekorācijās līdz vienotai skatuves pasaulei. Iespējams, ka šo ātro gaitu veicināja atrašanās kultūru krustpunktā, vairāku, palaikam pretēju teātra tradīciju paraugs un ietekme. Tomēr par galveno profesionālās skatuves mākslas (un latviešu profesionālās

388

J.Kuga.

Spīdolas telts.

Dekorāciju mets Raiņa lugai "Uguns un nakts".

Jaunais Rīgas teātris.

1911.

Jānis Kuga.

The Tent of Spīdola.

Set design for the performance of Rainis' "Fire and Night" at the New Rīga Theatre in 1911.

3 Бачеле Т.  
Эволюция сценического пространства от Антуана до Крега // Западное искусство. XX век. – Москва, 1978. – С. 174.

4 Турпат.



389

389

J.Kuga.

1. cēliena  
dekorāciju mets  
Aspazijas lugai  
"Vaidelote".

Jaunais Rīgas teātris.  
1909.

Jānis Kuga.

Set design for the  
1st act of Aspazija's  
play "The Westal"  
at the  
New Riga Theatre,  
1909.

390

J.Kuga.

Kostīma mets  
Aspazijas lugai  
"Zalkša līgava".

20. gs. sākums.

Jānis Kuga.

Costume design for  
Aspazija's play  
"Bride of the  
Grass-snake".  
Early- 20<sup>th</sup>-cent.

mākslas kopumā) virzītājspēku uzskatāma tiekšanās pēc savas nacionālās savdabības apzināšanas un tautas mākslas principu radošas izmantošanas.

Sperot pirmos soļus, tautas māksla, folklorā tika izmantota deklarātīvi, tiešu citātu veidā, kā tas bija Ādolfā Alunāna lugās, toties jau nākamajā latviešu teātra attīstības posmā, kas saistīts ar Rūdolfa Blaumaņa dramaturģiju, tautas māksla tika izmantota "no iekšpuses". Blaumaņa lugu uzvedumos "pavē-rās aktieru estētiskās uztveres un pasaulizjūtas tikpat kā neskartie slāņi; gaumes un parādību izpratne, kas no paaudzes paaudzē bija attīstījusies tautas daiļrades iespaidā"<sup>5</sup>. Šie daudzie slāņi nebija atklājami bez noteiktas režisora virsvadības. To uzņēmās Jēkabs Duburs, kura skatuves eksplikācijas ļauj spriest, ar kādu citību tika radīta varoņu dzīvei atbilstoša vide – tas, ko Vakareiropā proponēja naturā-lisma režija.



390

<sup>5</sup> Akurātere L.  
Aktiermāksla latviešu  
teātri. – Rīga, 1983. –  
53. lpp.

Savukārt "Uguns un nakts" iestudējumā notika simbolisma un naturālisma principu mijiedarbība. Taču šoreiz simbolismu pārstāvēja Raiņa (1865–1925) drāma, naturālismu – Alekša Mierlauka režija. Vienotas pasaules ainas radīšanā principiāla nozīme bija dekoratoram Jānim Kugam (1878–1969). (J.Kugas nacionālā stila meklējumiem saistībā ar jūgendstilu, īpaši nacionālo romantismu arhitektūrā, pievērsusies mākslas zinātniece Dz. Blūma.<sup>6</sup>)

ietērps ne vien radīja ikbrīža atmosfēru, drāmas telpu, bet arī spilgtu, darbīgu pretmetu nākamaļai ainai. Aizkraukļa pils mežonīgie sarkanie un melnie toņi – Spīdolas burvestību vieta – kontrastēja ar Burtnieku pils vēsi zaļganajiem, rāmajiem, apskaidrotajiem toņiem. Dinamisks kontrasts varēja tikt radīts arī vienas ainas ietvaros. Atveroties Daugavmalā uzceltās, saules piekveidētās Spīdolas telts aizkaram, atklājās saltie upes ūdeņi un debesis un kā vēl viens jēdzienisks kontrasts at-



391



392

Lai arī Raiņa dramaturģija iekļaujas Eiropas t.s. jaunās drāmas simboliskajā novirzienā, viņa lugu varoņi ir ne tikai noteiktas īpašības vai parādības simboli, bet arī spilgtas individualitātes, psiholoģiskai attīstībai pakļauti raksturi. Pats autors tos nosaucis par "organiskajiem simboliem". Varoņu iemiesošana, viņu rīcības skaidrojums un interpretācija nevarēja notikt bez reālpsiholoģiski vai naturālistiski tendēta režisora virsvadības – un tieši tāds režisors bija Alekss Mierlauks. Taču izrādes koptēla, inscenējuma radīšanā Mierlauks "pilnībā bija atkarīgs no tā, cik lielā mērā viņam talkā spēja nākt dekorators".<sup>7</sup> Jānis Kuga pieteica sevi tieši kā dekoratoru inscenētāju. Raiņa lugas konflikts un dinamika atklājās ne tikai aktieru spēlē, bet, iespējams, vēl vairāk dekoratora radītajos monumentālajos pretstatos. Katras ainas dekoratīvais

skanēja uz Vāczemi dzīto gūstekņu raudas un vaišanas.

"Uguns un nakts" iestudējumā paralēles ar jūgendstila principiem saskatāmas visspilgtāk – gan mērķtiecīgajā ceļā preti izrādes koptēlam kā noslēgtam pasaules modelim, drāmas telpai, gan – kā jau minēts – kā nacionālā romantisma arhitektūrai tuvajos tautiskā stila meklējumos. Jautājums par jūgendstila tiešu ietekmi uz skatuves mākslu paliek atklāts. Taču šī stila ietekme ikdienas dzīvē bija tik liela un nozīmīga, ka gribot negribot skāra māksliniekus, kas strādāja gluži citās mākslas nozarēs. Turklāt jūgendstila mestā "ēna" maina daudzu parādību nianšes un nokrāsu, ļaujot uz pierastām lietām, jau iepriekšzināmiem secinājumiem un skaidrojumiem paraudzīties no gluži neparasta redzesviedokļa.

391

Biruta Skujeniece  
Rūtiņas lomā  
Ģ.Hauptmaņa lugā  
"Nogramušais zvans".  
Jaunais latviešu teātris.  
1905.

Latvian actress  
Biruta Skujeniece  
as Rautendelein in  
Gerhart Hauptmann's  
drama  
"Die versunkene  
Glocke" at the  
New Latvian Theatre,  
1905.

392

Tija Banga  
Ārijas lomā Raiņa lugā  
"Indulis un Ārija".  
J.Kugas kostīms.  
Jaunais Rīgas teātris.  
1912.

Latvian actress  
Tija Banga  
as Ārija  
in Rainis' play  
"Indulis and Ārija".  
Costume design by  
Jānis Kuga.  
New Riga Theatre,  
1912.

6 Blūma Dz.  
Skatuves ietērps  
latviešu teātri. –  
Rīga, 1988. –  
79. – 115. lpp.  
7 Akurātere L.  
Aktiermāksla latviešu  
teātri. – 70. lpp.

**J**ūgendstils – eksotisks siltumnīcas augs ar košu, reibinošu aromātu, reizumis pat dvingu, kas iedarbojas gan uz apziņu, gan zemapziņu. Tāds priekšstats raisās, aplūkojot greznos M.Klingera, G.Klimta vai A.Muhas darbu albumus, ieskatoties arhitektūras dekoru fantastiskajos vijumos, sfinksās, dēmonos un mājgaros, veroties greznumlietu un rotu smalkajās, nemierīgajās līnijās. Vai viss šis “spožums un posts” atbalsojas arī mūzikā? Tāds jautājums izvirzīts ne vienreiz vien – mēs arī vēl

Mēģinot tvert gadsimtu mijas mūzikas parādību kopskatu mūszemē, labi jāapzinās, ka “latviešu mūzika” un “mūzika Latvijā”, protams, būtiski atšķirās. Latvijā – un vispirmām kārtām Rīgā – dominējošā joprojām bija vāciskā kultūrorientācija: teātri, koncertdzīve, mūzikas izglītība taču praktiski bija vācu

rokās. Protams, atsevišķi latviešu mūziķi gan izglītojās vācu skolās (brāļi Mediņi), gan dziedāja operā un Melngalvu namā (Malvīne Vīgnere-Grīnberga), gan spēlēja ērģeles vācu draudzēs (Jānis Sērmūklis). Tomēr kopu-

393

Vērmanes dārza koncertestrāde.

20.gs. sākuma pastkarte.

Concerting stage at the Wöhrmann

Garden, Rīga.

Early-20<sup>th</sup>-cent.

postcard.

## JĀNIS TORGĀNS

# M Ū Z I K A L A T V I J Ā J Ū G E N D S T I L A L A I K Ā



393

pie tā atgriezīsimies –, taču vienprātīga atbilde nav rasta arī patlaban, 20.gs. beigās. Tādēļ šis nelielais apcerējums arī titulēts visai piesardzīgi – “Mūzika Latvijā jūgendstila laikā” – un nevar pretendēt uz pētnieciski analītisku statusu, bet sniedz vien pārdomas un vērojumus.

mā viņi nenoteica toni, neveidoja jaunu – latvisku orientāciju vāciskās mūzikas dzīves ietvaros.

Latviešu mūzikas galvenā problēma tolaik bija nevis izsekot modes vēsmām, dzīties pēc Vīnē, Minhenē, Parīzē aktuālā, bet vispār izdzīvot, vispār iekļūt mūzikas dzīves regulārajā aprītē pilsētās.

Jā, protams, jau vismaz kopš Pirmajiem vispārijiem dziesmusvētkiem (1873) nevarēja apšaubīt latviešu mūzikas eksistences faktu. Taču dziesmusvētku tradīcija nebija visaptveroša ne laikā, ne telpā. Laiksprīži starp lielajiem svētkiem bija jo prāvi (1873, 1880, 1888, 1895, 1910), turklāt svētku pamatnorises koncentrējās Rīgā (1895. gadā Jelgavā). Neapšaubāmi, ka bez dziļa sakņojuma visās Latvijas malās un nomalēs svētku tradīcija vispār nav iedomājama, taču uzsvēršu vēlreiz – tā attīstījās, praktiski neskarot tādas mūzikas dzīves bastionus kā mūzikas izglītība (runa ir par speciālo mūzikas izglītību – tādā līmenī, kas nodrošinātu iespēju stāties konservatorijā, vienalga, Maskavā vai Leipcigā. Pamatizglītību, protams, deva skolotāju semināri), mūzikas teātris, resp., operateātris, regulāra koncertdzīve Rīgā un lielajās pilsētās, arī mājas muzicēšana salonnā vai mūzikas biedrību paspārnē.

Tādēļ latviešu mūzikas galvenā uzmanība veltīta sevis apliecināšanai jaunradē, un tās mērķis ir piesaistīt ne tikai sabiedrības uzmanību, bet parādīt savu patību arī cittautiešiem, teikt savu vārdu izglītotajā mūzikas pasaulē. Ar to saistītas vairākas būtiskas parādības – vispārējā procesa raksturotājas. Vispirmām kārtām tie ir pirmie soļi operas žanrā, un arī tie ir visai atšķirīgi – no Jēkaba Ozola panaivās tautiskās romantikas "Spoku stundā" (1893) līdz Ādama Ores vāciskā tradīcijā balstītajai "Gundai" (1899) vai Eižena Bukes un Hansa Zeifrica mēģinājumiem. Taču tikpat nozīmīgi arī centieni izvērstu instrumentāldarbu – simfonijas, koncerta – radīšanā (A. Jurjāns, J. Vītols), kas vēl ilgi nedos pārliecinošu, Eiropas tālaika standartiem (P. Čaikovskis, J. Brāms, A. Brukners) atbilstošu iznākumu. Tapat jāmin rosība kamermūzikas jomā, kurā tāpat vērojams ilgstošs pieredzes un mākslinieciskās varēšanas uzkrāšanas posms. Tie nekādā gadījumā nav pārmetumi vai pašnoniecināšanās. Runa ir par to, kādas reālas grūtības bija jāpārvar, dažu desmitu gadu laikā mēģinot tuvoties līmenim, kādu lielās kultūrtautas sasniegušas gadu simtos. Un gājums uz šo līmeni bijis ļoti mērķtiecīgs, apzināts, arī

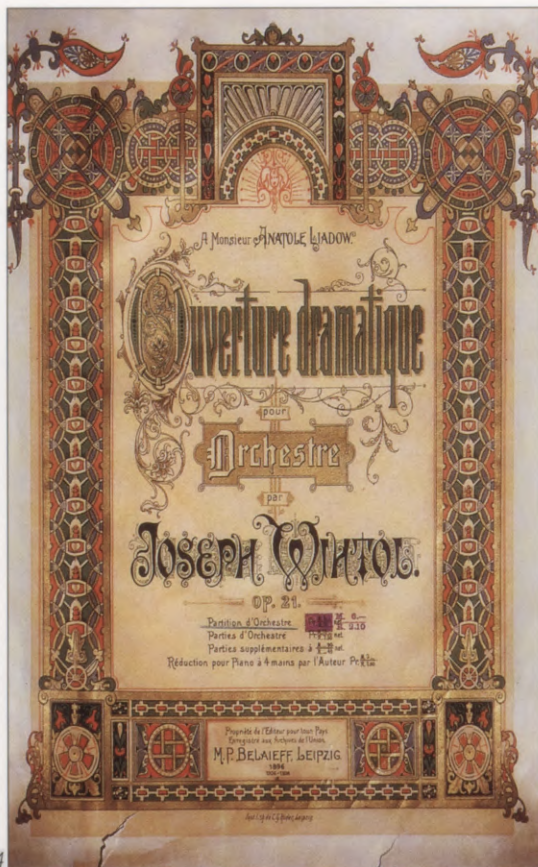
tieši praktiskās, organizatoriskās mūzikas dzīves norisēs.

Viena no maģistrālēm šajā ziņā bija tā saucamie Rudens koncerti – īsta latviešu profesionālās mūzikas kalve, gan jaunrades, gan izpildītājmākslas izaugsmes stimulē un apliecinājums, kas būtībā pildīja arī patriotiskās audzināšanas un latviskās mūzikas propagandas misiju. Blakus "Rudens koncertiem" bija arī citas nozīmīgas aktivitātes, piemēram, operu libretu konkurss 1903. gadā; tam lielā mērā

varam būt pateicīgi par Raiņa lugas "Uguns un nakts" rašanos, nemaz nerunājot par Alfrēda Kalniņa operu "Baņuta". Tas viss rāda, ka Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija (kopš 1889. gada) bija spējīga veidot un vadīt organizatoriski stabilus, solidus, vērienīgus pasākumus. Tāpat bija tapusi institūcija, kurai bija ne tikai vēlmes un izpratne par saviem mērķiem, bet arī jau noteikta struktūra un finansiālas iespējas (nošu izdošana, folkloras pierakstu vākšana, mūzikas pētniecības un publicistikas atbalstīšana u.c.).

"Rudens koncertu" gaitā skaidri vērojama arī pakāpeniska paplašināšanās skaņdarbu žanra ziņā: blakus kordziesmām un tautasdziesmu aparēm te ienāk arī kamermuzicēšana, nereti jau ar augstu tehniskās meistarības līmeni, īstu virtuozu vērienu. Tieši tāpat uzskatāmi redzama jaunu komponistu personību ienākšana latviešu mūzikā. Abi šie procesi, bez šaubām, vērojami arī dziesmusvētku praksē, bet "Rudens koncertu" devums šo kopainu būtiski papildina un precizē.

Salīdzināsim tikai divas uzvārdu virknes. Pirmajā no "Rudens koncertiem" – 1891. gada 25. augustā (tas bija kora mūzikas koncerts ar nelielām kamermūzikas "inkrustācijām") – latviešu mūziku pārstāvēja šādi autori: Jānis Cimze, Andrejs Jurjāns, Jāzeps Vītols, Vīgneru Ernests, Oskars Šepskis un Jēkabs Ozols. 20. gs. sākumā kopaina jau ievērojami paplašinājusies. Šajā laikā latviešu mūzikā – un arī "Rudens koncertos" – jau ienākuši tobrīd joprojām jaunie komponisti Emīls Dārziņš, Alfrēds Kalniņš, Emīlis Melngailis. Pavisam drīz viņiem piepulcējās Jānis Zālītis, brāļi Mediņi (visi trīs!), Jānis Reinholds.



394

J. Vītols

"Overture dramatique pour orchestre"

izdevuma vāks.

Cover design

for the publication

of Jāzeps Vītols'

"Overture

dramatique pour

orchestre".

(Tepat jāmin arī Nikolajs Alunāns, kurš bija jau pusmūža, bet tieši šajā laikā īpaši aktīvs, sevišķi teātra mūzikas jomā – ar viņa mūziku, starp citu, 1911. gadā uzveda Raiņa "Uguni un nakti".) Gadsimta pirmajā desmitgadē ir iezīmīga tieši šī radošo personību daudzveidība un bagātība. Zināma robeža ir 1910. gads (E.Dārziņa nāve, Piektie vispārējie dziesmusvētki).

"Rudens koncerti" ir visa šī laikposma liecinieki un hronika. Tie notika no 1891. līdz 1913. gadam. Šī otrā robeža – 1913.

gads kā pēdējais vērtīgo un bagāto pasākumu virknē – arī atgādina, ka sabiedriskā attīstība pēc samērā līdzenas, mierīgas evolūcijas posma 19.gs. nogalē, sākot ar jauno gadsimteni, iegājusi sociālu satricinājumu, karu un revolūciju zonā. Nākamajā gadā – 1914. gada 19.jūlijā (1. augustā) – sākās Pirmais pasaules karš, jau otrajā kara dienā vācu kreiseri apšaudīja Liepāju, dzīvē ienāca krasas pārmaiņas.

Un vēlreiz, atskatoties uz mūzikas panorāmu Latvijā jūgendstila laikā, gribas uzsvērt tādu šī perioda mākslas dzīves īpatnību kā internacionālas izcelsmes impulsu un parādību bagātību. Protams, Rīgas "labākā sabiedrība" jau vismaz kopš 18.gs. sākuma apvienoja gan vācu, gan krievu aristokrātiju un ierēdniecību, pakāpeniski šajos slāņos ienāca arī atsevišķi latviešu cilmes darboņi. Attiecīgi arī mūzikas dzīvē līdzdalību ņēma gan vietējie spēki, gan viesmākslinieki, kuri pārstāvēja plašu spektru nacionālo tradīciju ziņā. 19. un

20.gs. mijā par šo pieeju liecina, piemēram, Helsinku, Varšavas, Berlīnes un Ļvovas (Lembergā) simfonisko orķestru viesošānās. Bieži minēto slaveno viesmākslinieku virknē – vijolnieki Leopolds Auers, Bronislavs Hubermans, Ežēns Izaī, Fricis Kreislers, pianisti Jozefs Hofmanis, Arturs Šnābels, Frederiks Lamonds. Taču viesojās arī Sergejs Rahmaninovs, Žans Sibēliuss (tieši tā viņu sauca toreiz, un tā viņš būtu saucams arī mūsdienās), Pjetro Maskanji un vēl daudzi citi. Vairāki mākslinieki ar Eiropas vārdu strādāja Rīgā, kaut ne sevišķi ilgi: Bruno Valters, Georgs Šnēgofts, Gžegožs Fitelbergs. Un, protams, savs svars bija arī vietējiem mūziķiem, pedagogiem un mūzikas darbiniekiem. Viņu bija daudz: gan E.Zīgerta Mūzikas institūts, gan

"Skaņu mākslas skola", gan G.Gižicka mūzikas skola (Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skola) izvērsa plašu darbību, un šajās mācību iestādēs strādāja un mācījās dažādu tautību mūziķi. Ļoti raksturīgs, starp citu, ir Jāzeps Mediņa piemērs. 1896. gadā viņš beidza E.Zīgerta institūtu, tūlīt sāka tur strādāt, bet pēc E.Zīgerta nāves 1901. gadā pārņēma arī institūta vadību. Līdzīgi procesi – savstarpēja pieredzes apmaiņa, radoša sadarbība – vērojami arī muzikālajā teātrī: blakus Rīgas Vācu teātrim no 1902. gada operas sāka iestudēt arī pilsētas Krievu teātris (dibināts 1883. gadā), bet jau no 80. gadu beigām krievu operas repertuārs bija pārstāvēts dažādās viesu trupās (piem., Viļņas antreprenieris A.Kartavovs). 1912. gadā P.Jurjāns

395

P.Jurjāna dziesmas

"Karavīri bēdājas" izdevuma vāks.

Cover design

for the publication

of Pāvuls Jurjāns'

song

"Soldiers Grieved".

396

E.Melngaila dziesmas

"Sieva" izdevuma vāks.

Cover design for the

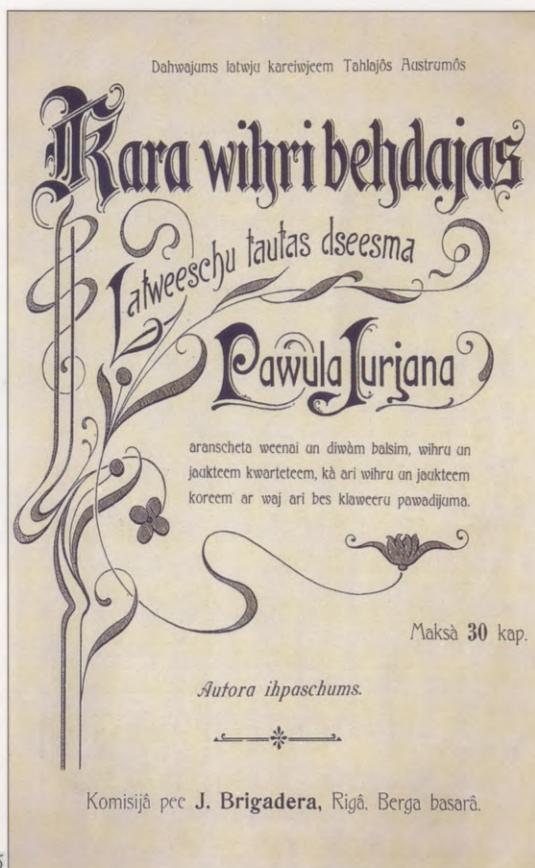
publication of

Emilis Melngailis'

song "Wife"

("To the Memory of

my Dear Wife").



395



396

J.Vitolija un L.Krasinskas "Latviešu mūzikas vēstures" pirmajā daļā (Rīga, 1972) "Rudens koncertu" aplūkojumam veltīta speciāla apakšnodala (203.–208. lpp., autore – L.Krasinska).

uz savas operas klases pamata (minētajā Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolā) izveidoja patstāvīgu izpildītājtrupu, kas kļuva par jaundibināmo "Latviešu operu" (pirmā izrāde – 1913. gada 8. septembrī; jau pagājušā gadsimta beigās operu izrādes sāka iestudēt Rīgas Latviešu teātris, dibināts 1868. gadā). Arī visos šajos teātros darbojās dažādu tautību mākslinieki.

Tieši aplūkojamajā laikposmā kultūras norisēs aizvien plašāk un būtiskāk integrējās arī latviešu sabiedrība. Viens no pirmajiem vācu kritiķiem, kas mūzikas laukā šim izpaušmēm simpātizēja, bija pianists un komponists Hanss Šmits (1854–1923). H.Šmits, kurš mūža galā bija J.Vītola dibinātās Latvijas konservatorijas profesors, vienlaikus veidoja noteiktu saikni ar Viduseiropas, īpaši Vācijas un Austrijas mūzikas dzīvi. Būdams personīgi pazīstams ar Johannesu Brāmsu, Klāru Šūmani, Jo-  
397 žefu Joahimu,

viņš, protams, sekoja iemīļoto meistarū darbībai. Mūs interesējošajā aspektā var izteikt drošu pārliecību, ka H.Šmits bija pazīstams ar M.Klingera grafiku ciklu "Brāmsa fantāzijas" (*Brahms-Phantasien*), bet J.Brāmsa dziesmu izdevumi ar raksturīgajām jūgendstila titullapām M.Klingera izpildījumā, bez šaubām, ietilpa H.Šmita bibliotēkā un varēja būt pieejami gan viņa kolēģiem, gan audzēkņiem (viņu vidū bija, piemēram, Lūcija Garūta). Ar šo piemēru gribētu raksturot, ka blakus lieliem sarīkojumiem – tādiem kā Rīgas 700 gadu jubilejas svētki – laikmeta vēsmas sasniedza Latviju arī personiskas pieredzes līmenī. Un par to, ka arī Rīgas mūzikas dzīvei savu raksturīgu piesitienu deva jūgendstila neapturamais vilnis, liecina tālaika afišu lapas, nošu izdevumi, grāmatas, žurnāli, ielūgumi un vizītkartes. Dažas ilustrācijas par to vēsta arī šajā krājumā.

Un tagad atgriezīsimies pie jautājuma par jūgendstila izpaušmēm mūzikā. Tie, kas saikni starp šīm parādībām saskata, parasti tomēr tālāk par vis-

pārīgiem vērojumiem neiet. Igaunū muzikologs Leo Normets (1922–1995), piemēram, izvirza viedokli par jaunu kompozīcijas principu parādīšanos mūzikā pagājušā gadsimta nogalē kā zināmu jūgendstila un impresionisma ietekmi.<sup>2</sup> Tomēr plašāk šī nostāne izvērsta un pamatota nav. Vēl vairāk – zināmu neuzticību tai izraisa pati divu tik atšķirīgu parādību kā jūgendstils un impresionisms "sajūgšana" vienā blokā. Jūgendstila motīvs saturiskā nozīmē curvij daudzās L.Normeta uzstāšanās Baltijas muzikolo-

logu konferencēs.

Arī viņa pēdējais referāts "Jūgendstils no semiotikas skatpunkta" 1995. gada 19. oktobrī Viļņā veltīts šai tēmai. Pamattēze, ko L.Normets izvirza, formulēta šādi: "Jūgendstils nav tikai izteiksmes veids, izklāsta maniere, bet gan māksliniecisks virziens blakus tādām konstelācijām kā impresionisms, ekspresionisms, neoklasicisms un primitivisms."<sup>3</sup> Tomēr arī šī nostāne ir vairāk deklarātīva, apgalvojo-

ša nekā argumentēta, konkrēti iztirzāta.

Manuprāt, gleznieciskā, tēlnieciskā un arhitektoniskā jūgendstila spilgtākās izpaušmes visspēcīgāk manifestējas divās jomās: saturiskajā – tātad gluži konkrēti sižetiskajā vai priekšmetiskajā līmenī – un vizuālajā, īpaši līnijas kvalitātē. Abas šīs sfēras mūzikai tiešā veidā nav raksturīgas. Vēl vairāk – šaubos, vai vispār varam novilkt skaidru robežu starp vēlinā romantisma veidolu, kādu to dzirdam un jūtam, teiksim, R.Vāgnera "Tristānā un Izoldē" (1859; pirmizrāde 1865.gadā) vai "Parsifālā" (1882; pirmizrāde 1882.gadā), un vēlīno romantismu R.Štrausa "Salomē" (1905; pirmizrāde 1905.gadā). Jā, R.Štrausa "Salomē" jūgendstila dvesmu nosaka jau O.Vailda un H.fon Hofmanstāla literāro impulsu klātbūtne un visa estētiskā aura – no sižeta izvēles un traktējuma līdz konkrētām literārās un muzikālās leksikas īpatnībām. Bet nav taču nejausība, ka vienlaikus "Salomi" uztveram kā vienu no pirmajām ekspresionisma bezdelīgām ar tā sakņojumu gan



397

J. Madernieks.

A. Kalniņa solodziesmu izdevuma vāks.

1902.

Jūlijs Madernieks.

Cover design for the publication of

Alfrēds Kalniņš' solo songs.

1902.

2 Normet L. Становление Эстонской художественной культуры в 1900–1940 гг. // Прибалтийский музыкаловедческий сборник. – Вильнюс, 1982. – Вып. 1. – С. 63.

3 Normet L. Jugendstil aus dem Blickwinkel der Semiotik // Thesen der XXIX musikwissenschaftlichen Konferenz des Baltikums. – Vilnius, 1995. – S. 8.

A. Bruknera un G. Mälera tradīcijā, gan veristiskās operas pieredzē.

Protams, nav gandrīz nekādu šaubu, ka gan to laik, gan mūsdienās klausītājs uztver un apzinās emocijas jauno kvalitāti, kas atšķir minētos R. Vāgnera un R. Štrausa opusus. "Salomes" gaisotnei augstākā mērā raksturīgi jūgendiski emocionāli vaibsti: gurdums, tviksme, saldkaisle, saasināta dvēseles diskomforta izjūta. Taču šīs īpašības nevaram ne nosvērt, izmērit un fiksēt kvantitatīvos rādītājos, ne nesaraujami saistīt ar mūzikas izteiksmes līdzekļu analīzi. Mūsdienā pētniecībai principā pieejamais "disonantuma līmeņa" vai "tonālās erozijas" (virzības uz atonālismu) skaitliskais koeficients mūs neved tuvāk mūzikas izjūtai, pārdzīvotuma raksturam un intensitātei. Līdzīgā kārtā "sirds tik grūta" motīvi, kas baro lielu latviešu mūzikas emocionālo atzaru jau vismaz kopš A. Jurjāna "Jel nevaicā" (1881), jaunā gadsimta sākumā koncentrējas emocijas jaunā kvalitātē. Gurdums un 398 tviksme ar salduma pieto-

nējumu, kāds atsvešinātības un paššausīšanās piesitiens ir raksturīgs dzejai, pie kuras labprāt vērsas gan E. Dārziņš, gan it īpaši Alfrēds Kalniņš, arī mūzikā atbalsojot šīs izjūtas.

Pieskarsimies šajā sakarā divām spilgtām, dziļām, mākslinieciski bagātām Alfrēda Kalniņa solodziesmām, kas pirmatskaņotas 1902. gadā, – "Brīnos es" un "Jau aiz kalniem, jau aiz birzēm". Abām – Andrieva Niedras vārdi no kopā ar R. Blaumani izdotā krājuma "Ceļa malā" (Rīga, 1900). Dominē svešatības, pamestības, dvēseles sērdienības noskaņas. Abās sastopams ceļinieka vārds un tēls, kas kopš F. Šūberta romantiskā manifesta "Ceļinieks" (*Der Wanderer*, kurš taču nav ne ceļotājs, tūrists, ne arī tieši klejotājs, klaidonis, kaut šīs nozīmes arī līdzdarbojas) ir šīs vientulības, atstātības, pat bezcerības zīme. "Jau aiz kalniem.." apspēlēts vēl viens romantisks simbols – "zilā brīnumpuķe, kas aiz svešām jūrām zied", gaišā sapņa, kluso cerību silti poētiskais tēls.

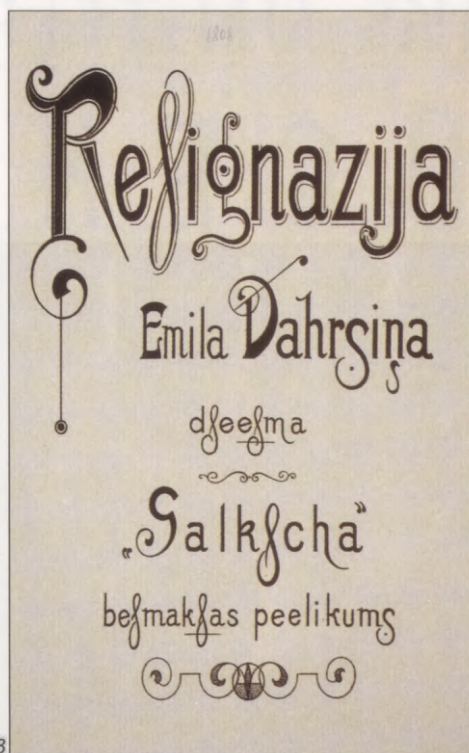
Bet cik atšķirīga tomēr ir izjūta, emocionālā gaisotne, dvēseles kamertonis! Šis sūrumis un saldme, šis izbrīns un neziņa, šī cerība un bezcerīgums izteikti daudz diferencētāk, izsmalcinātāk un vienkopus daudz tiešāk, griezīgāk nekā latviešu mūzikā

pirms tam. Un varbūt tieši šajā emocionālajā neviennozīmībā, daudzplānībā ir arī principiāla atšķirība no E. Dārziņa sāpīgās melanholijas, tiešās, neslēptās rezignācijas ("Jaunībai", "Rezignācija").

Interesanti aplūkot vēl vienu īpatnību, kas atklāj zināmas saskarsmes ar jūgendstila estētiskajiem postulātiem. Tā ir vērsšanās pie vēsturisko stilu pieredzes, izmantojot gan būtiskus, gan dekoratīvus, tikai greznojošus elementus no attālas pagājības. Dziesma "Jau aiz kalniem.." ir veidota koncentriskā

(spoguļsimetriskā) formā (ABCBA), kas latviešu mūzikā pati par sevi ir diezgan liels retums. Taču vienlaikus dziesmai ir arī īpatnējas "izkļiedētas ča-konas" vaibsti, proti, tā balstās arī uz *basso ostinato* formulas daudzkārtēju caurvedumu. Sākotnēji tas ir lejupejošs tetrahords *d-cis-h/b-a* (A), kam līdzīga arī centrālā posma (C) basa līnija (*d-cis-h-a-g..*). Bet jau šī posma noslēgumā pie vārdiem "Viss var būt ..., bet manā sirdī" parādās īsts *passus duriusculus* (*d-cis-c-h-b-a*). Otrreiz šādā tiešā veidā (kaut arī rit-

miski citādi izkārtota) formula ietverta B posma atkārtojuma noslēgumā (no "Jauni bērni postīja", kas viss izturēts uz *d*). Un vēlreiz tā parādās savā pirmveidā A posma burtiskajā atkārtojumā. Tātad dziesmas gaitā šī lejupslidošā basa formula, kas jau pati par sevi asociējas ar klasiskām šādas intonatīvas iedabas *basso ostinato* tēmām, izmantota piecas reizes – pietiekami daudz, lai to nevarētu nepamanīt un lai šis faktors nevarētu neatstāt iespaidu uz formas kopveidu. Tomēr kopumā šī ļoti individuālā būve drīzāk ir izņēmuma gadījums gan Alfrēda Kalniņa, gan visas tālaika latviešu mūzikas kontekstā, un minētās iezīmes (emocionālā kolorīta specifika, stila retrospekcijas elements) diez vai var uzskatīt par kādu jūgendstila ietekmi. Galu galā romantisma stilistiskie parametri, vispirms jau leksikas, mūzikas valodas līmenī, latviešu mūzikā paliek noteicošie līdz pat 1940. gadam. Jā, tie, protams, izpaužas daudzveidīgi, un vērojamas atsevišķas saskarsmes gan ar impresionisma, gan neoklasicisma, gan pat ekspresionisma mākslu, taču tik "atšķaidītā", difūzā, izkļiedētā veidā, ka neveido kaut cik spilgti izteiktus stilistiskus nozarojumus.



398

E. Dārziņa dziesmas

"Rezignācija"

izdevuma vāks.

Cover design

for the publication of

Emīls Dārziņš' song

"Resignation".

LAIKS UN TELPĀ

J Ū G E N D

S T I L S

A R T

N O U V E A U

TIME AND SPACE

*Sudraba kauss.*

*20. gs. sākums.*

*Vācija. RVKM.*

*Ilgvara Ģradovska foto.*

*Early 20<sup>th</sup>-century*

*silver cup.*

*Germany. RVKM.*

*Photo by*

*Ilgvars Ģradovskis.*

## JĀNIS KRASTIŅŠ

### LATVIAN ART NOUVEAU IN THE EUROPEAN CONTEXT

The imagery, mood, artistry and power of expression peculiar to Art Nouveau entitle it to be ranked among the most striking phe-

nomena in 20<sup>th</sup> century art. In an unprecedentedly short time it conquered nearly all of Europe and made a dashing success in other parts of the world as well. It was the style of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries finding its embodiment in all visual arts – print, painting, applied art and architecture.

History hardly knows another style as all-encompassing as Art Nouveau. Things as varied as the facades of buildings, interior decorations, joinery items, metal fixings, stained glass windows, furniture, crockery, cutlery, lighting fixtures, garments, posters, advertisements, labels, book designs, lettering, etc., were executed in the Art Nouveau idiom around the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

The conceptual framework of Art Nouveau was anti-Historicist. It emerged as a reaction against academic Eclecticism, which was based on the vocabulary of previous historical styles. Art Nouveau created its own means of expression, which are identified today by peculiar ornamental patterns, arrangements of circles, squares and geometric figures, interwoven floral motifs, laughing or grim-faced gorgons with long, fluttering hair, swans, peacocks and lots of quite undecipherable creatures that were conjured up by the inexhaustible imagination and talent of the artists for use in architecture, vignettes, furniture, decoration, fabric designs and diverse utility objects. Yet Art Nouveau was not only an art of lines and ornamental patterns. It was something much more comprehensive and profound, a structural style that devoted a great deal of attention to the utility and purposefulness of the means of expression.

Art Nouveau found its most vivid expression in architecture. The eclectic appliqué-like principle of the nineteenth century that was based on reproduction of the language derived from preceding historical styles (in fact, the reproduction principle underlay all the other styles of the new age as well: Renaissance, Baroque, Classicism) was replaced via Art Nouveau by a totally different creative approach which consisted in an artistically eloquent rendering of the materially technical substance, by means of an expedient spatial organization based on building plans, as well as apt utilization of the chosen media and patterns. To put it another way – Art Nouveau turned the utilitarian into the beautiful. "Form fol-

lows function" was the motto of Art Nouveau as formulated by the Chicago architect Louis Sullivan in the late 19<sup>th</sup> century. The artistic method of the

previous system, proceeding, as it were, "from outside to inside" was reversed by the Art Nouveau exponents to "from inside to outside". An entire system of contemporary styles originated with Art Nouveau.

Modern architecture today is more associated with the concept of flatness, smoothness and "purity" of form, except in the radical post-Modernistic movements or the manifestations of Neo-Eclecticism which were rooted in classical architecture and were revived several times in the 20<sup>th</sup> century. However, at the height of Art Nouveau, the Austrian architect Adolf Loos was already declaring: "Ornament is a crime". Ornament was a characteristic feature of Art Nouveau buildings, it was rich and varied, sometimes even exuberant, but it did not determine the style as a whole. There were Art Nouveau buildings stripped of any ornamentation.

A building in the Art Nouveau style is music in stone, where every detail is subordinated to the basic idea. Ornamental reliefs, sculptural details, combinations of various materials and colors, paintings and the rest were readily exploited by Art Nouveau in terms of art synthesis, and they make the creations enjoyable to anyone who wishes to and is capable of perceiving beauty. This is exactly what Art Nouveau was striving for – to provide beauty to everyone and everywhere.

Attitudes toward Art Nouveau changed repeatedly over the course of time. Initial delight and enthusiasm soon gave way to ignorance and total rejection. For more than half a century Art Nouveau was criticized for representing decline, decadence and vulgarity of taste. The 1970s, however, brought re-discovery, careful insight, respect and admiration.

A mere twenty years ago Art Nouveau furniture was sometimes cut up for firewood, while quick-witted people bought it up for a song in second-hand shops. Now it is sought by museums. Yet Art Nouveau is still being assessed in very different ways. Voluminous monographs have been devoted to it in Europe, but a book published in the USA in 1994 opens with a statement: "It should be said at once: Art Nouveau is not a style, but a movement." The author sought to bolster this claim by citing samples of work of various Art Nouveau masters: the Scot Charles Rennie Mackintosh, the

Austrian Joseph Maria Olbrich, the Catalanian Antoni Gaudi and others, whose language of forms differed greatly and cannot even be compared. But, as was already mentioned, it was a creative method rather than a formal vocabulary that typified Art Nouveau. In pursuing its artistic principle, it did not follow a definite scheme, and that accounts for its being so manifold.

Over the course of time each historical phenomenon has come into being by denying and rejecting the preceding one, and in due time it experiences rejection itself. Therefore, an impartial view can only be developed by applying appropriate assessment criteria that are in line with the style's essential nature. Around the turn of the century a great many periodicals throughout Europe reported on the discussions and arguments which eventually prepared a theoretical basis for Art Nouveau. Nearly all renowned architects and artists of the time expressed their views. In Latvia these issues failed to get equally wide acclaim in the press, but even occasional articles in various newspapers and magazines could give a fairly clear idea of the style.

As early as 1900, the well-known Latvian publicist Vidrižu Pēteris (Pēteris Ozoliņš) ardently propagated the new art and criticized the imitations prevailing in the 19<sup>th</sup> century: "...modern artists do not draw on the remains of bygone times and the folk art of other nations, as it was done by Renaissance art, which was built on the remains of Ancient Greek art, but they turn to nature for inspiration and look upon the world in a novel way, not through the eyes of the Greek and the Renaissance artists... We are lucky to witness a new, slowly but steadily growing art... In Western Europe all crafts more or less associated with art are awakening from a long sleep ... art shows itself not only in paintings but in every embellished item. And, if we are to have an architect, let him not design buildings that imitate Ancient Greek, Gothic and Rococo styles, because they do not suit concepts of modern living and are not in harmony with our contemporary raiment. We do not want to plant palms in our northern regions, nor do we expect our apple trees to yield oranges. Let him design modern houses with forms and ornamentation that reflect our age and meet its requirements."<sup>2</sup>

In 1903 a comprehensive survey on the novelties in the art world was published by Aleksandrs Vanags, a student of architecture. "To breathe new life into architecture," he wrote, "to get rid of the worn-out false forms, to bring exterior ornamentation into organic contact with the object intended for decoration, these are the *cris-de-guerre* to be heard everywhere."<sup>3</sup> The following year Jānis Asars was more precise in formulating the fundamentals of the new art: "Modern art lays stronger emphasis on the structural composition of forms so that the familiar object is logical already in conception, in its basic form, and bespeaks its nature and meaning."<sup>4</sup>

In arguing that all modern decorative art should be based on the modern way of building, Asars wrote: "A building should not be constructed from outward to inward, as it used to be done when the only consideration was a pompous

facade, and the interior arrangement was left to mere chance, but from inward to outward. The interior spaces should be fully useful and beautiful, but the exterior of the building should be matched to them. From the viewpoint of genuine art, it is the interior, not the facade, that is a primary consideration in building."<sup>5</sup>

An art critic of Baltic German descent, Arend Berkholz, writing a series of articles on modern buildings, remarked: "For several years the aesthetic criterion has been simplicity of the building's exterior and, first of all, its functionality. The building should impress merely by the arrangements of its masses. Anything that does not serve some purpose and is not needed or is not durable enough, must be relinquished."<sup>6</sup>

In his first theoretical publication, Eižens Laube explained very precisely the artistic essence of the style: "Every building style evolves as a consequence of the following conditions:<sup>3</sup> the purpose a certain building should serve; the material used in the building, and the technology of its treatment; then the climate, the folk traditions, the world communications and the artist's individuality are to be considered..."<sup>4</sup>

Similar ideas could also appear in other Latvian urban centers such as Liepāja: "...it is not the conventional history-bound architecture but the miraculous achievements of modern engineering that has stamped our time with distinct traces of a particular style which makes it so different from every by-gone stage in the history of styles. Thus, the architectonic arts also owe their formal expression to this new source both in the direct and the indirect way. Directly – through mechanized manufacturing and new building materials such as glass, iron and reinforced concrete. Indirectly – through ideological resoluteness with its extended, embellished efficiency, purposefulness, emphasis on the structural principle to which we mainly turn for aesthetics."<sup>8</sup>

The problem of ornament was not disregarded, either: "If ornament is to fulfill its function, i.e., to evoke a sense of beauty, it must evolve organically and grow from architectural forms, it has to be closely linked with its bearer – the architecture – to achieve complete seclusion and communion."<sup>9</sup> It is a clear idea of the synthesis between the basic form and ornament or, in a wider sense, between architecture and the fine arts.

On the whole, these theoretical ideas came about and gained ground concurrently with the novelties astir in Europe at that time. The same refers to actual building practice in Riga. Elsewhere in Latvia the new ideas in building came somewhat later and in a less all-encompassing way.

But in the capital, Art Nouveau flared up and spread extensively, profoundly and steadily. Already by 1904 Eclecticism had disappeared from Riga, whereas in other cities in Europe it more or less co-existed with Art Nouveau up to the First World War and even longer. More than a third of the buildings in the center of Riga are in the Art Nouveau style. There is hardly any city in the world that can boast as many Art Nouveau buildings concentrated in one area, in such good condition and of such artistic quality, not even Brussels, Vienna and other European Art Nouveau centers.

2 W-s. "Vēl kaut kas par moderno mākslu" (More about contemporary art). *Baltijas Vēstnesis*, 10 February 1900.

3 Vanags, A. "Modernais stils" (Modern Style). *ibid.*, 6 March 1903.

4 Asars, J. "Mākslas amatniecība" (Art craftsmanship) in *Asars, J. Kopoti raksti* (Collected works). Rīga (1910). Vol. 1, Issue 3, p. 21.

5 *ibid.*, p. 26.

6 Berkholz, A. "Moderne Rigasche Neubauten", *Rigascher Almanach*, 1906, p. 127.

7 Laube, E. "Par būvniecības stilu" (On building style). *Zaķklis*, No. 4, 1908, p. 145.

8 I. Z. "Modernā inženieru māksla un jaunais stils" (Contemporary engineering art and the Modern Style). *Liepājas Atbalss*, 18 August 1909.

9 Madernieks, J. "Rīgas jaunceltie nami un viņu arhitektūra" (New-built houses in Riga and their architecture). *Dzīvojamais Vēstnesis*, 31 August 1909.

The exhibition devoted to Riga's 700<sup>th</sup> anniversary in 1901 provided a powerful impetus for Art Nouveau to flourish there. Forty exhibition pavilions of various size were erected on the Riga Esplanade. The main entrance, with a broad semi-circular front-yard, faced what is now Kalpaka Boulevard. The center was taken up by a huge machine hall, on the right was the construction pavilion, but on the left – a restaurant. Most of the exhibition buildings were designed by architects Alfred Aschenkampff and Max Scherwinsky.

Similar large exhibitions were quite popular in the world at that time. The Riga exhibition building can be compared to the public art and industry exhibition in Stockholm in 1897 or to the World Exhibition in Paris in 1900. But, unlike these, the Riga exhibition was dominated by Art Nouveau. Later on, Asars wrote: "He who walks the Riga streets with open eyes cannot fail to notice the great changes in Riga's outer appearance." These changes affected garments, the facades of the new buildings, the goods in the shop-window displays, furniture, wallpaper, tableware, book covers, posters, etc. "This taste, which has come to the fore, particularly through the anniversary exhibition of 1901, really is something quite novel."<sup>10</sup>

At the Riga exhibition not only did the pavilions display Art Nouveau-imbued forms and spirit, but so did nearly all the facilities, the numerous exposition stands and, naturally, the numerous exhibits, which comprised nearly everything that was manufactured in Riga. The role the exhibition played in the city's further development was inestimable. It is aptly characterized in the memoirs of architect Bernhard Bielenstein: "The exhibition attained its goal, which was to convince the government of Russia that Riga can accomplish a tremendous amount. The minister of commerce was invited, and he attended the consecration of the exhibition. He was surprised to see the high execution standard, but even more so that all the buildings had been completed on time. He was delighted at the mighty flow of the Daugava River, which promised much in the development of the port. The minister made lavish promises which he kept. Railway lines leading inland and to Siberia were laid, and export of grain, timber and eggs grew immensely. Because of the new trade agreements with Germany, many companies opened their subsidiaries in Riga. Building flourished in particular, and in about twelve years the population of Riga grew from 250,000 to 500,000."<sup>11</sup>

The beginning of the 20<sup>th</sup> century saw a real boom in building activity. Each year dozens, even hundreds of multi-storeyed stone houses were raised. In the last decade before the First World War, nearly all buildings were done in the Art Nouveau style.

Riga is a veritable Art Nouveau metropolis. This conclusion was arrived at quite recently, as Art Nouveau is in vogue again and has risen to an honorable position. For many years Art Nouveau in Riga was associated merely with the dazzling screen of playful exteriors in Alberta Street. But opposite this architectural operetta, which was conjured up by civil engineer Michail Eisenstein, in the same street, at No. 13 there is

the solidly serious, restrained, dark grey and yet so colorful Niedre House (1908, arch. Eižens Laube). It is Art Nouveau as well, and it is even more indicative of Riga architecture as a whole than are the spectacular facades of Eisenstein's buildings, which are abundant with decorative ornaments and, in their nature, much closer to Eclecticism. Facades of that kind can be seen only in a few buildings by the Riga architects Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel (Smilšu 8, Ģertrūdes 10/12, Šķūņu 12/14, all in 1902), but in Liepāja, in the Russo-Asian shipping company building at Kūrmājas Avenue 2/4/6 (1908–1911) or in the classical girls gymnasium at Ausekļa Street 9 (1909–1912).

Simultaneously with the Niedre house Laube produced a famous article, "On building style", where his theoretical credo found a precise and well-defined embodiment. Purposeful, useful application of various natural building materials, avoiding any imitation in the facade decoration, and the wish to create a building in keeping with Latvian mentality and spirit – these are the two basic principles that distinguish the so-called National Romanticism from the other Art Nouveau trends.

The ground floor of the Niedre house is faced with local travertine, the bays – with natural Thüringen slate tiles interspersed with copper strips of ornamental suns. Some of the most significant facade elements are adorned with ornamental reliefs of ethnographic pattern. The reliefs stand out against the roughcast of the wall, and there is hardly anything else in the way of decoration. The feel of heaviness befits the Latvian mentality, but the distinctively articulated roof planes and tapered upper parts of the window openings bear a certain resemblance to the vernacular Latvian wooden buildings.

In both a direct and indirect sense, a more brilliant masterpiece of National Romanticism is the building of the Ķeniņš School in Riga, at Tērbatas Street 15/17. (1905, arch. Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube). It was one of the very first creations in the vein of this Art Nouveau trend in Riga. The surface of the exterior contained wood, metal, roughcast of various textures, brick and ceramics. The ground floor and four posts rising to a height of several storeys were finished with travertine. It was Ķeniņš' idea to use fragments of the Staburags for it (Staburags was a legendary rock on the Daugava River which was submerged in 1965 during the construction of a power plant).

Ideas of National Romanticism were also popular in Slovakia, Hungary, the Scandinavian countries and elsewhere in the early 20<sup>th</sup> century. They prevailed in the national peripheries of the great European empires, especially in Finland. It was Finnish architecture of that time which most affected Latvia, but in Latvia the National Romanticist creations were more spectacular and picturesque than their Finnish counterparts – stark, even austere buildings by Lars Sonck, Eliel Saarinen and other architects in Helsinki and Tampere.

The idea of national art in Art Nouveau architecture, in one way or another, also was reflected in the German *Heimatstil*

<sup>10</sup> Asars, op. cit., p. 3.

<sup>11</sup> Bielenstein, B. "Erinnerungen". *Baltische Hefte*, Vol. 13, 1967, pp. 180, 181.

and the "Neo-Russian" style in Russia. In terms of form, the former bore some resemblance to the Latvian idiom, this being for reasons of cultural and historical traditions or even peculiarities of national mentality, but the latter had nothing in common with Latvia's National Romanticism.

In some areas of Rīga, National Romanticist buildings fully set the tone of the cityscape (for instance, the row of houses at K.Valdemāra 67–73 by Laube and Vanags). In his designs Vanags mostly utilized elements of this style. All in all he built more than eighty multi-storeyed stone houses in Rīga. Features of National Romanticism occasionally appeared in the work of local Baltic German architects – Reinhold Schmaeling, Bernhard Bielenstein, Wilhelm Bockslaff and others. It was in this manner that Bockslaff designed the Church of the Cross (1909), Feldmann House at Lielā Nometņu Street (1909) and other splendid buildings. In Liepāja, National Romanticism is reflected in the buildings at Raiņa 1 (1910)<sup>13</sup> and at Lielā 4 (1909, arch. Max Bertchy), in Cēsis – in the Plauciņš House at Rīgas 10 (1910, arch. Augusts Malvess), in Smiltene – in the building of the Agricultural Society (1910, arch. Malvess, destroyed), in Alūksne – in the Anna Agricultural Society house, called "Economy" (1912).

National Romanticism combined a certain artistic idea expressed in precise architectonic terms with an essential rationalism which was a most important hallmark of this style and referred to the original meaning of the Latin word for reasonable and purposeful. The evolution of Art Nouveau led to a visible progress from decorative saturation to a rational and functional expression. Still, certain rationalistic principles were already evident when the style made its first appearance.

In the earliest Art Nouveau building in Rīga – Alexander Grosset's house at Audēju 7 (1899, arch. Alfred Aschenkampff and Max Schervinsky) – the style manifested itself mainly through the coordination of architectonic elements such as window apertures, bays, etc., with the interior planning. It was this that distinguished the building from Eclectic structures of the era, which had rhythmically saturated facade decorations that were in no way coordinated with the interior planning. True, the facade of the Grosset house was adorned with conspicuous Art Nouveau ornamental reliefs, but they were either part of the architectonic structure or were added merely as an ornamental and organic supplement to the overall image.

Many early Art Nouveau buildings also included organically stylized elements from earlier historical styles. Most often these were gables above the bay windows, projections or corner turrets, which in some ways are reminiscent of German Renaissance or Gothic and Baroque forms. A typical example of this is the large apartment building at Brīvības 55 in Rīga, which was known as *Büngerhof* (1900, arch. Wilhelm Neumann, facade design by the Berlin architect Albert Giesecke). The opposite Virsis House at Brīvības 68 (1903, arch. Alexander Schmaeling) was designed to match its outlines. The romanticized expression of *Büngerhof*, rooted in historical continuity, had numerous parallels in the Art Nouveau heritage of Germany, Poland and other countries.

Apart from the works by such outstanding innovators as Mackintosh, Hoffmann, Olbrich, and, to some extent, also the very first Art Nouveau architect, Victor Horta, who built the *Hôtel Tassel* in Brussels (1893), the "average" application of Art Nouveau in European architecture was characterized by a certain stability of formal traditions and fusion of Eclectic and Art Nouveau elements in building facades. For this reason Art Nouveau is sometimes compared with so different in its concept a style as Baroque.

In Rīga around 1906–1907, all kinds of retrospection disappeared, and Art Nouveau facades developed toward an increasingly pronounced verticality. In Germany numerous department stores were built in this manner, including the famous *Wertheim* in Berlin (1897–1904, arch. Messel, destroyed) or *Tietz*, now *Kaufhof*, in Düsseldorf (1908, arch. Olbrich) and many similar ones in Karlsruhe, Darmstadt, Gerlitz, Münster, Hamburg and other cities. In Hamburg, "perpendicular Art Nouveau" – usually stripped of any ornamentation, but with elaborate plasticity of mass – was particularly popular. Several beautiful houses in this manner – commercial and office buildings – also stand in the central Stockholm. Most Art Nouveau structures in Stockholm, as well as in Copenhagen, are simple in their rationality, with completely flat wall surfaces.

Some areas of Rīgiansian townscape are also dominated by perpendicular Art Nouveau, for instance, Brīvības street between Ģertrūdes and Stabu streets, or Ģertrūdes street between Tērbatas and Kr. Barona streets, as well as some other places. Most of these buildings were designed by Pēkšēns, Laube, Jānis Alksnis, Rudolf Dohnberg, Edgar Friesendorff, Arthur Moedlinger, Oskars Bārs, Friedrich Scheffel and other Rīga Art Nouveau masters. It is perhaps perpendicular Art Nouveau that reveals the rationalism of the style most precisely. Pronounced verticality is related to Gothic forms, and, significantly enough, it was in the Gothic style that the constructive structure of buildings provided the main source of emotional expressivity. On the other hand, narrow, tall proportions and sinuous ornamental decorations were the favorite forms of Art Nouveau fashions: they can be seen in book vignettes, calendars, album covers, sculptural figures, building facades and interior decorations, etc.

It was largely perpendicular Art Nouveau that determined the character of the entire Rīga Art Nouveau building heritage. In most cases, its forms were later borrowed by Neo-Classicism – retrospective trend that became dominant in European architecture during the last five or six years before the First World War. In Rīga, Neo-Classicism, in its orthodoxly "pure" forms, found expression only in the design of a few buildings, mostly banks. Usually the occasional derivations from Classical architecture appeared in the architectonic finish of some rationalistic Art Nouveau structures.

The perpendicular variant of Rīgiansian Art Nouveau also was used in other parts of Latvia. In Liepāja, the second largest Art Nouveau center after Rīga, a series of buildings were constructed in this style. The most spectacular among them are those at Kuršu 17 (1908) and 21 (1910, both by

Max Bertschy), at Graudu 27/29 and 47 (eng. Ch.Karr), and at Baznīcas 18 (Contractor Klepenin House). There are also typical perpendicular Art Nouveau buildings in Ventspils, notably at Pils 48 (1911, arch. M.Frisch), in Cēsis (e.g., Rīgas 20, 1913) and in Jelgava (Akadēmijas 7, 22 and 28, as well as Zemgales Avenue 5).

In the United States, pronounced verticality in facades was popular in the 1880s and even earlier, when iron framework structures began to be used. The tectonics of the buildings' artistic appearance fully matched their structural composition. Yet the building facades were richly adorned with ornaments from historical styles, as Eclecticism still held its positions. Therefore, Art Nouveau in America was perceived merely as a change of exterior decoration and did not take real hold. It could be even said that it bypassed the United States. Even a so essentially Art Nouveau master as Frank Lloyd Wright was not associated with typical expressions of Art Nouveau, but rather with modern architecture as such, out of context and aloof from the others. It is no wonder that the genius of Wright was first "discovered" in Europe, and in America, the Art Nouveau style, its essence and its historical role have still not been fully understood today, at least not from the modern European viewpoint.

Art Nouveau in Rīga absorbed all influences, near and far, adapted them to local conditions and gradually elaborated a local architecture – highly varied and rich in expression, but at the same time harmonized with the historical townscape. Beyond Latvian centers, the influences of Rigensian architecture reached Estonia, Lithuania and even more distant areas. The uniqueness of the Rīga architectural school was guaranteed by the fact that only native architects worked and creat-

ed there, and most of them were trained at the Rīga Polytechnical Institute.

In the early 20<sup>th</sup> century there were only five or six buildings in Rīga that were not designed by Rīga architects, but their construction, too, was supervised by local specialists. For instance, the vicarage of St. Peter's church on Vaļņu Street (destroyed) was designed by the world-famous Henri van de Velde and built under the supervision of Bielenstein. Two blocks of what is now the VEF factory were built from a design by another celebrity, Peter Behrens, under the supervision of Rīga architects Friedrich Seuberlich and Friedrich Scheffel. The civil engineer Oscar Hackel supervised the construction of the main building of what is now Rīga Electric Machinery factory (initially the rubber factory *Provodnik*) in Sarkandaugava. It was designed by another celebrity – Robert Maillard.

Rīga architects were well aware of contemporary developments on the European building scene, for they frequently made professional study and business trips, but most of the local Baltic German architects, after their studies at the Rīga Polytechnical Institute, perfected their skills abroad – predominantly in Berlin, Karlsruhe and other German cities. Majority of practicing architects in Estonia or Lithuania also were graduates from the Riga institute.

Rīga Art Nouveau and its counterparts elsewhere in Latvia measured up to the level of modern architecture in Europe. It emerged and evolved contemporaneously with other novel phenomena in the world. Hundreds of architectural works by local masters constitute a significant and integral part of the European cultural legacy.

This article is based on several previous presentations concerning Finnish architecture around 1900. The author has dealt with related material in: Korvenmaa, P. *Innovation Versus Tradition. The Architect Lars Sonck. Works and Projects 1900–1910.* Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 96. Helsinki (1991). – This study includes a bibliography of research on this topic before 1990. From works published since then, of particular significance is: Wäre, R. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime uusasadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa.* Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 95. Helsinki (1991); and for an understanding of Finland's position regarding the continent: Smeds, K. *Helsingfors-Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland No. 598. Helsingfors (1996). – An article by the author of tangential content, focusing on Central Europe around 1900, is currently under publication in Kraków by the International Cultural Centre.

## PEKKA KORVENMAA

### REGIONALISM: IMPORT, INNOVATION, EXPORT

#### THE ROLE OF FINNISH TURN-OF-THE- CENTURY ARCHITECTURE IN THE BALTIC SPHERE

It was ninety years ago that interplay between Finnish and Latvian architecture began as a part of the vibrating and open field of impulses of the Baltic region in those years. Today the Baltic Sea has once again regained its role as a connector and mediator of trade,

culture and innovation. Therefore, it is timely to look back to a situation where Finland took its first steps as an active partner in the exchange of artistic and architectural innovations. And it was the Baltic area which provided the setting for this.

I will divide my presentation, which is more an outline for a deeper analysis to be made in future, into three parts. First I will outline the role of Finland as an importing area, as a country which consciously seeks and selects impulses from the international field in order to accelerate its cultural development. Then I will say something about how these imported factors have been codified and transformed in order to be usable for domestic innovations where international material was fused with local and regional aspirations. Last I will reflect on the export of

the resulting mix – the Finnish architecture from the beginning of our century which attained a surprising amount of foreign attention and apparently was able to radiate some impulses to serve the development of architecture in the Baltic region. In my outline I

will use concepts such as the production of cultural identities; innovation, tradition and convention; center, periphery and province and the role of epicenters vis-à-vis the dominating metropolises. We should also remember the mechanisms of selection and differentiation in the conscious re-shaping of traditions, which are often more fabrications than living reality.<sup>1</sup>

#### FINLAND: SELF-REFLECTION, ASSIMILATION AND SYNTHESIS

When we reflect on the Baltic area and Finland's position within it around 1900, we can easily divide this sphere into two main areas. To the West we had a traditional source of ideas and impulses – Sweden, and especially Stockholm. That city was our former capital and after that acted as an over-

whelmingly important generator and transmitter of ideas, and its role is hard to overestimate. South of that was Denmark, which had also been an important mediator of continental ideas. And then, of course, Germany – the main generator of innovations in culture and technology, ideas which came either straight to Finland or were filtered through Sweden. Since the days of the Hanseatic League, Germany was of dominant importance regarding models in culture, trade and technology. In architecture Germany's role had been iconic since the early 19<sup>th</sup> century, when the German-born and trained Carl Ludwig Engel laid the foundations for the architectural profession and its aesthetic standards in Finland.<sup>2</sup> Then, from Poland all the way around the Eastern side of the Baltic to the Åland isles between Finland and Sweden, there was the realm of the Romanovs – Imperial Russia with border areas that had a varying status of political integration, semi-autonomy or autonomy vis-à-vis the Empire. Next to the border of the autonomous Grand Duchy of Finland was the most significant metropolis of the Baltic area, St. Petersburg. For political reasons, St. Petersburg did not act as a dominating force in Finnish architecture in these years and for that reason will not be taken into discussion here. Serious, in-depth research is still lacking on the reciprocal relationship in architecture between Finland and St. Petersburg during the period we are discussing here. Still, the official politics of Russification which strove to curb the autonomy of the Grand Duchy seem to have fortified the yearning to seek stronger identification with the West on all levels of societal and cultural activity.<sup>3</sup>

Throughout the centuries Finland had been the receiver and slow transformer of architectural ideas making their way from the Continent, up from Rome or Paris via Germany or Sweden, finally reaching the coastal cities and, much later, the backlands. During the 19<sup>th</sup> century the time-lag between innovation and its adaptation in the peripheral Finland diminished, but at the advent of the 20<sup>th</sup> century international currents were still being followed with quality, but not with great originality. As we know, the conventionalized idiom of late-19<sup>th</sup>-century Western architecture, and especially its adherence to historical periodicity, simultaneously was severely criticized and even overthrown in many major and lesser centers of Europe, such as Glasgow, Nancy, Brussels, Paris and Vienna. Information concerning these trends of renewal and modernization started to flow into Finland in the late 1890s through a great amount of newly developed and well-illustrated architectural journals. This occurred on the foundation of an economical, societal and cultural basis which had changed remarkably from the previous years.

First, Finland's economy was on the upswing from the last years of the 19<sup>th</sup> century until the middle of the First World War. Second, this autonomous region within the Russian realm had developed a modern infrastructure of social institutions, education and culture. This included the domestic education of architects beginning in 1873, which provided a fresh generation of competitive professionals to the open capitalist market of artistic expertise.<sup>4</sup> Politechnically educated Finnish architects had become a distinct and collegially bound profes-

sion, defining itself as separate from civil engineers but closely allied with artists. In these years Finnish architects were able to legitimize their broad field of professional expertise, ranging from craft and object design to city planning. Free competition, made possible by newly established rules for open architectural competitions since 1893, forced the older generation of architects to step anonymously into the realm of battling ideas and professional testing of innovative capacity. In this way the generation born in the 1870s – of the same age group as their international, avant-garde counterparts – gained an entry to the operational field. Third, the Grand Duchy was gaining momentum in its process of nation-building, in attempts to formulate the country in terms of a nation-state. In the context of these aspirations, culture, including building culture and architecture, was regarded as vital in profiling Finland as an independent, modern and, nota bene, Western society. At the same time Russia strictly sought to oppress any tendencies which highlighted Finland's rare position of semi-independence. To summarize: in many ways, the situation around 1900 was ripe for the welcoming of international currents of architectural modernism.

A remarkable generational shift, both in culture and in economics, helped to prepare the ground. As we know, cultural dissemination is only one part of the process of reformulating the conventions and idioms of a certain context. If the mechanism receiving the impulses is strongly resistant to the flow of new ideas, they are not allowed to catalyze into action. The assimilation process needs a functional field which finds the information to be usable, even wanted. Without this, the impulses sent by Mackintosh, Van de Velde, Wagner, Olbrich, Behrens and many others would not have accelerated the tendencies already latent and locally prepared in Finland.

To conclude the discussion on the new character of the arrival of architectural impulses in Finland: the receiving partner was now conscious of a multitude of phenomena. No longer did one or a few centers dominate the radiation and channeling of ideas. The new generation of architects traveled extensively, and the sheer volume of available information about architecture, both past and present, had grown. This allowed conscious selectivity and leads us to reflect upon the difference between a province and a periphery.<sup>5</sup> If the province is dominated by a single center which overwhelms the province's ability to act independently, then a periphery can take advantage of examples provided by many centers. If it is able to develop a conscious strategy for the selection and creative use of international material, the peripheral position can become a positive asset. I would argue that Finnish architecture around 1900 was at this stage. When we add the efforts towards regional differentiation, the attempt to find a highly visible niche between East and West, we continue to outline the meeting between the imported and the local. We can see the interplay between international modernism – Art Nouveau and the Wagnerschule – and localisms which were linked to the ideas of cultural territorialism. And, of course, we see the role of traditions, or even the "invention of traditions", to use the term coined by Eric Hobsbawm.<sup>6</sup>

2 On the formation and development of the architectural profession in Finland from the early 19<sup>th</sup> to the late 20<sup>th</sup> century see: Korvenmaa, P. (ed.). *The Work of Architects. The Finnish Association of Architects 1892–1992*. Helsinki (1992).

3 Here it should be remembered that Finnish industry and export were heavily dependant on Russian markets and benefitted from the advantageous custom policies governing Finnish export to Russia and import of Russian goods. For a contextual outline on the industrial and economical success of the late-19<sup>th</sup>-century Grand Duchy, see: Myllyntaus, T. "The Gatecrashing Apprentice. Industrializing Finland as an Adopter of New Technology". *Communications, Institute of Economic and Social History, University of Helsinki*, No. 24, 1990.

4 On architectural education in Finland and its relationship to German models, see: Härö, M. "Schooling Architects – On Systematic Architectural Education in Finland". In: Korvenmaa (ed.), 1992 [note 2].

5 As has often been the case, the author finds useful formulations by the late Jan Bialostocki; see Korvenmaa 1991 [note 1], p. 138.

## RECYCLING THE PAST

In its search for originality, local character and, at the same time, modernity, Finnish architecture around 1900 turned to anti-Classicism, archaisms and a free use of Medieval themes. This was realized without any attempt towards historical periodicity or correctness regarding traditionally taken exemplary monuments from the architectural past of the West. A diffuse "Nordic" character was one of the goals, and when historical material was taken into use it was Trans-Alpine in origin, referring to regions and periods not associated with the Greco-Roman culture of the Mediterranean or its later revivals. Instead, motives from Assyria, Egypt and Mycenaean, as well as from the Continental and Nordic Early Romanesque periods were favored. Locally, the Finnish Medieval churches, with their heavy and, in comparison with churches on the Continent, simplified forms and rudimentary use of materials, served as one ingredient in the synthesis striving for originality.

I would like to remark that when using the terms "center" and "periphery", I am extending the use of these terms to characterize the attitude towards the past: the classical tradition was the dominant "center" of historical consciousness in architecture. Now more "peripheral" phenomena were sought in order to find fresh ground in history. This was to serve modernization. No actual antagonism existed between this delving into the deep strata of history and the acute awareness of giving expression to contemporary functions. Archaism was the common ground for this renewed consciousness of history. As Barbara Miller Lane has observed with respect to German late-19th-century architecture, archaisms could be used to attain innovations and to achieve various ahistorical and diffuse levels of reference.<sup>7</sup>

In Finland, archaisms and the creation of mytho-historical layers of building stock mainly involved the over-dimensioned use of natural stone, reduction of forms and ornamentation, post-and-beam themes harking back to the early history of tectonics, and robust masonry. Straightforward references to historical periods were rejected in favor of a multi-level synthetic expression. Here the material of the past was only a starting point to be worked upon, not a doctrinaire level of reference. The results were a combination of new, urban city center structures such as banks and insurance companies, built in forms that were vaguely associated with archaic material, folklore, or even Medieval churches. Contemporaries, such as the French critic Etienne Avenard writing about a banking hall by Lars Sonck from 1904, saw the result as something that certainly looked back to a diffuse past but first and foremost was something ultimately modern.<sup>8</sup>

If real and partly mythical, even fabricated history opened the way for extremely reduced tectonics, stripped of any Classicist references, and for the use of rough stone, vaults, gargoyles and turrets in monumental and urban function categories, there was another domain to be revived for other functions such as private houses and villas. It was the vernacular, the past and even the presence of the "Volk" which could be used so well in order to serve patriotic and regional aspira-

tions. In Finland this involved, of course, the tradition of building in timber. This was now re-vitalized by architects and elevated from the "low" medium of everyday peasant reality to the "high" spheres of culture, to be assimilated into the new synthesis of the modernizing tendencies of national culture. Here the tradition was real and existing, but typically for this process of elevation and modification, it had to go through a phase of "invention" and cultural processing. In the search for "otherness", for alternatives to the realities of the present, models to serve the new use of tradition were sought out at the fringes of the cultural territory regarded as Finnish. This meant that Eastern Karelia, actually outside the borders of Finland and in Russia, with its well-preserved and old-fashioned timber villages, became the source for inspiration. This quest for the original, primitive and half exotic was naturally a parallel to the use of analogical material from Transylvania in Hungary and from the Zakopane region in Poland, just to mention a few analogous examples from the same years.<sup>9</sup>

Because this rich timber architecture did not radiate its influence in the Baltic sphere to any significant extent, I will not delve further into its external qualities. Still, it should be remembered that timber was also used as an ingredient in brick buildings and in the urban context. There it served as a reference to regionalism, to the native and now romanticized building tradition. At the same time it brought to the urban, contemporary context the connotations of purity and simplicity that were associated with peasant culture, seen as "authentic" and unspoiled by modernity.

Buildings designed by such architects as Gesellius,<sup>25</sup> Lindgren, Saarinen, Lars Sonck, Valter Thomé, Usko Nyström<sup>26</sup> and several others between the years 1900–1905 shared many of the factors described above. This was not, however, the whole truth, even if the approach was dominant for several years. There existed a parallel counter-movement of Rationalism, but because I am focusing on material that was of significance in my specific theme, I will not discuss it here. In any case, Finnish architecture had reached a stage where it functioned in the international, vibrating network of architectural impulses on a real-time basis. The mode of operation was now interaction, no longer a mere modification of impulses from the "fast centers of artistic happening"<sup>10</sup>. Finland, or rather Helsinki, had itself become such a center. The subsequent adoption and application of new international architecture was characterized by multi- or polycentricity, where ingredients from many sources could be syntheticized into a single building. This architecture made an international breakthrough and was published on the Continent – in France, but especially in Germany, for example, through the journal *Moderne Bauformen*.<sup>27</sup><sup>29</sup>

Partly because Finnish architecture was now developing simultaneously with the international context of impulses and innovation, it turned away from picturesque and archaic effects quite abruptly after 1904, at the same time as Olbrich, Behrens and Moser were shifting towards symmetry, axuality and, finally, abstracted Classicism. The extremely short span of time between innovations and their materialization and thus

6 E.g., in: Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds.) *The Invention of Tradition*. London (1983).

7 Lane, B. M. "National Romanticism in Modern German Architecture." In: Etlin, R. (ed.) *Nationalism in the Visual Arts*. National Gallery of Art, Washington D.C. (1991). – This article also discusses the role of the emerging preservation of historical monuments and the impact it had on the use of local historical material; this was highly important regarding the scene in Finland around 1900.

8 For fuller information, see Korvenmaa 1991 [note 1], p. 64, footnote 39.

9 For referential material see: Bowe, N. G. (ed.) *Art and the National Dream. The search for vernacular expression in turn-of-the-century design*. Dublin (1993).

10 I am applying here the formulations found in: Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. *Stilpluralismus statt Einheitszwang – zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. Epochen Grenzen und Kontinuität: Studien zur Kunstgeschichte*. München (1985).

consumption in Finnish architecture more or less made hollow the repetition of elements that only a few years earlier had been fresh. At the same time, an awareness of the parameters of urbanism evoked a concern for more restricted, less individualistic approaches. For example, in the competition for the new railway station in Helsinki in 1904, Eliel Saarinen's winning entry was criticized for picturesque effects not suitable for modern transport and urbanism. In the same year, he abruptly shifted his approach towards a more restrained, geometrizing expression in preparing a new set of drawings for the station. Lars Sonck turned towards symmetry after 1905 and went into axial Classicism, including monumental columns, from 1907. This new idiom, hailed by the foreign press, was less idiosyncratic and less concerned with avoiding the traumatic aspects of Classicism. The battle against conventionalized Historicism had been won, and the basic principles of the classical tradition could again be used. This less individualistic and more sober approach was also more suitable for export, as we will see.

#### EXPORTING FIRST IDEAS, THEN EXPERTISE

In order to proceed to the third section of my presentation – the exportation of the results I have described – some summarizing remarks: In the years between the late 1890s and the 1910s, several factors vital to the mechanism which produces renewal in architecture were positively interlocked in Finland. There was a cultural and social need for architectural manifestations of original character that could be shown internationally as something Finnish. A new generation of leaders in a newly reshaped economic infrastructure of commerce provided ample patronage, and architecture was used to serve the corporate image. Patriotism, catalyzed by Russification, elevated the symbolical meaning of cultural manifestations under conditions where political action was not legitimately possible. The larger parameters of the nation-building process favored regional originality in a way which was not necessary in self-assured nations such as Sweden. The new generation of architects was to a surprising degree able to take advantage of the unanticipated possibilities for self-expression. I would like to stress that when I speak of innovations to be exported, I regard the whole context of Finnish architectural production and consumption as an innovation. It was a critical mass with synergy that made the phenomenon possible, not a single architect or building.

Let me now present some case material and suggest modes of operation concerning what I call the "exportation" of cultural, in this case architectural, production. With respect to the role of Estonia and Latvia, I will pose questions to which researchers in these countries surely will bring more elaborated answers. A fact: the new Finnish architecture gained wide attention on the Continent, and also in the Baltic region. Did this dissemination of knowledge, transmitted via journals and study trips, produce change? Did it perhaps lead to formal applications of certain Finnish solutions, these already having ingredients from external sources of inspiration? If so, where and why? If some foreign cultural and nationalistically attuned

context found the Finnish examples to be interesting, then what was the status of the receiver? How could the positively experienced examples be fitted into the operational field of a different culture? And what were the mechanisms for the transfer of innovation, what was the medium for the information flow?

Starting from the West, I have to say that in Sweden and Denmark the impact of Finnish architecture was minimal, despite the fact that the architectural press, especially in Denmark, published lavish reports about Finnish architecture.<sup>11</sup> Also, a tradition of Nordic architectural meetings was started, and Swedish and Finnish architects communicated extensively. Just to mention a random example of collaboration based on these friendships: when Ragnar Östberg was drawing the tower for the Stockholm City Hall in 1910, his colleague Lars Sonck advised him to add an element to the base of the tower and to apply the entasis curve in the vertical.<sup>12</sup> Sonck had just done this in his Kallio Church (Helsinki, 1906–1912) in order to gain visual stability. Östberg approved of the idea and adopted it. But this is not what I mean when I speak about export and transfer. For that purpose, I shall discuss the Baltic provinces that today comprise Estonia and Latvia.

The influence of Finnish architecture in these regions can be divided in two phases. The first phase was linked to Finnish architecture between 1900 and 1905. The process became known through the press, travels and study trips. The second phase, from 1905 to the First World War, involved actual work by Finnish architects in these regions and the erection of buildings designed in Finland.

In Estonia, the more important phase was the latter, and I will come to that a bit later. Concerning the first phase, I will look at Rīga, whose development has been made explicit through the research of Jānis Krastiņš. I will deal only with the material that he characterizes as National Romantic.<sup>13</sup> There are several documented examples of the interest in Finnish architecture displayed by architects in Rīga such as Bielenstein, Laube and Vanags. Janis Rozentāls wrote about it in 1905. Laube elaborated the issues of national tradition in terms of modern architecture in the magazine *Zalktis* in 1908. Laube and Vanags made a study trip to Helsinki. According to Krastiņš, a Latvian architect worked in the office of Sonck.<sup>14</sup>

Approximately in the period between 1907 and 1910 several buildings were erected in Rīga that are strikingly reminiscent of Finnish buildings from a couple of years before.<sup>15</sup> In order to avoid any suggestion of cultural chauvinism, I am not attempting to convince the reader that achievements in Rīga were the result of Finnish influence. What does seem evident to me, however, is that impulses and cultural models were sought to enhance certain processes in Rīga, and in this process some Finnish material served as a catalyst for trends already developing locally. More interesting than to point out random details of visual evidence is this question: Why, among all places of architectural occurrence, was Finland found to be exemplary? There must have been broader parameters of a cultural and political nature which directed local architects to take advantage of Finnish achievement. Here I

11 E.g., in the journal *Architekten*, No. 48 and 49, 1912, by Francis Beckett; see Korvenmaa 1991 [note 1], ch. II.2.  
12 Letter from Östberg to Sonck. Collections in the possession of the heirs of Sonck, Mariehamn, Åland Isles.  
13 From the vast output of Krastiņš, see: *Jugendstil in der Rigaer Baukunst*. Michelstadt (1992). – The author of this paper has previously published a brief study on the relationship between Rīga and Helsinki: "Suomalainen vaikutus Riian arkkitehtuurissa." *Arkkitehti*, No. 3, 1981, pp. 48–49.  
14 See Krastiņš 1992 [note 13].  
15 Korvenmaa 1981 [note 13]; information about the Latvian architect in Finland has been provided to the author by Krastiņš orally.

would bring into the discussion the analogical political situation and the role that culture had in aspirations of nationalist character in the time period we are discussing. Finland, of course, had a much better position as an autonomous region within the Romanov Empire in comparison to the Baltic provinces. Still, if Finnish material was allowed to catalyze change, the context in Rīga must have been ripe for these impulses to operate. I would suggest that it was analogies to the Latvian political-cultural situation, compared to Finland's, which at first directed the interest and then amplified the impact. Even if the theme here is the Baltic region, I must also mention Hungary and the Habsburg Empire for comparison: Finnish architecture also gained serious interest there, and it seems to have acted as one ingredient in local development. In Rīga we should also think about the patrons: who wanted to have these kinds of buildings associated with Latvian localisms and heritage, and what types of aspirations they served?<sup>15</sup>

The second phase of export witnessed the erection of several buildings of Finnish design in the Baltic area. In Tallinn, Saarinen completed a major bank and won commissions for the City Hall and the city plan. In Tartu, St. Paul's Church was started. Armas Lindgren's Vanemuine Theatre was built in Tartu, and the Estonia concert hall in Tallinn was designed by Lindgren and Wivi Lönn. For Rīga, Saarinen made a couple of designs, including one for a bank and one for a building for the trade unions. In Liepāja, the Villa Ekblom by Sonck went up. Several unexecuted designs were made for town halls and

commercial enterprises.<sup>17</sup> All these were either commissioned or the result of competitions. What was wanted was architectural expertise. Perhaps the quality and the positive aura of Finnish architecture had some significance, but I would not speak of similar mechanisms between Helsinki and Rīga before, concerning the material I discussed previously.<sup>18</sup> The erection of buildings designed by Finnish architects in the Baltic region testify to the expansive nature of this architecture and its practitioners in seeking new markets, and also of cultural interaction. The process was one-way, not a shared experience.

To summarize, the relative position of Finnish architecture in the Baltic region changed to a great degree at the beginning of the century. It developed from a practice of local significance into an active counterpart, even rising for a couple of years to the level of a semi-center, a miniature hub of "fast artistic happening", providing first impulses and then actual design expertise. I have argued that the results can be seen in the regions which today are Estonia and Latvia. In the constant flux and interplay of the international architectural scene, Finland had a peak moment for a few years – a role larger than could be expected given its size and geographical situation. In a fruitful and, actually, a surprising way, Finland was able to live up to the new opportunities, and in a way which constantly occupies the interest of researchers in this time of resurgence in the free intellectual and material communication in the Baltic region.

## JEREMY HOWARD

### STYLE AND PATRONAGE IN LATVIAN ARCHITECTURE AND DESIGN OF THE DEBUT-DE-SIÈCLE PERIOD

The aim of this paper is to examine the relationship between artist and patron in terms of the appearance of modern trends in the architecture and design created in Rīga shortly after the turn of the twentieth century. This would seem an

essential relationship which can help explain the motivations behind the language used: the desire to express, as was certainly the case, not only the time but also membership of a certain group – be that concerned with systems of belief, values or ethnicity. Rather than emphasising a particular architect's development through concentrating on his work, perhaps only in relation to other work, I seek at least to acknowledge that each building was created for a particular client, to suit their particular needs, and to express or help form that client's taste, as well as that of their circle. By raising the question of artistic or architectural language in terms of the dialogue it constituted between those sides involved in using it, I believe we can better understand its meaning, significance and role. That said, I must stress that so far my research has produced more questions than answers.

There are various levels and means by which we can proceed. Here I hint at these through the use of one or two

examples. In so doing I want to reveal a limited set of patrons characteristic of the period and typical for Rīga as it was then: an urban, industrial and multinational community within a large empire and larger Europe. And as such coming to terms with

massive social and political change, with instability and with new worldviews. Patrons were powerful in this – they had money, influence and often the ability to adapt. In fact they belonged to a new elite, comprising new financial institutions such as banks and insurance companies; or being leading industrialists, publishers, hoteliers, doctors, lawyers, or businessmen.

Occasionally too they were the local authorities creating new schools or other civic institutions and amenities; or they were local churches, clubs or societies – the latter including the Rīga Latvian Society and Yachting Club. All of these had their own particular reasons for showing a sense of belonging, as well as modernity and tradition, in their commissions. These would often be combined with signs of the ability to progress and, in juxtaposition, signs of security, stability and reliability. Thus the aspirations of the client and the particular bent of the architect were conjoined –

15 I will not in this limited space produce a list of comparisons. Ample material is provided by the works of Krastiņš and the Finnish researchers cited earlier, and by the journal *Arhitekten* between 1900–1905. In any case, this whole issue should be explored far more deeply than is possible here. One example: the building at Fabianinkatu 4, Helsinki, 1904–05, by Grahñ, Hedman & Wasastjerna (with Gustaf Lindberg), in comparison to Kr. Valdemāra 67–73, Rīga, 1909–10, by Eizēns Laube and Aleksandrs Vanags. Vanags had earlier cooperated with Wasastjerna and Lindberg in erecting the building at J. Alunāna 2a / A. Pumpura 5, Rīga, 1905. Krastiņš has pointed out this relationship among the architects in his studies.

16 Both Jānis Krastiņš and Karin Hallas of Estonia suggested reasons for this, especially Hallas regarding Estonia, in the conference which produced the material for this publication. This information was not available in more elaborated form for the author.

17 See Korvenmaa 1981 [note 13], for more detailed information.

18 Karin Hallas mentioned (in her paper at the conference behind this article) the issues of national and ethnic identification in Estonia, where the "Finnish example" provided an escape from both German and Russian models and associations. She also pointed out the advance of Finnish architectural education vis-à-vis the Estonian.

imbuing their products with a sense of their own place at the particular moment of creation. Ultimately the material response was part of the creation of a corporate or individual image – a visual marker of association with a particular kind of “club” – be that a church, bank, masonic fraternity, national group or international community of some kind.

It would be tempting to suggest that the style of modern architecture in Rīga was determined foremost by the nationality of either the patron or the architect, or both. Indeed, this is true, to an extent. So those of German ethnic origins would build in an eclectic Gothic or Jugend style, those of Latvian blood would filter distinctly “Latvian” elements into their buildings, and those of Russian birth would employ Neo-Byzantine or Neo-Russian motifs. Hence, for example, Wilhelm Bockslaff’s penchant for modern Gothic forms (e.g., the Commercial College), Heinrich Scheel’s essentially Jugendstil architecture (e.g., Tupikov House), Konstantīns Pēkšēns’ and Eišens Laube’s free interpretation of Latvian vernacular forms (e.g., Ķeniņš Secondary School), and Nikolay Yakovlev’s addition of Russian ecclesiastical forms and *baba-yagas* to his facades (e.g., Lāčplēša Street 100).

Yet, of course, as Jānis Krastiņš has indicated, the picture was more complicated.<sup>1</sup> For the modern movement was also about internationalism and supranationalism, and thereby the avoidance of the parochial. Architects, designers and patrons were not bound by their origins – Scheel could design for a Russian, Pēkšēns for a German. The language used could be deliberately international – as in Eisenstein’s Lebedinsky tenements (e.g., Elizabetes Street 10a and 10b, 1903) with its masks, peacocks, swags, garlands, heavy stringcourses and coloured glazed bricks. Or as in Madernieks’ cover for Jānis Gulbis’ poetry anthology “Dzimtenes mežos” (*In Native Forests*, 1907), with its stylised poppies, cloisonné line and blocks of colour. Or, still with Madernieks, his early interior and furniture designs for the Rīga lawyer Frīcis Alberts (1903).<sup>2</sup> Alternatively, the language in Rīga could also refer to a certain Northern or Nordic Romanticism – a movement which strove to highlight the commonality between the Baltic regions and peoples, as evidenced by the forms of the Rossiya Insurance Company Building created after the divisive 1905 revolution by the St. Petersburg architect Nikolay Proskurnin. The restrained use of squared rubble with combined Gothic forms and decoration unites this with another building created simultaneously for the same company, but in St. Petersburg, and by Gimpel and Ilyashev.<sup>3</sup>

An early Rīga example that invokes this sense of supranationalism is the Grosset House on Āudēju Street built in 1899 by Alfred Aschenkampff with decorative designs by Max Scherwinsky. It was designed for the publisher Alexander Grosset. The language used for this mixed function building has a classical reserve in the rational division of the facade between the rusticated “arcade” of the ground floor and the austere decorated upper storeys. Yet it is also noticeably Jugendstil in that the plan is asymmetrical, the functions of the floors are clearly differentiated on the

facades, and the ornamentation comprises flattened, atectonic linear images of biomorphic life. The latter also extended to the use of stained glass, with windows shaped like petals and designed by another local German specialist, Heinrich Siecke. These have themes of “morning” and “evening”, the first depicting a naked archer firing his arrow over a low wall, caught by bright sunshine, the second showing a grieving woman, head bowed by a dark seashore. Befitting the medium, as well as the Art Nouveau style, the symbolic compositions were comprised of simple, generalised and heavily outlined forms, flattened space and an overall decorative effect. Thus the vocabulary is overtly universal with the images stylised to reduce their reliance on visual reality and increase their abstract qualities. How fitting all this was for a publisher of Jugendstil anthologies such as Hans Büttner’s *Gedichte* (1897) and *Kunst-Kiecker Sommer-Fest* (1903), which used organic, stylised ornamental motifs by Janis Rozentāls and Bernhard Borchert.

Moving on chronologically, the partnership of Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel was also to indicate their assimilation of the new international vocabulary in four- or five-storey tenements designed for a mixture of German and Russian clients. How important it was for both groups to assert their international credentials at this time. Four examples are useful: the Dettmann Building (1901–1902), the Bobrov and Tupikov Buildings (1902–1903) and the Sichmann Building (1903–1904). All use classical geometry and a rich mixture of flat stucco garlands, swags and relief masks, gorgons, grotesques, angels and figural sculpture. The decorative work was mostly carried out by the *Otto & Wassil* partnership.

The Sichmann building was designed for C.J. Sichmann, a dealer in books and antiques. Classical antiquity and universalism were therefore appropriate, and they were stressed by August Volz’s Atlantean sculptures holding up an illuminated glass and zinc globe above the corner turret, as well as the Athena reliefs by Wassil.

Still, all four of the examples were stripped of reference to architectural orders and all four were highly individual in their finish. Thus the Tupikov house was large, atectonic, with a flat facade broken only by small balconies. These, in rows of two, were given a sense of dynamism by their curving consoles, a decrease in size in accordance with ascending floors and the inverted diagonal of the upper balconies’ posts. The staggered corner site lent itself to asymmetry. The surface of the exterior, like that of the Bobrov house, comprised a complex interplay of textures, from the rough-cast of the lower floors to the smooth and rusticated ashlar above. For the Bobrov, Scheel exploited a narrow chamfered end with ornate balconies and bays, and supplied it with a highly decorated entrance. Such an eye-catching emphasis complemented, as with the Sichmann, the open aspect in front of the building, and was highly suited to its retail function.

The Dettmann house was described by a contemporary, Arend Berkholtz, as being in the “Belgian Secession Style”.<sup>4</sup>

1 See, for example: Krastiņš, J. *Jugendstil in der Rīger Baukunst*. Michelstadt (1992). The Latvian picture is also discussed in: Howard, J. *Art Nouveau: international and national styles in Europe*. Manchester (1996).

2 Reproduced in: *Mājas Viesu Mēnekraksts*. 1904, Nos. 1–3, 7–9.

3 See: Howard, op. cit. [note 1], pp. 154–155.

Why? Because it broke up the terrace of the street with its massive two-storey bay; the commercial ground and first floors were dominated by huge curved window openings; and the decoration, picked out in black and white, was vegetal, sprawled around the upper half of the window frames and characterised in the iron forms of the balcony and roof railings. So who was the man who commissioned this international, organic formula? Heinrich Dettmann was a local optician – downstairs he was to have his glasses shop. But he was also much more: a citizen of the German Reich who in 1898 had come into considerable money by making his local company, the Union Corporation, a manufacturer of electrical generators and engines for electric trams, a subsidiary of the Berlin's Siemens Corporation.<sup>4</sup> In 1899 the company had commissioned Scheel to design a new factory at Aleksandra (now Brīvības) Street 214. He gave it a highly decorated, eclectic facade. Indicative of Siemens' place at the forefront of European industrial capitalism, in 1912–1914 two new blocks were added to Scheel's, these designed in the Rationalist style by Peter Behrens. Clearly then, despite a difference in scale, both Siemens and Dettmann were at the forefront of shaping modern material culture and required buildings that expressed this emphatically.

Like Scheel and Scheffel, Bockslaff also worked for clients who wished to express their modernity as well as their roots – this was witnessed in the eclectic Jugendstil Neuburg house designed for a master mason turned property speculator, and in the red brick Free Style Hunting Lodge at Neumocken (Jaunmokas), designed in 1901 for the mayor of Rīga, George Armitstead, himself of mixed British, German and Russian blood. The combination was also expressed in Bockslaff's masterful Commercial College of the Stock Exchange Society (1902–1905), now the Academy of Arts. Here he created a fully synthetic building whose asymmetrical, organic plan was wholly rationalised and intimately co-ordinated: the free, functional organisation of the interior, which flowed around the broad main staircase and recreation hall, being reflected on the exterior. Further, the orientation of the rooms was co-ordinated with the size of the windows and their placement in order to allow optimum natural light inside. The whole building was completed with utmost attention to every detail – from the combination of materials and textures to the steam heating and ventilation systems. Metal fixings such as electric lights, door handles and door plates were crafted into vegetal forms; the lecture hall and main staircase were adorned with stained glass, again with plant motifs; the ceiling of the hall was painted with delicate linear floral patterns; and the stoves were variously tiled, one of them with sweeping green arabesques and whiplash curves.<sup>6</sup>

Appropriate to the college's function as a temple to trade, the Gothic forms used belonged to the so-called Hanse Style, and as such were sacral symbols for the commercial spirit of the Hanseatic League. In fact, Bockslaff's Modern style ecclesiastical buildings indicated an inverse reflection of the spirit of the age – his Dubulti Church (1908–1909) and the

Church of the Cross at Bikern (now within Rīga, 1908–1909)<sup>7</sup>, both incorporating a distinctively secular and vernacular vocabulary, as if addressing the new paganism of metropolis. Both churches were constructed beyond the Rīga city limits in rural centres, their locations in the green belt appearing particularly suited to the organic, National Romanticist features which they displayed. However, while they include tiled roofs, half-timbering, roughcast and, in the case of the Church of the Cross, heavy rubble porches and irregularly disposed window slits on the tower, the restrained geometricised decorative motifs suggested the influence of the Viennese Secession style. Here then, in Latvia, Hoffmann appeared to have met Sonck. This was illustrated by the interior decoration of the Dubulti Church – under a timber ceiling the whitewashed walls, piers and arches were highlighted by golden border bands comprised of simple, rhythmical geometric figures – zigzags, rectangles, steps, triangles and stripes. These were intercepted by small sets of blue squares, both on the walls and in the apse windows. Around the exterior ran a similar band of red geometric motifs, only these appeared as stylised leaves transposed from folk embroidery.

The junction between the modern and the ancient was also expressed by Bockslaff, on behalf of the civic authorities, in the similarly laconic Water Tower (1910) in the Hagensberg (Āgenskalns) suburb of Rīga. Bockslaff utilised grey rubble at ground level for the building and its railing posts and a battered entrance with truncated massive pillars on either side. Over this was a tympanum depicting the cross-keys and fortress symbols of Rīga enclosed by highly geometricised figures of imperial eagles and a crown. In addition, while the main body of the tower was in red brick, the drum, with its band of rectangular windows, was adorned with grey and black checkerboard, square and rectangular motifs, again recalling the Viennese Secession style.

Konstantīns Pēkšēns was to prove himself similarly adept at combining the vernacular with the international modern. He had first displayed his interest in this at the 1896 Ethnographic Exhibition in Rīga, where, assisted by Aleksandrs Vanags, he designed the ceremonial gate, with its classical severity, and the pavilions. The latter included a cruciform shaped main hall with octagonal dome, a Kur log farmhouse, a Liv house-barn, a bath house and a large, modern two-storey house, all of which were marked by a low, spreading horizontality, gently pitched roofs and lack of ornamentation.

However, in the succeeding years conditions demanded that Pēkšēns continue to work in Eclecticist styles, and it was only after the turn of the century that he achieved a purer Modernism – in the Kamintius House (1901–1902) and Stamm House (1902), both created for non-Latvians. The first was a narrow five-storey tenement faced in red brick and light green plaster. Capped by a black-tiled mansard roof with a curved pitch and completed by dark green metalwork for the entrance door and balcony railings, the play of colour contrasts was pre-eminent. This coincided with an organic

4 Berkholz, A. "Moderne Rigasche Neubauten". *Rigascher Almanach für 1903*. Riga (1902), p. 142.  
 5 For very few details about Dettmann, see Henriksson, A. *The Tsar's loyal Germans*. Boulder (1983), p. 142.  
 6 For a detailed analysis, see: *Zdanye Rizhskogo Kommercheskogo uchilishcha Birzhevogo obshchestva* (The Building of the Commercial College of the Stock Exchange Society). Riga (1908).  
 7 Designed together with his young assistant Edgar Friesendorff.

decorativism which delicately controlled the facade, from the curvaceous forms of the entrance and the plasterwork, to the figurative relief work. The latter, created by the architectural sculptors M. Lotze and Wilhelm Stoll (who in the same year produced the reliefs for Scheel's Bobrov Building), was the most remarkable feature of the building. It included stern burghers at either end of the cornice; curious reptiles on the balcony surround; birds, stylised plants, trees and a starling-house; and, greeting visitors, a monumental fanged grotesque over the entrance. This creature with flaring nostrils and gaping, toothy mouth, serves a structural function in that it acts as a support for the oriel windows and balcony above.

In Pēkšēns' oeuvre only the Stamm House really compared with the Kamintius through its Jugendstil colour combinations and marginalia – in this case red brick and green plaster, and more exuberant peacocks, masks, swirling curvilinear forms, nude male and female figures emerging organically from the wall, and a gnarled oak tree visible from its roots to the tips of its manifold leaves.

Pēkšēns was assisted in his early turn to Art Nouveau by a much younger architect, Eizēns Laube, who in 1903 was still a student at the Polytechnical Institute. And it was in collaboration with Laube that Pēkšēns made his next important step – into National Romanticism. Having registered his interest in Latvian vernacular traditions in his designs for the 1896 Ethnographic Exhibition, in 1905 Pēkšēns was to create his first permanent buildings in which he exploited those traditions. These were the Kļaviņa tenement and the Ķeniņš Secondary School, both for Latvian clients, the latter for the *Zalktis* publisher and symbolist-nationalist writer Ātis Ķeniņš. In fact Ķeniņš had first appeared as a critic in the new Latvian press in the 1890s – reviewing Ibsen and Verlaine. After years of publishing his poetry in various periodicals in 1914 his first anthology appeared – “Potrimpa zemē” (*In Potrimpa's land*). In 1906 he was temporarily forced into emigration in Finland due to his support for Latvian nationalists during the revolution.

A decisive factor motivating the move into a style more readily identifiable as local was the revolution of 1905, which caused widespread anti-German, and with it anti-Jugendstil, feeling. The urban Latvian population now considerably outnumbered the Germans and Russians together, and one of the few ways to assert this new ascendancy was through architecture. For this the Latvians turned to Finnish National Romanticism as a prototype – a process which had begun well before the revolution. As early as 1902, when Rozentāls, Zariņš and other “Rūķis” members were actively engaged in the collation of folk motifs for their own artistic purposes, Rozentāls had written to his Finnish father-in-law: “All your culture, particularly the art, is a sort of model for me... I most admire your great masters Gallen, Järnefelt, Hallonen, Saarinen... my deepest desire is to become something of their kind here in Latvia... We are a few young artists... and maybe through close contact we'll acquire something of your spirit and courage.”<sup>8</sup>

Rozentāls, who began publishing his essay on Finnish National Romanticism in architecture and the arts in February 1905,<sup>9</sup> was to be closely associated with Ķeniņš, but the move into National Romanticist building also received direct stimulus from architects themselves. In 1904, Vanags and Laube, both of whom were then working in Pēkšēns' office, visited the practice of Wasastjerna and Lindberg in Helsingfors, architects who were then building in a national style.<sup>10</sup> Upon their return, both took up National Romanticism, Laube in his contribution to Pēkšēns' buildings. The Kļaviņa House appears a transitional building. In accordance with pan-European Modern style traditions, it utilised a light blue wave frieze under the cornice, considerable asymmetry in the play of forms, colours, apertures and textures, and a careful juxtaposition of the few highly stylised, flat decorative details. To these it added a picturesque bud-shaped gable, the same curved roof as the Kamintius, a variety of window shapes, the most common having a tapered upper half evoking the silhouettes of Latvian folk building types, and a large sgraffito design of concentric circles and cornflower pods surrounded by a sun (or sunflower) derived from national embroidery motifs. The facade was completed by an inscription, in square format, which pronounced in Latvian “My home is my castle” – a phrase pregnant with national implications.<sup>32</sup>

Similarly, the facade of the Ķeniņš School was largely stripped of ornamentation, its effect being conveyed by the integration of finishing and structural materials – in this case dark grey limestone rubble, red brick, grey roughcast, pink smooth plaster and green tiles. Again this combined with the distinctive shapes of the apertures – chamfered windows and a main portal that was a broad, cavern-like arch leading into a large porch. The last was one of the most innovative features of the building – the rubble surround; two free-standing stone and metal posts, presumably for lamps; the green tiles interspersed with flower motifs around the base of the door; the extremely coarse, dark pebbledash vault; and the hooked zigzag pattern (abstracted from the folk motifs symbolising the deity Māra, the guardian of life, and the sacred serpent) above the arched door, all combining to create a powerfully organic, paganised feel. This was completed by the projecting brackets, borrowed from Latvian wooden farm buildings, for the mansard roof of the assembly hall. Situated on the top floor, the hall itself was adorned with features of the vernacular – in this case a village meeting or prayer house – with its diagonal struts and vaults combined with geometricised decoration.

Throughout the second half of the 1900s Pēkšēns was to combine further use of ethnographic forms and decorative motifs with Modern style concepts and the latest technology in numerous buildings he constructed in Rīga and its environs. These included the Bank of the Second Rīga Mutual Credit Society (1907), with its half-timbering and steeply-inclined hipped gables, and his own villa in the nearby seaside resort of Edinburg (1908, with Arthur

8 Janis Rozentāls' letter to Theodor Forsell, 12 November 1902, cited in:

Pujāte, I., *Janis Rozentāls*. Rīga (1991), unpaginated.

9 See Rozentāls, J. “Par Somijas mākslu” (*On Finnish art*). *Vērotājs*, 1905, p. 240.

10 In 1906 the Finnish partnership were designing a vast Rīga tenement in the National Romanticist style for the merchant M. Nesterov, this being constructed under the supervision of Vanags. In addition, in 1907 they won the competition for a new municipal building in Rīga, this time using Neo-Gothic for their unrealised designs.

Moedlinger). The latter, which incorporated gambrel hips, a large bay and a free organisation of internal space, also featured bargeboards which crossed at the top in way traditional for Latvian peasant cottages, and which could be cock symbols (the deity Mārtiņš) or refer to Jumis, the deity of fertility and prosperity, or equally to Mēness, the moon.

Here Pēkšēns came closest to a more permanent recreation in the Modern style of the pavilions he and Vanags had designed for the Ethnographic Exhibition in 1896. In addition, in the crossed bargeboards he utilised a geometric linear motif common to folk art and architecture that had already been used by his younger colleague after he had left Pēkšēns to set up his own practice in 1905. Indeed, one of Vanags' first independent commissions, the Jānis Brigaders tenement (1906) in the centre of the new city, used the motif above the portal. Here, flattened against the surface it was picked out in the plasterwork above the chamfered entrance in such a way as to suggest the completion of a silhouette of a farm or fisherman's dwelling. The primitive dynamism of the entrance was supplemented by a series of striated chevrons on the surround and the thick, opposing diagonals of the metalwork, recalling that of Saarinen, Gesellius and Lindgren's Pohjola building (1899–1901) in Helsingfors. Vanags also exploited the geometric symbols of folk art in the zigzag-patterned stone mosaic that acted as a frieze under the cornice. And again the image of the fir tree occurred – this time in the highly stylised landscape of the stained glass overdoor in the vestibule. How appropriate these forms and motifs were, given the patron's interests and sympathies. For Jānis Brigaders was a publisher and bookshop owner, active in the promotion of Latvian Symbolist and National Romanticist writers, foremost among them his sister Anna Brigadere, as well as Rūdolfs Blaumanis and Jānis Jaunsudrabiņš.

The synthesis of the abstract organic, the figurative-representational and allegorical, and the national was to be employed on a smaller scale in the Bank of the Mutual Credit Society (1909–1912). The bank was designed as an embodiment of wealth and security and as a result was finished with numerous expensive materials and details, an example of which was Kārlis Brencēns' windows. The commission provided him with a rare opportunity to turn to themes related to the awakening of Latvian national consciousness. Thus a central focus of his glass work is a circular, realistic portrait of Krišjānis Valdemārs, one of the most important instigators of, and active campaigners for, the Latvian revival movement in the late nineteenth century. Valdemārs is surrounded by a golden wreath around which are the words of a rhyming appeal he once made to the Latvian people to enrich themselves for the sake of their country and culture: "Latvians sailing the seas, save your gold in the dowry chest."<sup>11</sup> The script is interspersed with an asymmetrical play of horizontal golden oblongs and circles, these, in turn, being surrounded by a rich border of highly stylised, interwoven floral motifs in a variety of colours. While it is possible to interpret this ornate decoration as a

symbol for the potential fruitful blossoming of the Latvian nation, it bears no distinct formal relation to Latvian folk art.

The same is true of other windows, which at the same time are more openly symbolic in content. The first depicts a wise owl standing on a book in front of a massive blue oak on which are hung three shields, possibly representative of the three ancient regions of Latvia. To either side of the oak are rectangular panels depicting the natural source of Latvian wealth – grain. Here Brencēns has made limited abstractions from visual nature, particularly in terms of space and colour, yet the subjects remain clearly identifiable. The same is true of his iridescent representation of a Latvian galleon being blessed by a priest and observed by a crowd, the action being framed by two columns surmounted by vases which are entwined with brightly coloured bunting. In keeping with much Art Nouveau graphic design, Brencēns has left large areas of the composition uncoloured – hence the white transparency of the sails and rigging and the sunlit vases.

While this window visually represented the Latvian merchant fleet to whom Valdemārs had appealed as the harbingers of future Latvian wealth, another staircase window in the bank was more ambiguous in its symbolism. This employed proto-Surrealist imagery in its evocation of the world's globe arising from some ineffable cosmic or earthly matter. The latter, an amorphous flow, appears at once like sand dunes, undulating hills or cloud formations. It is painted in glowing brown tones which contrast with the dark blue of the earth which it is surrendering. The globe is turned to show Europe with Latvia at its centre. It is surmounted by a wheel which, driven by the power of the two wings that hold its axle, turns and presumably by so doing rotates the world on which it rests, thereby evincing the cloud of smoke behind it. This then could be the wheel of Latvian industry and commerce, empowered by the strength of the gods to bring wealth to the people.

Brencēns' imagery in Pēkšēns' bank is both suggestive and national in inspiration. In this it has a parallel with Rozentāls' friezes for Laube's Neo-Classical Rīga Latvian Society Building of the same period (1909–1910), the society being established to assert Latvian identity and modernity in all spheres of life. Both the Neo-Classical forms and the friezes represent Latvia's assimilation into the universalist hegemony of European culture. At the same time Rozentāls' heroic friezes were a monumentally visualised response to the oral traditions from Latvian folk *dainas*. The three main friezes extracted themes from Latvian mythology. Just as Gallen-Kallela had done with the Kalevala's triad of Väinämöinen, the old sage, Lemminkäinen, the passionate youth, and Ilmarinen, the heavenly blacksmith, in the Finnish Pavilion at the 1900 Paris universal exhibition, now Rozentāls raised his pantheon of pagan Latvian deities to the level of high culture. He settled on the gods Pērkons, Potrimps and Pikols, the symbols of power, beauty and wisdom respectively and the primary cosmological symbols of the heavens, earth and the underworld. Pērkons, the thunderer, symbolises the zenith of productive strength, courage

<sup>11</sup> The rhyme is written in old Latvian: "Latvi, braucat jūrā, zeltu krājat pūrā."

and success, as well as rain, thunder and lightning. He would strike out the devil who hid in trees by his use of lightning, would clean the earth of the intrusion by evil spirits by his thunder and water the land with his rain, thereby bestowing on the world fertility and prosperity. Rozentāls depicts him before the spreading branches of the oak tree, the symbol of his power. In his raised arms he holds a hammer and a swan, symbols of his role as the sky smith and god of fertility. At his feet is a box from which rises an eternal flame. It is decorated with golden Latvian ornaments including the sun and morning star signs, and his own swastika. The swastika, or thunder-cross, was one of the most widespread motifs in Latvian ornament, signifying fire, light, life, health and wealth. Its symbol as two crossed lightning bolts was regarded as the most dangerous – since the crossed bolts could set fire immediately to whatever they touched. Pērkons was surrounded by further embodiments of his characteristics – a reclining mighty warrior and a muscular thinker, together with groups of devotees making their ritualistic supplications to him – as occurred in the *dainas* at times of drought and when they attend the wedding of Ausma (the Dawn), the sun's daughter, giving the Sun Tree a golden belt.

This selective, decorative interpretation of myth is reiterated in Rozentāls' depiction of Potrimps – here an allegory for beauty – a strong, beardless youth who wears a crown of golden cereal ears and who is associated with fer-

tility, spring and success in battle. This contrasts with wise old Pīkols – the sovereign of the dead, the bearded one, the god of wrath, unhappiness and evil spirits. He sits hunched, like a primitively carved sculpture, in the top left of the composition, behind a silvered spring from which a youthful couple drink. The mood is darker, more threatening and ominous than in the other friezes, but equally loose in its sense of narrative, allowing suggestion and ambiguity. All the friezes are characterised by flattened space, heavy outlining, stylisation of the objects and a virtual monochromism that is only broken up by sparse but vivid silver and gold highlights. The healthy proportions and emphatic poses of the generalised figures indicate Rozentāls' attempt to classicise Latvian mythology. Such raising up of pagan culture clearly had its counterparts continent-wide and in fact was part of a pan-European attempt to provide an alternative to the perceived anachronism and alienation of Christian tradition – now found to be inappropriate by many in this age of science, urbanisation and industrialisation.<sup>12</sup> Rozentāls' monumental "Latvian" friezes were juxtaposed with smaller friezes of industry, agriculture, science and the arts: how appropriate for the main facade of this Neo-Classical building between the new and old parts of Riga. And how appropriate for both Rozentāls and the Latvian Society, at this mutual stage in their development as leading arbiters of the contemporary face of Latvia in Europe.

## BO GRANDIEN

### THE INTERPLAY BETWEEN SMALL AND LARGE

#### SOME VISUAL CHARACTERISTICS OF THE ART NOUVEAU STYLE IN ARCHITECTURE

First I must apologize for taking up only a small detail of the complex phenomenon that is called Art Nouveau or, as in Germany and Scandinavia, the Jugend style. But this is just the point of my lecture: the role of the detail in proportion to the whole.

The starting point is my long walks, when I was a boy and a young man, through the central parts of Stockholm. I used to look at the facades, where you could find lots of figures and pictures, carved out of stone, stucco or cement. There were muscular men and handsome women, functioning as cantilevers, carrying balconies. There were antique goddesses wearing transparent veils, northern gnomes, masks with gazing eyes and wide-open mouths, flowers and festoons, pinecones, dragons, frogs, squirrels, elks and so on. To those who are interested in this anonymous, partly still existing sculptural richness, I would immediately recommend a beautiful book called "Stockholms fasader 1875–1914" (*Facades of Stockholm 1875–1914*, published in 1993), with words by the famous author Per Wästberg and monochrome photographs by the likewise internationally well-known photographer Hans Hammarstiöld.

But it is not of these ornaments in general that I am going

to talk, but of how they appear on the facades of the Art Nouveau or Jugend style buildings. In Stockholm there is a great number of large and well-built apartment houses in this style. They are characterized by big volumes and large surfaces, sometimes flat,

sometimes rounded in an undulating interplay of curving lines. But with the exception of a few prestigious buildings such as banks and post offices and fashionable apartment houses in distinguished quarters, most of them are moderate and soberly restrained in regard to form and decoration. There is hardly any counterpart to the spectacular and extraordinary richly decorated apartment houses in the national Art Nouveau style that are to be seen on the so called Skatudden in Helsinki.

There, one can find the best examples of the special touch of the Art Nouveau decoration that I am speaking of: the striking contrast between the small and the large. I ask you to try to imagine a large, massive corner-house. The corner is, at the very bottom, cut off in order to give the pedestrians more room in the crossing of the narrow streets. But they are almost afraid, because only one little pillar in the corner is carrying the immense weight of the house. It seems that the

<sup>12</sup> This is encapsulated and paralleled, for instance, in the publication of Konstantin Balmont's anthology *Budem kak solntse* (We'll be like the Sun) in Moscow (1903), with its cover designed by Fidus (Hugo Höppener), the German Jugend artist who advocated a return to nature, free love, vegetarianism and nudity.

building is on the point of falling down, but the structure has been standing firmly since the last turn of the century. Today one would call the effect of the small pillar truly post-modern.

For example, I would like to mention a well-known building in Stockholm, the so-called Rosenbad, erected in 1899–1902 and designed by the architect Ferdinand Boberg.<sup>71</sup> The house is filling up a whole block and originally served both residential and commercial purposes. At the back there was a banking office with a handsome banking hall, and on the south front, facing the water, a richly decorated restaurant, with good reason called *Bella Venezia*. Today the house is the Chancellery of the Swedish Government, and here is the office of the Prime Minister, Göran Persson.

The location near the water inspired Boberg to recall the Late Gothic Venetian palaces that line the Grand Canal. The house expresses a balance between symmetry and non-symmetry. The surfaces of the facade are vast and flat, and at the bottom there is an open loggia. Above the roof are decorative towers, establishing together with the small Gothic steeples a picturesque silhouette. But one has to come near the building to discern the swarm of ornaments of very small size that forms so exciting a contrast to the smooth wall surfaces.

If you look at the corner, you will find a very elaborate stone tablet. It is a memorial tablet reminding us of the house that was situated on the place previously but which had to be destroyed before the present building was erected – the 18<sup>th</sup> century Bonde Palace, the loss of which was a source of grief for many persons. The framing of the bas-relief is a most delicate piece of stone carving, inspired by Moorish architecture and ornaments. But, as I said, one has to stand very near in order to see all this, and if you afterwards raise your eyes and look at the vast wall surfaces rising majestically above you – then I think you would have a good impression of the characteristic visual feature of the Art Nouveau style in architecture of which I am speaking.<sup>72</sup>

The same phenomenon is found on another magnificent building by Ferdinand Boberg. The Stockholm Central Post Office, erected in 1899–1906. It is a long four-storey building divided vertically by recessed pilasters. It has rounded corners, a squared central clock-tower and a magnificent portal surmounted by a stilted arch, like the other window openings on the ground floor. Also here the facades are vast and simple, but in contrast to them an overflowing rich decoration in miniature spreads around the portal and in horizontal bands along the ground floor. These elegant ornaments in bas-relief again resemble Muslim lace-work. But it is typical of the Art Nouveau style that many of the forms are inspired by the native plants and animals.<sup>73</sup>

The portal is decorated by bands of fine ornaments running horizontally as well as vertically. On both the capitals pigeons are depicted in stone, flying over Stockholm with letters. Under the carrier pigeons one can see such landmark buildings of Stockholm as the Royal Palace, the Katarina Elevator and an old wind-mill, now long since disappeared.<sup>69</sup>

A third building by Ferdinand Boberg is the Gallery Villa of Ernest Thiel, erected in 1904–1905. Thiel was a very rich

banker who collected contemporary art. He had frequent contacts with intellectual circles in Berlin and Vienna, and seems to have wished his villa to reflect the avant-garde architecture developing in these cities. The south facade has an apparent kinship to the Secession House in Vienna by Joseph Olbrich – a common trait is the unbroken symmetrical walls separated by a central tower. The flat exterior walls on the south facade are a consequence of the villa's function not only as a residence but also as an art gallery.

What is worth noting here is the contrast between the very small windows and the large shining white plaster walls.<sup>74</sup> The windows are surmounted by fan-shaped ornaments made of green glazed tile; that is all.

Good examples can also be found on the exterior of ordinary Art Nouveau dwelling houses in Stockholm. The contrast may be enormous between the plain facade and the very small, delicate ornaments.<sup>76</sup><sup>77</sup>

Of course I am not the first to have observed this visual device and been delighted by it. Many art historians occupied by the Art Nouveau style have paid attention to it, but often only incidentally. Stephan Tschudi Madsen, former Custodian of national monuments in Norway, gives some examples in his book "Sources of Art Nouveau" (1956). Commenting on the *Maison Huot* in Nancy, designed by the leading architect of the Nancy school, Emile André, he points out that the decoration, instead of being spread across the facade, is confined to the doors and windows.

Scottish architect Charles Rennie Mackintosh in 1901 designed the "Haus eines Kunstfreundes" (House of an Art Lover), where he freely operated with big masses and blocks, softened by rounded projections, bays and corners. The building acquires its own aesthetic value by virtue of the contrast between broken and unbroken surfaces. Only three small decorative fields are allowed to intrude on the large plane surfaces.

According to Tschudi Madsen, the difference between Historicism and Art Nouveau lies precisely there, in architecture as in art handicraft. The hallmark of Historicism was an ornamental delight, which sometimes could be overwhelming. What mattered was neither the design of the ornament itself nor its position, but its mass – it was a *horror vacui* principle. "Art Nouveau, on the other hand, subjects the individual ornament to the most meticulous treatment, and presents it against a plain background, so that its effect can be fully appreciated. In this respect, too, Art Nouveau created new effects which had not been achieved for generations". Today, we are not looking so severely on Historicism as Tschudi Madsen, and we also find a lot of overwhelming ornamentation in Art Nouveau, but in essence it is a correct observation, pointing out – once again – the difference between the small, elaborate, almost precious, and the large and empty.

From where does this predilection for the small detail in contrast to the large come? Art Nouveau often presented itself as something entirely new, free from all preceding historic styles – that is the meaning of the word "secession": cutting off the past. However, we all know, not at least from

Tschudi Madsen's book, that Art Nouveau, "placed midway between Historicism and the emergence of the Modern movement", was deeply rooted in the soil. One of the sources was a profound interest in the Middle Ages, and that means that Neo-Gothicism also played an important role.

Correspondingly, the treating of the Romanesque style, as it can be seen in the heritage of the American architect Henry Hobson Richardson, was significant. It influenced, among many others, the aforementioned Ferdinand Boberg in his earlier works, to say nothing of the architects who were at the head of the powerful "Stone movement" in Finland – the use of natural stone in facades. Lars Sonck was one of them, and there was also the famous trio Gesellius-Lindgren-Saarinen. In such works, it is common that, for instance, tiny blocks of the portal, with small reliefs, are contrasted against heavy masses of granite surrounding it. A Parisian Art Nouveau architect, Hector Guimard, liked to insert a semi-circular gateway, decorated with a delicate wrought-iron grating, in a surrounding of ponderous stone masses on either side.

A characteristic of Medieval architecture is, again, the great difference in size between sculptural decoration and wall surfaces. The reliefs and statues were never allowed to be colossal, and however expressive they might be, they are always very moderate in scale. If you want to study them carefully, it is often necessary to use field-glasses.

The Neo-Gothic architects, who tried to build true copies of Gothic art, although still better and more exact, used the same proportion system. The sculptural splendor became no less prominent but, perhaps because of the mass production, it lacked in original expressiveness.

The Neo-Gothic style was also applied to secular architecture, and the same sculptural richness appeared on public buildings, warehouses, shops, villas and so on. The reason was the attitude that every building, whatever it was built for, merited the greatest care and the ambition of embellishing or disguising the new, perhaps terrifying technical or industrial milieu. Above all in Victorian England this inclination for ornament often resulted in a multitude of charming and surprising sculptures, discernible only by a sharp-sighted observer. Suddenly Queen Victoria, sitting in a Gothic canopy like the Virgin Mary, might be seen on a facade or on a clock tower, where the spectator does not anticipate such a thing.

And do not be surprised if you find a sculptured uniformed railway guard looking out from a capital on the wall in the booking office in St. Pancras' Station, London. Near him are three others: an engine driver, an engineer and a signal boy, all carved in stone. Designed by Sir George Scott, the building was completed in 1869. Originally Sir George had made designs in Neo-Gothic style for a new government building in Whitehall, but they were refused after a violent battle of styles in favor of a Classicist alternative. Instead, the Neo-Gothic project was realized in the railway station.

The small detail in relation to vast surfaces had the effect that it enlarged a building, made it more impressive. According to the Neo-Gothicists, the Classical or the "classicizing" architecture did not have such visual qualities. I will

give you an example. Sweden's first and leading Neo-Gothicist was Carl Georg Brunius, professor in Greek at Lund University, priest, church restorer and a pioneer of Medieval archeology, who in 1851 published a book in which he criticized the Royal Palace in Stockholm, designed in 1697 by the famous Swedish architect Nicodemus Tessin the Younger in Roman Baroque style and built during the first half of the 18<sup>th</sup> century.

In Brunius' view, the Royal Palace would have "made another impression" if it had been built in the Medieval style like the Houses of Parliament in London. One of his objections to the style of the Palace was that the relative rather than the true dimensions of the human figure had been used when determining the size of the doors and the windows. These were, Brunius maintained, disproportionately large – "you would have thought that the building was intended for giants" – and this was reckoned to have diminished the aesthetic value of the building. He credited the Medieval style with the power of enlarging a building in contrast to the classicizing styles, which reduced it. It is worth mentioning that St. Peter's Cathedral in Rome often has been regarded as an example of such a failure.

This is almost exactly what Erwin Panofsky writes on page 28 and 29 in his great book "The Renaissance and the Renascences" from 1965, although in another context. He is discussing Alberti and cites a letter from him to Pope Leo X. "The Romans," wrote Alberti after having studied Vitruvius, "had columns calculated after the dimensions of man and woman". That expresses the fundamental fact that classical architecture, as opposed to Medieval, was dimensioned in analogy to the relative proportions of the human body, not scaled with reference to the absolute size of the body.

Panofsky states that the doors in a Gothic cathedral are just large enough to admit a procession with banners. And none of the statues are appreciably over life-size. In a Classical temple – and in Classicist churches – all bases, shafts and capitals are proportioned according to the relation between the foot, the body and the head of a normal human being. The absence of such human analogy between architectural and human proportions caused the Renaissance theorists to accuse Medieval architecture of having "no proportion at all".

The Neo-Gothicists accused Classical architecture of the same fault, but just the other way round. Panofsky illustrates his reasoning by mentioning St. Peter's Cathedral in Rome and formulates the problem in the following way: "The doors of St. Peter's rise to about twelve meters and the cherubs supporting the holy-water basins to nearly four. As a result, the visitor is permitted, as it were, to expand his own ideal stature in accordance with the actual size of the building and for this reason very often fails to be impressed by its objective dimensions, however gigantic they may be; whereas a Gothic cathedral of much lesser dimensions forces us to remain conscious of our actual stature in contrast to the size of the building.

A Gothic cathedral looks impressive because of the contrast between the low portals and the high facade walls that seem to rise to the sky. The portal of a Classical building used to be so high that the door had to be equipped with a little

door at the very bottom, and it is only when passing through the doorway that you get a glimpse of the real size of the house.

It is interesting to note – and we have already seen several examples – that the entrances of Art Nouveau houses almost always, however richly decorated they may be, are low, at the most crowned by a lintel, adorned with reliefs. An extraordinary variant is to be found in some houses on Skatudden in Helsinki. There, the entrance has the form of a semi-circular opening, so low that it seems to be pressed down to the ground by the heavy weight above. Surrounded by coarse blocks of stone, the entrance resembles the orifice of a cave. The design is probably inspired both by Richardson's architecture and the national Karelian style.

Another element uniting Neo-Gothicism and Art Nouveau is the predilection for the use of iron. In conscious contrast to the Classicists, the Neo-Gothicists regarded themselves as rational technicians, which did not exclude their high appreciation of Middle Age piety. A very early example of the use of cast iron is the high Neo-Gothic cast-iron spire of the Medieval church on Riddarholmen in Stockholm. It was erected in 1839, after a fire in 1835, and the beautiful construction has been called a predecessor of the Eiffel Tower in Paris.

In Germany Carl Friedrich Schinkel admired the fitness and practicality of Medieval architecture. Of great importance was his and other architects' discovery that iron had been used for supporting constructions in Medieval churches, among them the Strasbourg Cathedral. Together with brick, cast iron became Neo-Gothicism's most favored building material.

Joseph Paxton's Crystal Palace, built of iron and glass in London in 1851, was the breakthrough in this new architecture. In France the architect and researcher Eugène Viollet-le-Duc investigated rational Medieval structural engineering, and his theoretical works are often described as one of the underpinnings of the modern American skyscraper. This important engineering architecture got its final triumph at the World Fair in Paris in 1889, and two spectacular buildings symbolized that triumph: the Eiffel Tower and the Gallery of Machines. The latter was entirely constructed of wrought-iron beams and glass panes.

In our context it is worth remembering that it was in Paris in 1889, and precisely because of these two structures, that the term "Art Nouveau" was invented. They were seen as the shapes of a "monde nouveau", and the "art nouveau" meant the art of construction made possible by advanced technology and scientific rationalism. All this was stamped by great dreams of the future.

But when we are speaking of Art Nouveau, we do not think of industrial technology, as clear as glass, but of floating, plant-like forms, and iron reduced to beautiful decorative patterns in portals, gratings, balconies and staircases; the constructive skeleton of a building is no longer visible, but hidden by plastered flat or curved walls. The new shift in the meaning of the terms Art Nouveau and "Modern Style" occurred at the next World Exhibition in Paris – in 1900. It was also a shift from the public to the private, from the universal to the national.

This process is described in a brilliant book by the American scholar Debora L. Silverman, "Art Nouveau in Fin-de-Siècle France" with the subtitle "Politics, Psychology and Style", printed in 1989. Silverman is working at the University of California, and her book is promisingly dedicated to her teacher Carl Schorske, professor of history and author of the classical book "Fin de Siècle Vienna". Professor Schorske has laid, so to speak, the whole of political and cultural Vienna on his analytical sofa. From him, Silverman learned the method of interdisciplinary writing. I will also mention that her book has been important for a Finnish historian, Kerstin Smeds, who recently has written an interesting doctor's thesis on Finnish participation in the world exhibitions of 1851–1900.

Much has been discussed about the World Fair in Paris in 1900 – the climax of Art Nouveau art, artcraft and architecture. The main entry, illuminated in the evening by thousands of electric lights, was called the *Porte Binet* after the architect who designed it. It consisted of minarets and heavily ornamented arches, creating a sort of dome. At the top of the highest arch, a stone statue was placed, called "La Parisienne", a fashionable woman in a long silk dress and a fur-trimmed velvet cloak. She was the new symbol – in contrast to the naked skeleton of the Eiffel Tower eleven years before.

The exhibition has been regarded as almost antithetical to that of 1889. Why did the vision of a new, happy age of industry and trade, symbolized by the proud structures of iron and glass, so quickly disappear in favor of an emphasis on culture, entertainment, ornamental fantasy, interior decoration and an idealization of the home and private surroundings? Add to this the spectacular and many-colored show of national pavilions – manifestation of all the national movements which had arisen during the last decades.

The author Emile Zola was a technological optimist during the 1880s, looking forward to a world recreated by science, industry and engineering. But in 1896 he said that he no longer believed that the new material, iron, would create the basis for a new and modern style. "Modern society," he wrote, "is racked without end by a nervous irritability. We are sick and tired of progress, industry and science."

As possible explanations for the cultural change between the two world fairs some have mentioned the pessimism that was connected to the ending of the century, the *fin-de-siècle* atmosphere. It was characterized by a sense of tiredness, of having seen and tried everything, sufferings as well as pleasures, but in vain. Neurasthenia – nervousness – was the expression of the day, and many thinkers speculated on the degeneration of mankind. Everything descended. As another explanation, some have mentioned a general premonition of future disasters; only fourteen years remained until the First World War.

But the more I have tried to verify this, the more I find that it does not agree with the real circumstances. A simple reason for the new content of the great exhibitions was instrumental: specialization had created better ways of demonstrating heavy industrial equipment. Instead, a greater weight at the

fairs was laid on amusement and the beautiful. The presentiment of the miseries to come might be a hindsight wisdom; it is easy to be anachronistic.

And as far as the *fin-de-siècle* mood is concerned, it is clear that it was restricted to a small stratum of intellectuals. On the contrary, the turn of the century was a period of strength and vitality. It was, for instance, the moment when the workers finally organized themselves – they certainly had no time for spleen – and it is noteworthy that the atmosphere of weariness was turned into its opposite as soon as the new century had begun.

But most important of all: one must not forget that the years from the 1890s all the way to 1914 were a period of prosperity. The profound economic crisis and decline in business activity that had troubled Europe since the middle of the 1870s and caused emigration to America to reach its maximum height during the 1880s, had at last been overcome. In England this period later on was called "the good old days", in France – *la belle époque*.

It is against this background that one must see the great upswing in the town renewal and house building that occurred in almost all big or medium-sized towns in Europe around the turn of the century. "La Parisienne" in Paris in 1900 might be seen as a symbol of the comfortable, modern and curving Art Nouveau apartment house.

And now, I presume that you have understood how I am tying together the threads of my lecture. The small ornament of the typical Art Nouveau building is standing for a striving for the intimate, the private life, that we have seen in the Paris exhibition. In contrast to that, the large plastered surfaces symbolize the great scale of the building, as well as the ambition to conceal the technical structure behind a beautiful exterior.

And I wonder, finally, if any period in our modern European history, in spite of all political turbulence and rising storm-clouds on the horizon, has been so prosperous as the years around the turn of the century, the cradle of Art Nouveau.

## JOHAN MÅRTELIUS

**A**t the turn of the century Stockholm was undergoing a vital professional development in architecture. The city found itself in an expansive phase, keen to form an identity through the built environment.

The position of architects was defined through educational reforms, as well as through their periodicals and professional organizations. Public awareness was growing regarding the importance of the city as designed space, and the city itself became the scene of cultural and political public life. Architecture was a key issue in forming an identity – national and regional, as well as modern.

International Art Nouveau was certainly reflected in Stockholm at this time, in various projects and built structures. In fact a large body of residential architecture built in the early twentieth century was designed in what could be described more or less as an Art Nouveau language. Here one could find walls treated as smooth textures, frameless openings employed with a certain rhythmical freedom, and sparse linear or floral ornamentation treated independently of architectural order. This was Art Nouveau of a mostly unspectacular kind, welcomed perhaps as a means for simplification rather than for achieving an elaborate design. But in addition, Stockholm also saw the rise of some more expressive structures belonging to the Art Nouveau fashion.

Even before the turn of the century, one could find some buildings, such as banks and other commercial structures, where signs of novelty seemed appropriate and which were reminiscent of the Art Nouveau movement. One exponent was Skånebanken, the Scania Bank, designed by Gustaf Wickman and completed in the year 1900. Here a kind of sculptural baroque is exposed, as if carved from a single block,

### ART NOUVEAU AND THE HISTORIC TOWNSCAPE

#### ARCHITECTURE IN STOCKHOLM AROUND 1900

yet also showing a skeletal structure. The solid richness implied in the natural stone was combined with an easy handling of the ornamental tradition. Although strictly Art Nouveau features are absent, the building, in its li-

beral handling of tradition, may be considered a strong gesture towards the new movement, formed by a prominent architect and distinctly placed in the commercial center of Stockholm.

Still, Art Nouveau architecture was largely suppressed by leading architects and critics. The concept of novelty was criticized in the name of responsibility towards heritage. Instead of what was considered an imported set of forms, contextualism was encouraged, as well as sound, generally traditional ways of building. This did not, however, represent a simple conservatism or an adherence to official academic conventions. On the contrary, hostility towards Art Nouveau architecture in Stockholm presented itself as a fundamentally radical position.

A near contemporary to Wickman's bank was the Royal Opera House. This may at first seem to be a public building of average late-nineteenth-century academic standards. But the guiding idea of its exterior design was related to the urban context. Above all, the Opera building was referring to Stockholm's main architectural landmark, the seventeenth-century Royal Palace, situated just across the water. The volumetric composition of the Opera House, as well as its architectural language down to details of the stone carvings, relate in various ways to the Roman Classicism employed by the architect Nicodemus Tessin in the Royal Palace.

This contextualism reaches back to the artistic renewal of the 1880s, affecting architecture no less than literature or

painting. Basically it meant a reinterpretation of history through a new awareness of the place. One fundamental renewal concerned the Renaissance palace, which had formed the basic typological unit in late-nineteenth century-urban residential architecture. Already in the mid-1880s Isak Gustaf Clason had designed the Bünsow House, a prominent site on the waterfront, reinterpreting the bourgeois urban palace. Instead of commonplace additive order, the Renaissance palace was analyzed through its elements of wall versus opening, or volumetric whole versus individual detail. This could also be said of the key building in this respect, which was the Nordic Museum, designed only a few years later by the same architect. Structural honesty and regionalism were combined into what was considered an authentic architectural object, equal to the great historic monuments from antiquity onwards. Both these buildings relate to Northern European Renaissance architecture, where Medieval craft culture was seen to be surviving within professional reform. The idea was to reach back through history to this vital, non-academic professionalism, where the arts had formed an organic part of society. Architecture was to vitalize its heritage by reinterpretation through the *genius loci*, not by inventing new forms.

In vitalizing the wall, the surface and body, as well as the architectural detail, this traditionalism joins the Art Nouveau movement. But they differ radically in relation to historic and regional interpretation. The key international figure, influential within both interpretations, was the French restorer and theoretician Eugène Viollet-le-Duc. He was important to some exponents of Art Nouveau such as Hector Guimard in Paris, as well as to anti-academic Historicism of the kind dominating in Sweden.

A certain degree of influence from Viollet-le-Duc can also be seen in the works of the most prominent Swedish Art Nouveau architect. This was Ferdinand Boberg.<sup>1</sup> He designed a number of structures from the 1880s onwards, showing influence from American Modernism, and gradually developing a personal ornamental language. His confrontation with the historic centre of Stockholm was crystallized in the bank complex called Rosenbad, facing the water diagonally across from the Royal Palace. The context of Stockholm as a city on water was interpreted by references to Venetian palace architecture – neither the first nor the last building in Stockholm to bring forth this parallel. In this case the Venetian reference was embodied in a kind of Orientalism that had a touch of novelty or individuality which could be related to Art Nouveau. The continuity of the wall as an organic surface was emphasized. So too was the sculptural mass of the building, through the emphasis of roofscape and free disposition of openings and ornament. These features were carried on into other buildings by Boberg, such as the Central Post Office, completed in 1904. Here an Orientalism of Persian or Mughal rather than Venetian derivation is shown. In both these buildings, as well as others, Boberg was re-inventing ornament by using naturalistic reference to the function of the building. In the case of the bank he employed strips of coins, in the Post Office – envelopes and other symbols of mail service.

The Central Post Office building, however, along with others by Boberg, became the victim of gradually sharpened criticism by several leading colleagues. In spite of Boberg's literal, ornamental reference to its purpose, the building was considered superficial, unauthentic, un-contextual. Correspondingly severe criticism hit most buildings in Stockholm where Art Nouveau architecture was brought to the surface. It is without doubt significant that Boberg never regarded himself as belonging to the movement.

The case of Carl Bergsten is illuminating. His entry for the important City Hall competition of 1904 was an inspired piece of monumental architecture, obviously influenced by the Viennese Secession. The jury had to admit the distinctive qualities of the project, but in conclusion held it to be of "an unfamiliar tone and character which could hardly be imagined to become realized in Stockholm".<sup>2</sup> A review by Torben Grut describes its expression as "stiff, cold and dry", relating it to the Viennese fashion.<sup>3</sup> Bergsten's reference to Viennese modernity was deliberate. As a young architect he had traveled in Germany and Austria, instead of choosing traditional routes such as Italy and France. His influences were later brought to surface in exhibition buildings for Norrköping in 1906, strongly related to the architecture of Joseph Olbrich at Mathildenhöhe in Darmstadt. Of course, in temporary exhibition structures for a provincial city like Norrköping, Art Nouveau seemed less offensive. It could in fact be said of Boberg as well that he was most successful with the public and critics in his architecture for exhibitions. Other pieces by Bergsten were the church of Hjorthagen in suburban Stockholm in 1908, and an office building in Stockholm's commercial center, both bearing some relationship to the Art Nouveau movement. His case shows, however, the resistance among leading architects towards this tendency, even when it was exposed by a young and obviously talented architect.

This resistance was nourished by Clason, a professor and the leading verbal authority among architects. But it was continued and made manifest by several architects of the slightly younger generation. Here Torben Grut should be mentioned, along with Carl Westman, Lars Israel Wahlman and Ragnar Östberg. They could all be labeled National Romantics, insofar as that concept covers the concern with authentic construction and relation to heritage and place. Going back to the City Hall competition of 1904, Östberg's winning entry was perhaps not unaffected by the Art Nouveau movement – we can see traces of the Viennese Secession building in the four-tower concept, although this affinity was apparently not recognized at the time. But the final version, completed as late as 1923, shows a Medieval brick architecture related to the Baltic context.<sup>4</sup> Much of the emphasis in the design is found in the sequential movement through space, from entrance through courtyard to open water. This is the fundamental architectural drama, referring to site and forming dialogue with surrounding, historic buildings. The urbanistic awareness shown in the Baroque architecture by Nicodemus Tessin the Younger was particularly important to Östberg. His conducted path through the building towards the water was in part a response

<sup>1</sup> Boberg is the subject of the most extensive monograph on Swedish architect written in English:

Thorson Walton, A. *Ferdinand Boberg – Architect: The Complete Work*. Cambridge, Mass.: The MIT Press (1994).

<sup>2</sup> *Arkitektur och Decorativ konst*, 1904.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cornell, E. *Stockholm Town Hall*. Stockholm: Byggläroverket (1992).

to Tessin's palace plan, where the Baroque concept of movement was used to similar ends. The City Hall interprets the historic townscape of Stockholm, viewed through its arches across the water – the Medieval city monumentalized in Renaissance and Baroque projects, synthesized in the contemporary capital.

On the whole, the surroundings of the Royal Palace were a chief concern for Östberg and several other architects throughout the first decades of the century. This was felt particularly in relation to the new Parliament buildings, designed at the turn of the century by Aron Johansson and completed in 1906. Here a stiff and heavy academic Classicism was felt to obscure the vital historic dialogue across the central waterscape. Thus, signs of Continental influence were questioned, whether belonging to the Beaux-Arts tradition or to the decorative Art Nouveau. Instead, transformation within the context of national and local heritage became a professional virtue among architects, not without political implications.

In this respect a development in foreign politics was decisive. In 1905 the less than a century old union with Norway was dissolved. From a Swedish point of view the inclusion of Norway in the Swedish monarchy had seemed as compensation for the loss of Finland in the early nineteenth century. In other words, the dissolution in 1905 meant the disappearance of the last remaining trace of Sweden's former Baltic influence, which had been gradually dismantled since the early eighteenth century. National emotions founded during the nineteenth century were now strengthened. In Sweden, as opposed to Finland, these feelings seemed to enforce hostility towards Art Nouveau.

In spite of this, some esteemed public buildings in Stockholm include distinctive characteristics of Art Nouveau. The Royal Dramatic Theatre of 1907 by Fredrik Lilljequist, featuring stone carvings in national marble, shows a sensitive surface treatment as well as various ornamental details belonging to Viennese Art Nouveau, creating an aesthetic atmosphere of urban modernity. But, importantly, the composition also features traces of palace architecture seen in the much-favored Swedish sixteenth-century Renaissance.

The most impressive of these works was to be the Engelbrekt church, designed by Lars Israel Wahlman in a competition held in 1906. The entry was reviewed, again by

Torben Grut as editor of the authoritative magazine *Arkitektur*, with reference to the political situation in Europe. Two geographic blocks were identified, one eastern and the other western. Sweden, being situated in a middle position, had to make a choice between the two, apparently crucial to its architectural identity. The eastern block was described as consisting of reactionary empires – the Russian, German and Austrian – while the western included Britain, the United States, France, the Netherlands, Denmark and Norway – all democratic nations. It was implied that in spite of its artistic merits, Wahlman's central church, with its Art Nouveau leanings, ought to have been rejected in favor of a more purely traditional solution with nave and aisles. Art Nouveau, identified in Sweden as "Jugend", could be seen as belonging to the German, Austrian and eastern world, thus being reactionary in spite of its artistic radicalism.<sup>5</sup>

This far-fetched political analysis happily did not prevent the Engelbrekt church from being built according to Wahlman's design. Perhaps the reason for this was his keen interest in Sweden's timber tradition, shown by the architect in many of his works, as well as in writings and teaching. In any case, in this remarkable church, completed in 1914, the traditional and the novel can be experienced in synthesis. The building has been described, by Christian Norberg-Schulz among others, as the main piece of Nordic Art Nouveau architecture.<sup>6</sup>

Art Nouveau in Stockholm, as on the whole in Sweden, largely remained an undergrowth. Its features were not uncommon, but they were seen mainly in less important buildings and in mild versions. This was contrary to the case of Finland, but similar to Denmark. There may in fact be some connection between the relative hostility to Art Nouveau and the favoring of romantic Classicism in both Denmark and Sweden starting in the early 1910s. And it was perhaps not a coincidence that a very early exponent of this Classicism in the case of Sweden was Carl Bergsten.

In other words, as opposed to Riga or Helsinki, Stockholm cannot be said to possess a distinctive Art Nouveau heritage. Yet Art Nouveau supplied a stimulus, without which the sense of place and history would not have resulted in the architectural highlights that Stockholm witnessed during this dynamic period.

## KARIN HALLAS

### THE ARCHITECTURE OF JUGENDSTIL IN ESTONIA

The turn of the 20<sup>th</sup> century in Estonia was a period of progress toward a modern society, as was the case elsewhere in Europe. The province of Estonia, like Livonia and Courland, was the Baltic backyard of Russia, and its development was different from that of the rest of the empire. The Baltic German gentry which ruled in the region had, under the Russian czarist government (Baltic territories were annexed to Russia in 1710), retained a spe-

cial status and class privileges. The fact that the territories were located in a geopolitically strategic place between Russia and Europe, and that they had ports vital for trade with

Russia, made for an economically successful development of those areas. This gained impetus after a railway network was built in the 1870s.

The present territory of Estonia was sub-divided at the beginning of the century into the province of Estonia (North

<sup>5</sup> *Arkitektur och Dekarativ konst*, 1906.  
<sup>6</sup> Norberg-Schulz, C. *Nightlands. Nordic Building*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, (1996).

Estonia) and the province of Livonia (South Estonia and North Latvia). In a census that was taken in 1897, the population of Estonia numbered around 1 million, of whom Estonians constituted 856,000 people. The number of Baltic Germans amounted to as few as 34,000; their share in the population had always been around 10%, but the percentage was higher among the gentry, merchants and the literati, all of whom dominated society, including determination of social policy and culture.

Estonians remained a homogenous peasant population until the development of capitalist relations in the second half of the 19<sup>th</sup> century. At that point there arose a national bourgeoisie and intelligentsia. The urbanization process drove Estonians into towns. This modified the structure of urban population and boosted the rise of the national bourgeoisie – something that was a decisive pre-requisite for the rise of a national architecture. Towns which previously had been dominated by Baltic Germans now became the scene of a power struggle that was manifested through the ownership of houses (ownership of a house automatically granted the owner the right to vote in local town council elections). In 1871, as few as 18% of Estonians who resided in towns owned houses, while in 1904 the percentage had skyrocketed to 63%.<sup>1</sup> Many of the people, however, owned small wooden houses in uptown slums that could not be compared to the solid downtown stone houses of Baltic Germans. Tallinn at the turn of the century had a dignified and compact German Old Town, with Medieval merchant houses and later-period palaces, as well as wood house suburbs mushrooming around the center. All of this was topped by a symbol of the Russian czarist state – the dominant Aleksandr Nevsky cathedral in Toompea.

Estonians won a majority in the town council of Valga in 1902 and in Tallinn in 1904. They began to participate in the development of their towns and their architecture. It was only natural that Estonians were particularly eager to display their nationality in connection with socially significant public buildings. Baltic Germans, however, sensed that they were being ousted and forced to relinquish their hold, and they sought to do the very same thing.

There were but a few architects in Estonia at the turn of the century. Architectural design projects were mostly carried out by engineers and architects of the provincial government who had graduated from the St. Petersburg Institute for Civil Engineers or the St. Petersburg Academy of Arts (or, after the 1870s, from the Polytechnic Institute in Riga).<sup>2</sup> The number of architects began to increase toward the end of the 1890s, however. More progressively minded customers imported modern architecture from St. Petersburg, Riga and, as of the beginning of the century, from Helsinki, too.

In the early twentieth century, many buildings were commissioned from Riga architects Wilhelm Bockslaff, Wilhelm Neumann, August Reinberg, Wilhelm von Stryk, Heinrich Scheel and others.<sup>3</sup> Their Historicist architecture became more playful, more plastic, more mannerist and picturesque.

National ideas were emphasized through historical associations, as were the links of Baltic Germans to Germany. Little by little, the Historicist buildings of Baltic German architects (including Rudolf von Engelhardt, who studied in Darmstadt, and Jacques Rosenbaum, who studied in Rīga)<sup>4</sup> evolved into the decor of Jugendstil.

Still, the first buildings that can be considered to have been a manifestation of Jugendstil architecture were clearly imported. Among them was a people's house put up in Tallinn for the Baltic German manufacturer Carl Luther in 1905. The building was designed by a prominent Finnish company – Gesellius, Lindgren & Saarinen. There was also the villa of a Baltic German merchant Ammende in Pärnu. It was built by a St. Petersburg company, *Mieritz & Gerassimov*, in the same year. Luther's commission to the Finnish architects was probably due to the increasing fame of Gesellius, Lindgren and Saarinen, and their imposing performance at the World Fair in Paris in 1900. Moreover the director of Luther's company was a Finnish national.

Many Estonian customers rejected Baltic German architects as a matter of principle. When the Estonian Student Society began to put up a building in Tartu, the issue of national architecture arose. The society, nationally oriented, wanted to elaborate national ideas in architecture, and they invited an expatriate Estonian engineer from Russia, Georg Hellat, to take on the project. Hellat was at the beginning of his career, and his design for the society did not turn out as the clients had expected. At the time there was no clear-cut idea of what "Estonian national architecture" should look like. The outcome was a building with some elements of Jugendstil but much affected by Historicism (e.g., there were clear links to German Neo-Gothicism in the building's red brick patterns, as well as a contrast of red and white).

The question of national architecture also arose in the construction of theaters and civic centers in various Estonian towns. Various types of societies modeled after German culture (singing societies, brass instrument societies and others) were at the forefront of the Estonian national consolidation. In the 19<sup>th</sup> century most societies had to make do with rough wooden buildings, mostly in the countryside, but at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, some organizations began to put up buildings in towns which had a symbolic connotation for the national culture. Accordingly, the issue of a national architecture became just as important an issue as a national and professional Estonian theater, art, music, etc. Much was learned from Europe; for example, the founder of the first professional Estonian theater troupe, director Karl Menning, had studied with Max Reinhardt in Berlin.

The new wave of the national movement was inherently associated with the modern culture, which was no longer being promoted by village schoolteachers, but rather by urban literati. The leading ideological position in this process was assumed by a movement called "Noor-Eesti" (*Young Estonia*), whose motto was: "Let's be Estonians, but let's also become Europeans!" This slogan vividly demonstrated

1 Pullat, R. *Tallinnast ja tallinnlastest*. Tallinn (1966), p. 86.

2 The first of them was the engineer Carl Jacoby, who was graduated from the Riga Polytechnicum in 1870 and later became the town engineer of Tallinn.

3 Turnhalle in Pärnu (1902, arch. Wilhelm Bockslaff); Gymnasium in Pärnu (1904, arch. August Reinberg); the German Bank in Tallinn (1904–1905, arch. August Reinberg); Scheel's Bank in Tallinn (1903–1904, arch. Wilhelm Neumann); a market building in Tallinn (1900, arch. Wilhelm von Stryk, destroyed); Interimstheater in Tallinn (1902–1903, arch. Heinrich Scheel, destroyed), etc.

4 House in Tartu, Kastani Street 1, 1902–1904, by Rudolf von Engelhardt; dwelling house in Tallinn, Pikk Street 23, 1908–1909, by Jacques Rosenbaum, etc.

the association of nationalism with modern culture and the imperative need for a conscious process of innovation and of learning from others. Dissemination of information – new magazines, numerous books, international congresses and exhibitions, the creation of world organizations and a noticeable increase in foreign travel – all of this brought about active communication with foreign countries, thus moving the thinking process out of national boundaries and onto the international scale. This logically pushed Estonians to learn from the experience of others, to adopt innovative ideas and adapt them to the local situation – a process dubbed “creative internationalism” by the urban researcher Anthony Sutcliffe.<sup>5</sup> The efforts of the “Young Estonia” movement must be seen in the context of other “young culture” movements in Europe at that time – “Young Poland” and “Young Finland” among them. Gustav Suits, the mastermind behind “Noor Eesti”, had studied at Helsinki University and stressed the learning from Finns: “As it is, we are currently living in the epoch where one is seeking a new style, making an emphasis on the novelty, the originality. We will gladly take after the Nordic countries, notably Finland, because there is a lot to be learned by our people. In Finland the latest building ideal has been a steep-roofed house with narrow windows, like rural houses, the interior whereof pursues the goal of representing the smoked farm cottage with large, strong stoves, long benches and tables and other sturdy pieces of furniture. The fashion in Finland, too has taken to the ancient folk costumes – like with us in Estonia. This is the token of the epoch.”<sup>6</sup>

The Finnish orientation served as a form of opposition to the German culture. The design of a society building for the “Vanemuine” theater was ordered from Finnish architect Armas Lindgren, the idea being to create a national and romantic example of architecture reminiscent of the Finnish National Theater (it was finalized in 1902 by Onni Tarjanne). Although Lindgren’s “Vanemuine” theater was not as National-Romantically archaic and rustic (Richardsonian) as the Finnish National Theater, instead evidencing Lindgren’s affiliation to the work of Charles Rennie Mackintosh and Josef Hoffmann (especially in terms of the garden facade), Estonians still appreciated the architecture of “Vanemuine” as “national” – “a certain something being in accord with ourselves, like the very countenance of our people.”<sup>7</sup>

The architecture of Lindgren’s “Vanemuine” promoted, to a significant degree, the construction of the theater and civic center “Endla” at Pärnu, which was the work of local architects Georg Hellat, Erich von Wolffeldt and Alfred Jung and was put up in 1901. Both “Vanemuine” and “Endla” perished during the Second World War.

When Germans thought of putting their modern theatre, they also sought for a national symbol. A competition was announced for this project in 1906, and it attracted 61 proposals from Germany, Russia, Austria, Finland and Latvia.<sup>8</sup> The winner of the competition turned out to be a

design for a theater to be made of heavy square limestone with imposing architectural language that the Germans evidently considered to be quite national (one can refer to Julius Langbehn’s theory that heavy natural stone symbolized the nationalism of German architecture,<sup>9</sup> and one can look at buildings put up in Germany by Theodor Fischer, Fritz Schumacher, *Mosel & Curjel*, etc.). The competition jury was surely taken aback, however, when it was discovered that the authors of the proposal were not German architects at all, but Nikolay Vasilyev and Aleksey Bubyр of St. Petersburg, two representatives of the so-called Northern Art Nouveau, a style that was greatly influenced by Finnish National Romanticism and that became very popular in St. Petersburg’s architectural circles at the turn of the century.

Apparently unwilling to allow Russians to build their theater, the Society of German Theater announced a secondary round for the competition, soliciting more designs from Lübeck and Copenhagen (the authorship of the additional projects is obscure). Before a final decision was taken, the designs were sent to Germany for the perusal of the renowned theater architect Hermann Seeling. Meanwhile, Vasilyev and Bubyр considerably “Germanized” their own design, apparently in response to customer desire. Their revised design was quite reminiscent of the Lübeck Town Theater (1908, arch. Martin Dülfer), and even more of the Hebbel Theater in Berlin (1908, arch. Oskar Kaufmann). Hermann Seeling himself recommended that the theater should be built on the basis of the design from St. Petersburg, and construction work was completed in 1910.

During the process, a member of the Society of German Theater, Christian Luther, developed excellent contacts with the two architects from St. Petersburg, and he ordered from them a design for a villa in Tallinn. The building, which was put up in 1910, now houses the Wedding Registry Office, and it is one of the finest examples of Jugendstil architecture in Tallinn. Luther also ordered a five-story tenement house (it was not built), as well as new factory premises (1914).

Around the same time, a competition was announced to find a design for the Estonian theater and concert house “Estonia” (1908), which was to be located in close proximity to the German Theater in Tallinn. The promoters stipulated that the building was to be in the “Finnish style”. Two second prizes were awarded – one to a design by Finnish architects Armas Lindgren and Wiwi Lönn, and the other to the aforementioned St. Petersburg team of Vasilyev and Bubyр. The Estonians who associated the Finnish style with National Romanticism should find the latter design even more Finnish than that of Lindgren and Lönn. Armas Lindgren at that time was moving steadily toward more stringent geometricism and Neo-Classic orderliness. But for the Estonians, having the building put up by a Finnish architect was more important than adhering to the “Finnish style” as such (that would have created a disturbing simi-

- 5 Sutcliffe, A. *Towards the Planned City, 1780–1914*. Oxford (1981), p. 166.
- 6 Vahur K. (Suits, G.) *Kujutavatest kunstidest Eestis ja “Kalevipoja” piitidest*. *Linda*, 11 December 1903.
- 7 Observations at the opening of the building in: *Postimees*, 12 August 1906.
- 8 On the competition for the German Theater, see: Gens, L. “Tallinna Saksa teatri konkursist ja arhitektuurivõistlustest saajandivahetusel”. *Kunstiteadus. Kunstikriitika*. Tallinn (1983), pp. 69–94. Also Hallas, K. *Eesti Draamateater. Õhutuslugu ja arhitektuur*. Tallinn (1992).
- 9 Langbehn, J. *Rembrandt als Erzieher* (1890). From Ringbom, S. *Stone, Style and Truth*. Helsinki (1987), p. 50.

larity to the adjacent German Theater), so it was the Lindgren-Lönn design that was selected for construction. The building was completed in 1913. During the course of design, the "Estonia" gained even more Neo-Classicism, and in the end it turned out to be a fairly overbearing part of downtown Tallinn: two distinctly separate blocks accommodating a 1,000-seat theater and a 1,200-seat concert hall. The lower connecting link between the two blocks housed a restaurant. Remarkably enough, there were some apprehensions during the construction of the "Estonia" that the theater might turn out "too Finnish". Thus Bertel Liljequist, the Finnish architect who supervised the project, was dispatched to Tartu to do some research into Estonian ornamentation at the Museum of the People of Estonia.

Armas Lindgren, now familiar in Estonia, received other commissions, too: a design for St. Paul's Church in Tallinn (unbuilt), the building of a student fraternity, "Sakala", in Tartu (1911, jointly with Lönn), the house of F. Akel in Tallinn (1912), etc.

One man who was strongly affected by Finnish architecture, and especially by the work of Lindgren, was the first professional Estonian architect, Karl Burman. He trained at the St. Petersburg Academy of Arts, earning the nickname "Estonian Lindgren" for his pains. Burman started work in 1910, and his first project was a building for the athletic society "Kalev". That society was actually a fairly political group, led by Konstantin Päts, who later became President of Estonia. Burman's design for the Kalev Society Building (1911) became a leading achievement in Estonian National Romanticism, although it featured more influences from Finnish and Swedish villas (which Burman had observed during several trips) than from Estonian peasant shacks. Finnish architects did their research in national architecture in the 1890s (the so-called period of Karelianism), but no one in Estonia paid much attention to local farmhouses: It was as late as 1916 that this situation was remedied.<sup>10</sup> In other words, even Estonia's "National Romantic" architecture was something of an import. The Kalev building does not survive and has become all the more mythical for it.

Between 1910 and 1913, there was a boom in construction of large tenement houses. The size and number of floors of the buildings increased, partly because elevators were beginning to appear in Estonia and partly because reinforced concrete was first being used. Compared to Riga, Tallinn does not have very many Jugendstil apartment houses (because of a shortage of funds, wood was preferred over stone as the main construction material), but there are examples of the earlier "Romantic" tenement house with characteristic asymmetric and plastic facades (e.g., Tatari Street 21b, 1912, arch. Karl Burman). Somewhat later, the influence of Lindgren's later works began to appear in Burman's designs of tenement houses with symmetric facades and elements of Neo-Classicism (Raua Street 339, Kreutzwaldi Street 12, etc.). Wooden houses, of course, remained more reminiscent of traditional architecture, because of the closer connections with rural buildings.

Jugendstil tenement houses were also designed by local Baltic German architects, including Arthur Hoyningen Huene, Hans Schmidt, and others. It is important to note that their work, too, was strongly influenced by the National Romantic architecture of Finland and Scandinavia (a hotel design by Jacques Rosenbaum, 1913, unbuilt; a manor house at Taagepera by German architect Otto Wildau, 1907-1912, etc.).

The tectonic and more rationalistic trend of Jugendstil is represented in Tallinn in its very best form by a polyfunctional building at Pärnu Road 10, which was used by the Credit Bank and was designed by Eliel Saarinen (competition in 1911, built in 1912). The strikingly tectonic facade of the building expressed the constructivity of reinforced concrete. The symmetric facade has a centered, arc-shaped portal of the type that is usually placed at the entrance to a mall. Here, however, the portal leads to large stairways which bring the visitor to the inner courtyard on the level of the first floor. The inner courtyard has three levels, which makes for excellent traffic flow within the building. The ground floor of the Credit Bank building accommodated shops, the first floor housed the bank itself, and the upper floors had classy apartments.

In 1912 work began on a new town hall for Tallinn, and this process led to a collision of Finnish and German orientations.<sup>11</sup> Strangely enough, the competition panel awarded the first prize to a fairly traditionalist design that was strongly reminiscent of the town hall in Kiel and was authored by a local engineer, Aleksandr Jaron. This happened despite the fact that Eliel Saarinen had submitted a really eye-catching and truly modern work. Another Saarinen project was more fortunate – the design for St. Paul's Church in Tartu (design 1911-1913); the building was almost completed in 1917.

The boom in construction activity brought into focus the need to create a master plan for Tallinn, which was officially pronounced a city (i.e., an urban area with a population of more than 100,000) in 1913. A competition for a city plan was announced, and it was duly won by Eliel Saarinen. The jury panel included Joseph Stübben, Professor Theodor Goecke from Berlin, Professor Grigory Dubelier from Kiev, and Bertel Jung, the town architect of Helsinki. The Estonians had a clear vision: Tallinn must become a European-style city. The "Great Tallinn" project which Saarinen proposed put the Estonian dreams into a tangible design. "Suur Tallinn" by Eliel Saarinen reflects influences from Camillo Sitte, Joseph Stübben and Otto Wagner. The influence of Sitte accounts for idea of harmonious integrity of the city view, and its presentation in three-dimensional perspectives, the emphasis on squares, the combination of symmetry-asymmetry, vertical accents, arching streets and irregularity of the plots. Referring to the rationalist Stübben is the futuristic transportation system, to Otto Wagner - the solution of monumentalist buildings and inspiring axes. The plan by Saarinen anticipated the growth of Tallinn in 25 years from 100 000 to

10 In 1916, a survey campaign intended to study old Estonian rural buildings was started by an enthusiast, the artist Kristjan Raud.

11 On the Tallinn town hall competition, see: *Ühustus Raekojast 1992* (exhibition booklet). Tallinn: Museum of Estonian Architecture (1992). Also Hallas, K. "20. sajandi raekojad". *Ehituskunst* 7 (ed. by Leonhard Lapin). Tallinn (1993).

300 000 residents, which would very likely have proved true, provided the Tallinn–Moscow rail link and free port had been put in place.

Estonians were not unanimous in praise for the town development plans. "All of this cultivated Europeanism is, strictly speaking, nothing but Germanized Estonian projection. The Europeanized status praised as superior culture is actually just the exterior crust, subduing the soul like a flower suffocated under the cover of whitewash... We, being a peasant people, must swap it for the 'hollow Europeanism'," wrote the leader of the populist Progress Party, Jaan Tõnisson, promoting the slogan of a "cultivated peasant nation".<sup>12</sup> Tõnisson drew a rebuke from Eduard Juhanson, a member of Estonia's literary circles: "If the destructive impact of town culture were as perilous as some people are inclined to think, quite a few nations would by now have been razed clear of the Earth. Cultivated people need the town as much as they need literacy and literature, railway and industry. The path of progress of our nation will proceed predominantly via the town."<sup>13</sup>

In short, Estonian architecture at the turn of the century found itself affected by numerous multinational trends.

Dominating on the side of Estonians was the Finnish orientation (including the use of Finnish architects), while the impact of Germans, and of the city of Riga, remained strong in Pärnu and Tartu in South Estonia. This impact was consolidated by the influence of the curriculum of the Riga Polytechnic Institute, which afforded students with intermittent training opportunities at German technical universities in Dresden, Hannover and Darmstadt. Russian influences tricked in thanks to the fact that many architects were trained at the St. Petersburg Academy of Arts and because architects from St. Petersburg were often invited to participate in competitions.

Beginning of the new century was a period extraordinary optimistic, leaving in its wake a host of very special buildings, clearly reflecting the characteristic to the era tendency to do artful architecture. It was a lucky coincidence that Estonian architecture started to form in that particular period. Via Art Nouveau architecture, although queer at times and later harshly criticized by modernists, something important has been given to the next generations of architects, namely: the view on architecture as an art.

## VLADIMIR LISOVSKY

### ART NOUVEAU ARCHITECTURE IN ST. PETERSBURG

#### REGIONAL AND NATIONAL PARTICULARITY

**A**rt Nouveau came into the architecture of St. Petersburg in the late 1890s, and as was the case elsewhere in Europe, it began to exhibit signs of crisis on the threshold of the 1910s. Thus Art Nouveau turned out to be the

least durable of all styles of construction, but its influence on the architecture of St. Petersburg was enormous. It was precisely Art Nouveau which in the pre-Revolutionary period contributed to the design and construction of large parts of the city – the Petersburg Side (Petrogradskaya Storona) and the Basil's Island (Vasilyevsky Ostrov). Quite a number of Art Nouveau buildings also sprang up in other parts of the Russian capital. The seminal importance of Art Nouveau in Russian architecture at the turn of the 19<sup>th</sup> century fully justifies the unremitting attention to it which has been devoted by such Russian and foreign specialists as Gennady Alekseyev, Yelena Borisova, Tatyana Kazhdan, Boris Vasilyev, Boris Kirikov, Valery Isachenko, Yevgenia Kirichenko, Andrey Punin, Jānis Krastiņš, William Brumfield, Jeremy Howard, et al.

Comparatively little attention, however, has been devoted to the structure of Art Nouveau in Russia (in this instance – specifically in St. Petersburg), its modifications, and its relationship with other stylistic movements of the day in Russia and abroad. The architecture of St. Petersburg provides very interesting research materials in this respect, because it convincingly reveals the heterogeneous nature of Art Nouveau. This nature can be explained not only by the brevity of the period during which the style dominated, but also by several

other circumstances which are specific to St. Petersburg.

St. Petersburg, of course, played a very special role in the history of its country, and the unique nature of this role will probably never be understood completely. The city which

Peter the Great built on the shore of the Baltic Sea – on land that he had fought long and hard to conquer – became a symbol which embodied the way in which the previously backward country was approaching the cultural achievements of Europe. The significance of the new capital city had to be reflected in its architecture. Previous Russian traditions in this regard were cast aside, and the city was developed in accordance to pan-European trends. Yet Peter's dictates concerning a rejection of the past were crass in tone, and there was a great deal of indignation among those Russians who honored their national roots. Contradictions between supporters of a "European" path of development for Russia and its culture and supporters of a "national" option grew particularly bitter in the mid-19<sup>th</sup> century, during the period of Romanticism, when European Classicism had exhausted itself.

In Russian architecture, these contradictions were expressed in the co-existence of two opposing trends. In the mid-19<sup>th</sup> century, Russia saw the rise of Historicism (or Eclecticism), a movement which had taken hold across Europe and permitted a blend of various stylistic elements, but the Russian Empire also had many believers in a specifically Russian "national style", which sought to preserve the traditions which had existed before the reign of Peter the Great. Like

12 Tõnisson, J.  
"Talupoja rahvus".  
Postimees,  
4 January 1911.  
13 Juhanson, E.  
"Maa, rahvas ja linn".  
Vaba Sõna I,  
Tartu: Noor-Eesti  
kirjastus  
(1914).

European Historicism, the Russian national style (sometimes known as the "Russian style") made great use of easily recognizable details in compositional solutions. Often there was such a cornucopia of these details that buildings were awash with decorations. During the period of Eclecticism, this was not a disparaged quality.

But the creative efforts of architects in the period of Historicism affected not only architectonic forms, but also spatial considerations. The goal of spatial efforts, of course, was to overcome classic principles of symmetry and balance in order to create individualized, frequently asymmetrical compositions in which various functional requirements dictated the nature of each composition. Similar efforts were made under the auspices of the Russian style, but these were rooted in the ancient national traditions that were represented by such 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century building types as *khormy* (mansions) in wood architecture and *palaty* (wards) in stone architecture. Both of these types had free, asymmetrical designs, and they were conspicuous for their picturesque arrangement of constructional elements, as well as their expressive silhouettes. These features set ancient Russian buildings apart from the classical architecture of Europe in the same era, and to adherents of the national style, this seemed worthy of adoption under new circumstances. For this reason, we can agree with Boris Kirikov that the national style in Russia served as an "internal source" for the establishment of spatial conceptions that were characteristic of Art Nouveau. The center from which the national style sprang forth, by common consent, was Moscow – a city which in the eyes of many participants in Russia's cultural processes was the symbol of a true Russian city. St. Petersburg, by contrast, was seen as a "Western" city – European and alien to national traditions.

Paradoxically, however, most of the masters of the national style (who worked in both metropolises, as well as provincial areas) were educated at the Petersburg Academy of Art, an educational institution that was the empire's leading school of art and that sought to preserve and to promote classical traditions. Among these masters were Aleksandr Pomerantsev, Sergey Solovyov, Vladimir Suslov, Mikhail Preobrazhensky, Alfred Parland, Vladimir Pokrovsky, Aleksey Shchusev and Vladimir Maksimov. The institution which offered the academy the greatest competition, the Petersburg Institute of Civil Engineering, also trained quite a few specialists who achieved success by working in the spirit of the national style. Here we can speak of Vasily Kosyakov, Nikolay Sultanov, Andrey Aplaksin, Stepan Krichinsky and several other architects.

The dawn of the 20<sup>th</sup> century saw several fundamental changes in the development of the Russian national style, and the source of these changes was, in large part, the aesthetics of Art Nouveau. If previously architects had been enamored of the decorative resplendence of such historical structures as 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century monuments to the construction arts in Moscow and Jaroslavl', then now interests turned to the epic nature of ancient architecture in Novgorod, Pskov, Vladimir and Suzdal'. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Russian

masters also began to focus on recently discovered wood constructions in Northern Russia. It was in these structures that architects found the most distant and unique samples of the legacy of national art. A branch of the national style which appeared at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and was aimed at adapting the distinctive elements of this range of architecture was deemed the "New Russian style".

There was also another seminal milestone in the development of culture in Russia (or, more precisely, in St. Petersburg) on the threshold of the 20<sup>th</sup> century. The society of this period began to develop a much clearer understanding of St. Petersburg's "Baltic" roots – meaning its belonging to a specific cultural zone which included Finland and the Russian Empire's Baltic provinces of Latvia and Estonia. This sense of community was facilitated by the severe Northern climate, as well as various cultural traditions which could be seen most vividly in national epics and folklore. Given the unifying traditions that linked Finland and Northwest Russia (the center of which was St. Petersburg), a very important region was Karelia, which at the turn of the 20<sup>th</sup> century was the focus of serious attention from many historians and artists from Finland and St. Petersburg.

The specifics of the culture of the Baltic Sea region, which were of interest throughout Europe, were convincingly laid bare by the National Romanticist branch of Art Nouveau, which at that time had come to the fore in Scandinavian and Finnish architecture. The architecture of National Romanticism also became enormously popular in the artistic circles of St. Petersburg, where it was even given a specific name: the "Finnish style". Influenced by such masters of National Romanticism as Isak Clason and Ferdinand Boberg in Sweden and the Saarinen group and Lars Sonck in Finland, an entire group of St. Petersburg architects developed a local version of the Finnish style – a version which today is commonly referred to as "Northern Art Nouveau".

In other words, both the New Russian style and Northern Art Nouveau co-existed in St. Petersburg alongside the European version of Art Nouveau. The earliest applications of Northern Art Nouveau were in the work of architect Fyodor (Fredrik) Lidval, a graduate of the Academy of Art who began to work in the 1890s. In the spirit of Northern Art Nouveau,<sup>117</sup> he designed several residential buildings that were built in the first decade of the 20<sup>th</sup> century, among them a set of buildings with a parade courtyard (a *cour d'honneur*) at Kamennostrovsky Prospekt 1/3.<sup>118</sup> Another significant achievement in the development of Northern Art Nouveau was a private home designed (in 1904 and 1905) by architect Roman Meltser on St. Petersburg's Kamenny Ostrov (Stone Island).<sup>119</sup> The simultaneously pictorial and harsh composition of the building was unquestionably influenced by prototypes from Scandinavia and Karelia. No less characteristic of St. Petersburg's approach to Art Nouveau was another building designed by Meltser – a detached house on Kamenny Ostrov<sup>120</sup> that was owned by E.Vollenweider. For this architect, however, use of the motifs of Northern Art Nouveau was no more than a brief episode in a long career.

<sup>1</sup> The blueprints for the building at Kamennostrovsky Prospekt 1/3 can be found in the Central State History Archive of St. Petersburg (Tsentralny gosudarstvenny istorichesky arkhiv Sankt-Peterburga, onward CSHASP) coll. 513, description 102, file 7752, pp. 57–123.

The most vivid personality in St. Petersburg's Northern Art Nouveau scene was Nikolay Vasilyev, who had studied both at the Institute of Civil Engineering and the Academy of Art. One seminal piece of work in his career was "face-work for Mrs. Ushakov's building", a talented architectonic fantasy for a building on Maly Prospekt on the Petersburg Side of the city. In 1907 the design was published in the magazine *Zodchy* ("The Architect").<sup>2</sup> Vasilyev saw the tall residential building as a sculptural, tower-shaped structure crowned with a pyramidal roof with an ornamental crest. The multiplicity of designs in the facade of the building, their exaggerated plafond, and the variations in the texture of the building's wall facings – all of this serves to give the building a dynamic and pictorial tenor. Especially interesting is the wealth of masterfully drawn decorative details, which the author managed to include in his composition very skillfully.

Almost at the same time as he worked on "Mrs. Ushakov's building", Vasilyev became involved in another project which allowed him to develop kindred themes. This was the architectonic design of an apartment home at Stremyannaya Street 11, which was built in 1906 and 1907 by Vasilyev and construction engineer Aleksey Bubyr.<sup>3</sup> This six-story building is a classic example of Northern Art Nouveau, in a sense, and it can stand up to anything offered by monuments of National Romanticism from Scandinavia, the Baltic States or Finland.

The plot of land on which the building was constructed was too small to allow for a complete revelation of the design's voluminous spatial aspects. This shortcoming was overcome by establishing an asymmetrical street facade that was made more complex by powerfully plastic and texture contrasts. Particular attention here was devoted to construction and decoration materials – various types of natural stone, facing with variegated surface texture, ceramic tiles, metals, etc. The designers also used sculptural decor of expressive and surprisingly inventive elements that were placed at those spots of the building which were possessed of particular tectonic intensity. The sculptural details, many of which were created as stone-carved moldings reminiscent of graphic artworks, belong to that branch of National Romanticist construction decor that could, in the words of Eduards Kļaviņš, be called biomorphic. Still, the floral, zoomorphic and anthropomorphic motifs which were born in the fantasy of the designers were subordinated to powerful stylization. In some cases, e.g., in one of the moldings which surround the grand entrance to the building, these motifs bordered on the abstract. Thanks to this solution of the facade decor, further study of the Stremyannaya Street building promises to be even more interesting.

In order to assess fully the advantages of Vasilyev's and Bubyr's decorative system, it is worthwhile to compare it to the decorative details of the aforementioned Kamenny Ostrov residential building that was designed by Fyodor Lidval. These details were of biomorphic character – effective and suggestive of great imagination – but they were nevertheless formed in a Naturalist manner.

In their future work, Vasilyev and Bubyr never again matched the inspired decorative composition of the

Stremyannaya Street building, but other ones which they designed and built together and separately are unquestionably hallmarks of the Northern Art Nouveau style. The work of the two architects in Estonia is particularly well known: they built the German Theater, as well as the home and factory of Christian Luther in Tallinn. They also designed but did not build a city hall for Tallinn, a rental property for Luther, and a public center with a theater, a concert hall, a restaurant and a casino.

Another vivid example of Northern Art Nouveau architecture can be found in the facade design which Vasilyev and Bubyr developed for a building owned by Robert Diderikhs on Bolshoy Prospekt in the Petersburg Side (1912, during the construction of the building a different composition was chosen).<sup>4</sup> Of equal graphic value is a set of designs which Vasilyev elaborated in 1910 for a series of buildings on Troitsa Street which were to be used by the Tradesmen's Board, as well as a set of buildings on Kamennooostrovsky Prospekt for the Russian No. 1 Insurance Association.<sup>5</sup> In the latter case Vasilyev collaborated with Aleksandr Dmitriyev. In both projects, Northern Art Nouveau methods were very useful in resolving various urban construction problems. The goal was to establish a complex of buildings with a deep *cour d'honneur*. The actual construction, however, was handled by other people who did not yearn for as impressive decorative and plastic effects as had been intended by Vasilyev. His proposals did, however, exert an influence over the architectonic style of a series of buildings for the Basseyn Cooperative Association. These were built between 1912 and 1917 at the corner of Grechesky Prospekt and Basseynovaya Street on the basis of a design by Ernest Virrikh and Aleksey Zazersky.<sup>6</sup> It is possible that they collaborated with Vasilyev and Bubyr, because the stylistic "signature" of the two masters is clearly visible in the facade compositions.

In tonations of Northern Art Nouveau also appear in those Vasilyev projects which overall do not correspond to the basic elements of this local branch of Art Nouveau. Here we must speak of the New Passage (*Novy Passazh*) on Liteiny Prospekt (1912–1913), as well as a mosque on the Petersburg Side (1909–1914, together with Aleksandr Gogen and Stepan Krichinsky).<sup>7</sup> The trade complex which has come to be known as the New Passage is an excellent example of rationalized Art Nouveau – a style which could be called "proto-functionalist". The facade is dominated by enormous, two-story shop windows. The mosque, however, is more reminiscent of Eclecticism, and its design includes various traditional forms and decorative elements of Muslim architecture. Despite this, however, both monuments are consistently reminiscent of Northern Art Nouveau, especially because the builders chose to use a local construction material – Karelian granite. In the first building the granite is used in the cover of the building's cement foundation stanchions and portals, while in the second structure it is used in the covering of the main walls.

A series of convincing examples of Northern Art Nouveau can also be found in the individual work of Bubyr. Among his projects were residential buildings on Zagorodny Prospekt,

2 *Zodchy* (The Architect), No. 9, 1907, Tab. 9.

3 CSHASP, coll. 513, description 102, file 5278, pp. 1–20.

4 *Ibid.*, file 7363, pp. 1–34.

5 *Zodchy*, No. 52, 1910, Tab. 59, No. 1, 1911, Tab. 5, 6.

6 CSHASP, coll. 513, description 102, file 3975, pp. 57–75.

Fontanka Shore, Preobrazhenskaya Street, etc. Another follower of this direction was Ippolit Pretro, a graduate of the Academy of Art who designed a great many residential buildings on the Petersburg Side, on Basil's Island, and in other regions of St. Petersburg. Others who used the techniques of Northern Art Nouveau in their design and construction work were Nikolay Roshfor, Aleksandr Lishnevsky, Sima Minash, Yevgeny Morozov, Konstantin Markov, Vladimir Shchuko and several other masters. It is also worth noting that lasting interest in Northern Art Nouveau during the first decade of the 20<sup>th</sup> century was displayed by instructors and students at the Institute of Civil Engineering. Examinations and graduate projects often were based on the traditions of Northern Art Nouveau. Moreover, these people tended to seek out inspirations not from the architects of St. Petersburg, but rather from their colleagues in Finland. Compositional ideas that were clearly borrowed from the Finns appear in a number of student projects. For example, student A. Ol' prepared a "design for a provincial city museum"<sup>8</sup> in 1910 which was based directly on the composition of the Helsinki National Museum that was being constructed at that time.

Among the projects done by students at the Institute of Civil Engineering, there was no shortage of attempts to use the constructive and decorative possibilities of wood. Among the assigned projects that were carried out in wood, we can easily detect two specific groups: projects which, just like stone buildings, were obviously influenced by the Finns (e.g., a project by Vladimir Pavlovsky for a "wooden detached building on the shore of a Northern lake", 1910)<sup>9</sup>; and, in the other group, projects which, despite a preservation of general elements of Northern Art Nouveau, still accessed Karelian and Russian building traditions to a greater extent. Within this second group are the works of Aleksandr Nikolsky, who later became a prominent Soviet-era architect and a leader in the Constructivist movement. Also of note from the civil engineering group is a 1906 design for a detached building<sup>10</sup> in which the author not only was oriented toward national Russian traditions, but also chose to accent these traditions with stylized versions of ancient cyrillic inscriptions.

This example allows us to understand quite easily that in terms of artistic content, Northern Art Nouveau and the New Russian style were quite closely related. In the first decade of the 20<sup>th</sup> century, the New Russian style was represented in a significant number of designs, as well as completed projects. An impressive share of these projects were the work of three masters who were leaders in the New Russian movement: Sergey Solovyov, Vladimir Pokrovsky and Aleksey Shchusev.

None of the three men built New Russian style buildings in St. Petersburg, but Pokrovsky and Shchusev lived in the capital city, and their work was well known thanks to publications in St. Petersburg magazines. These publications served as a guide for the stylistic searchings of other architects, but that by no means should suggest that the aforementioned masters were the only style-setters in the New Russian sphere. Quite the contrary: there were a number of architects who only recently had stuck to the methods of Eclecticism or who were

successful in the sphere of Art Nouveau and who nonetheless made considerable achievements in the New Russian style, too.

The possibilities of the New Russian style were revealed most extensively in religious architecture. Along with churches designed by Pokrovsky and Shchusev, another monument which is representative of the early New Russian style is an Old Believers church on Tverskaya Street which was built in 1906 and 1907 on the basis of a design by Dmitry Krizhanovsky.<sup>11</sup> This building, like the work of the leaders in the style, displays an obvious desire by the authors to use expressive resources rooted in the ancient traditions of Novgorod and Pskov. We see this in such compositional elements as the generalization of architectonic mass, the dominance of smooth plastered walls, the modest decorations which are limited with a geometric serrated pattern, and powerful contrasts between light and dark in the building's deep openings. As was the case in other instances when the New Russian style was applied, however, the architect of the Old Believers church by no means was a hostage to tradition, and he did not hide the fact that his work belonged to the era of Art Nouveau. The architect emphasized the contrasts of form junctures and was enamored of the rhythm of curved lines. All this can easily be seen in the various project drawings which he left behind.

A building in which the link between the compositional plastic conception of Art Nouveau and that of its Northern version is even more readily seen is the Church of St. Nikolay Mirlikiysky, which was built on Kalashnikovskiy Prospekt between 1913 and 1915 according to a design by Stepan Krichinsky. The design has not survived, but the form of the building again is reminiscent of the ancient architecture of Novgorod and Pskov.

Another example of Krichinsky's sacral architecture is a memorial temple on Poltavskaya Street<sup>12</sup> that was built between 1911 and 1914. This building is compositionally related to another group of ancient Russian sources – the work of masters in Vladimir and Suzdal'. In this instance too, however, the plastic nature of the building, the very active relationship among forms, the contrasts between light and shadow, the smooth and textured surfaces, the white walls and the sated colors of the building's majolica panel – all these indicate the presence of Art Nouveau.

The New Russian style is also represented quite extensively in non-sacral architecture. The typical compositional expression of this style can be seen, e.g., in a 1908 design by Innokenty Bezpalov of a small house and workshop<sup>13</sup> for the sculptor Zinaida Marina. This building on Barmaleyevaya Street was later re-built. Examples where the New Russian style was used in apartment houses are the building on Mitninskaya Street (1908, architect Dmitry Krizhanovsky)<sup>14</sup> and another on Geslerovskiy Lane (1911–1913, architect Aleksey Lishnevsky).<sup>15</sup>

Along with these solutions there were also some slightly different versions which seemingly merged elements of Northern Art Nouveau, the Russian style and the New

7 Materials about the New Passage and the mosque can be found in the scientific and research museum of the Russian Academy of Art (*Nauchno-issledovatel'skiy muzey Rossiyskoy Akademii khudozhestva*, onward SRMRAA, inv. No. A-18852 – A-18854) and at CSHASP (coll. 513, description 102, file 7956, pp. 18–21).

8 *Arkhitekturnyye raboty studentov Instituta grazhdanskikh inzhenerov* (Student Architectural Projects of the Institute of Civil Engineering), Vol. 5, St. Petersburg (1910), p. 4.

9 *Ibid.*, Vol. 6, St. Petersburg (1912), p. 10.

10 *Ibid.*, Vol. 2, ed. 2, St. Petersburg (1914), p. 4.

11 Various versions of the perspective design to this project can be found at SRMRAA.

12 Design materials from the temple-memorial are stored at the Russian State History Archive (*Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv*, onward RSHA, coll. 835, description 1, file 651, pp. 1–21).

Russian style. This synthesis allowed architects to harmonize the heaviness that was typical of Northern Art Nouveau with the decorative resplendence that was related to Russian folklore. Probably the most interesting example of the way in which this "national theme" was brought to life is a large residential building that was built in 1909 at the corner of Ofiterskaya Street and Angliysky Prospekt after a design by architect Aleksander Bernardazzi. The building was destroyed during war times, but when it was built it was known as a "story house". A less imposing, yet related project was a residential building designed by the construction engineer Aleksey Zakharov that was built in 1913 at the corner of Klinsky Prospekt and Serpkhovskaya Street.<sup>13</sup> Both of these buildings were located on street corners, and they both had unusual arrangements of construction elements, as well as extremely expressive silhouettes that made them fairly important as examples of urban construction. Both buildings became significant accents in the appearance of crossing thoroughfares.

Masters of the New Russian style approached issues of urban construction with great seriousness. The long-standing principle of "wards" (Old Russian *palaty*) allowed architects to design even smaller buildings as spatially evolved complexes of functionally different and separated sections which nonetheless fit into an artistically unified composition. The first to use this approach with impressive results was Vladimir Pokrovsky with his proposal in a competition to find a design for the St. Petersburg Museum of Military History.<sup>14</sup> The design won the first prize in the competition, and was a talented representation of the ancient Russian theme of "kremlins" or towered castles. The linked sections of the building which Pokrovsky proposed were indeed reminiscent of fabled storybook castles with their traditionally steep roofs. The design also contained motifs from 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century construction – the same motifs which in earlier periods had been used with great enthusiasm by masters of the Russian style. Pokrovsky managed to refrain, however, from the decorative excesses which were typical of those masters. He chose instead to emphasize the massive elements of the composition – something that was more typical of the New Russian style.

The military museum was never built, nor was a later project which Pokrovsky and Yeronim Kütner (Küttner) designed in 1914 and 1915 for a major sports complex on Vatsky Ostrov in the center of St. Petersburg (these designs were first published by the Finnish researcher Juri Kütner).<sup>15</sup> In this project the authors favored the monumental forms of Novgorod and Pskov-type buildings, utilizing the principle of free planning which was typical of ancient Russia's "wards".

Other pre-Revolutionary architects also sought to study the urban construction potential of the architectonic systems that were used in the "wards". Urban construction themes appeared several times, for example, in a series of stylized fantasies produced by Vladimir Suslov in the first decade of the 20<sup>th</sup> century. In 1911 these were published in an album that was called "Russian construction in accordance with motifs from ancient lore". Most of Suslov's sketches were not meant

for construction in real life. In a sense they were an architectonic declaration with no shortage of decorativism and theatricality, something that was clearly expressed in the ancient and stylized titles which he gave to his fantasies.

One of the most famous "ward-type" complexes in Russia was the so-called village of Fyodorovka which was built between 1913 and 1915 after a design by Stepan Krichinsky in the territory of Tsarskoye Selo.<sup>16</sup> The ensemble contains a series of small structures and walkways between them which are reminiscent of dungeon walls with towers. The external appearance of the "village" reminds one of an ancient kremlin or a fortified baronial estate, while the buildings are designed in a stylized version of Novgorod-Pskov or Vladimir-Suzdal' traditions. Fyodorovka was meant to be used by monks at the St. Fyodor's Cathedral (1910–1912, architect Vladimir Pokrovsky), and it is considerably more theatrical in nature than are other projects of the New Russian style.

Shortly before the revolution the New Russian style mostly developed in the theatrical direction. This led to vivid examples of idealization of the past, especially because of orders that came from the imperial court. Immediately after the village of Fyodorovka, also at Tsarskoye Selo, a complex of barracks was built after a design by Vladimir Maksimov. It, too, was imbued with similar tendencies of archaization and theatricality. The same architect designed several other sets of barracks which were never actually built.

The fact that the "ward" principle of composition and other elements of the New Russian style were being used, however, did not in any way mean that a rational approach and serious architectonic solutions were abandoned entirely. That is proven by another project that was planned for Tsarskoye Selo – a proposed hospital which was designed by Nikolay Vasilyev and which received a prize in a 1916 competition.<sup>17</sup> In this composition, the role of stylization was reduced to a minimum, but the artistic image apparently conformed to the ideals which were promoted by enthusiasts of the New Russian style. There is no doubt that the plan which the author chose to organize the territory of the large hospital was reminiscent not only of the ancient "wards", but also of very modern principles of pavilion composition.

The Russian Revolution put an end to a search for a national style in Russia, but these principles remained close to the spirit of the Russian people, so many buildings (especially religious structures) which Russian architects designed outside of their home country were built in New Russian forms. Among these are Orthodox churches in Brussels, Sainte-Geneviève-du-Bois, Frankfurt am Main, Helsinki, Bizerte, Shanghai, San Francisco and other cities of the world.

I think this brief review will allow the reader to get some sense of the extremely varietous nature of architecture in St. Petersburg at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. This is something which was dictated by the fact that the city was located at the crossroads between Russian culture and European culture. It must be said that the co-existence of various movements which sought to include different artistic values and traditions was quite logical, given these circumstances. The

13 CSHASP, coll. 513, description 102, file 7242, pp. 13–21.

14 *Ibid.*, file 9137, pp. 1–20.

15 *Ibid.*, file 7483, pp. 1–19.

16 *Ibid.*, file 4851, pp. 1–19.

17 The designs by Pokrovsky have been published several times and are housed at SRMRAA (Inv. No. A-7670 – A-7672, A-20576 – A-20578).

18 See: *Arkhitekturnoye Nasledstvie (The Legacy of Architecture)*, Moscow (1976), No. 25, p. 174.

19 Documents about the history of the Fyodorovka project are stored at RSHA (coll. 489, description 1, file 45, pp. 1–34).

20 *Zodchy*, No. 52, 1916, p. 466.

"international" version of Art Nouveau was linked to pan-European trends, while Northern Art Nouveau sought to embody regional specifics in its images, and the New Russian style sought out national uniqueness. Moreover, all three

architectural movements of that time were united by a certain internal similarity: in their efforts they utilized the compositionally plastic system of forms that was characteristic of Art Nouveau.

## ANDREAS TRIER MØRCH

The opinion is widely held that the Art Nouveau movement never really became popular in Denmark – indeed that we completely ignored it. It is certainly true that it is not widely represent-

ed, possibly due to the fact that at that time it was felt that there was something decadent and superficial about the style, and so people were suspicious of it. Nevertheless, in spite of this attitude, one cannot say that Denmark just slipped from Classicism and Historicism to Modernism and Functionalism. As a matter of fact, the interim period of Art Nouveau is represented by quite a few buildings; but because people had an ambivalent attitude towards this style, during the short period it lasted it was given the name of "National Romanticism". However, for any knowledgeable person, this was a confusing terminology, because while much of what was built could be termed "romantic", there was nothing "national" about it. While architects sought their inspiration here, there and everywhere, the only factor that remained constant was that they used the same local artisans and domestic raw materials as they always had done. Maybe that was where the "romance" came in. At that time people yearned for a style they could identify as truly "Scandinavian". Thus in desperation they turned to the old "Viking" period for their inspiration, as well as to ancient stave churches and farmhouses. Here was the case of a small country struggling to prove to its larger neighbors that it, too, had an established national style of architecture it could point at and be proud of.

So, wasn't it convenient that at that very moment along came the Art Nouveau movement, which could easily be adapted to the self-styled Danish National Romanticism idea? The result was that here (as often in other countries) it became virtually impossible to separate one movement from the other. Besides, as the Art Nouveau movement epitomized "respect for good, solid workmanship", people who had grown tired of the prevalent attitude that everything should be machine-made welcomed this fresh approach to individual effort. Thus it could be said that although the Art Nouveau movement was a product of industrialization, it still represented a reaction to it.

When we speak of people who exercised the most influence over this period, two men stand head and shoulders above the rest. Both were given very important commissions, and their work was to prove a great source of inspirations for generations to come. Their names were Martin Nyrop and Anton Rosen. Anton Rosen is the only Dane whose work is classified as pure Art Nouveau. Martin Nyrop came to be known as the foremost exponent of National Romanticism. As time went on,

### ART NOUVEAU IN COPENHAGEN

#### AROUND THE TOWN HALL SQUARE

however, and the situation could be viewed with a more objective eye, it became difficult to separate one from the other. (This mixing-up of styles was a phenomenon prevalent in all the Northern and Baltic

countries at that time.) As a footnote, it is fair to say that both these men gleaned many of their ideas from the views expressed by William Morris and his Arts and Crafts Movement; and certainly, opinions and drawings appearing in the magazine *The Studio* were avidly read and studied by both architects.

Actually, in Denmark, in no field is Art Nouveau more richly represented than in that of arts and crafts. As we mentioned at the beginning, it would appear that as people were sceptical of this new movement and regarded it as an impermanent, "flighty" trend, they were reluctant to accept it wholeheartedly. So while refusing to "go all the way" and construct large edifices (which later might have made them look foolish), they nevertheless did not reject it out-of-hand. In the same vein, it is shattering to think that due to the same risk factor, two of the finest Art Nouveau buildings ever erected – the Nordic Industry Exhibition in 1888 and the Country Exhibition in 1909 – were expressly constructed so as not to last beyond the duration of the two expositions.

However, returning to the work of craftsmen inspired by Art Nouveau – although we could mention quite a few, the person who stands in a class by himself is without doubt Thorvald Bindsbøll. Educated as an architect, like Martin Nyrop and Anton Rosen, he nevertheless left us a legacy in the field of arts and crafts.

The one thing these three architects – Nyrop, Rosen and Bindsbøll – had in common was the Town Hall Square where they were all given important commissions. Around 1850, the small town of Copenhagen was fast becoming overcrowded, and its fortifications had lost their military importance. Old boundaries started coming down, and people began building recklessly just outside the old city, without any thought to the consequences. Finally, in 1880, the ramparts were torn down, giving place in part to a series of parks surrounding the old town. But it was near the Western Gate that the greatest building activity took place. It was decided that because at that spot there had always been a large square named *Halmtorvet* (the Haymarket), this was where the new Town Hall should be situated, thereby making it the focal point of the new Copenhagen. In fact, the theme of this paper is the Town Hall Square and the connections among the three artists represented in it.

In 1869 Martin Nyrop (1849–1921) finished a four-year carpentry apprenticeship, and a year later he was immatriculated into the Academy of Architecture, from which he was graduated in 1876. Four years later, in 1880, he became a gold medalist. With the money he won he was able to afford an extended two-year study tour of other European countries.

From 1874 to 1879 Nyrop worked for Vilhelm Dahlerup, at that time one of Denmark's best-known and greatest architects. Dahlerup had been given several of the most important commissions in his field, namely that of drawing up the blueprints for the Royal Theatre, the Glyptotek Museum of Art, the Hôtel d'Angleterre and the National Art Gallery. He, if anyone, was the foremost exponent of Eclecticism. Nyrop, on the other hand, refused to allow his buildings to be confined to only one style, wanting his work to reflect traditional Scandinavian building styles and folk art. To these he added a host of detailed work, often as not figures representing animals and foliage. He felt that good workmanship and accepted traditional forms were the cornerstones of all architecture. He wanted a national architecture with exposed construction and with the use of traditional materials such as wood and slate. The way he treated his materials was frank and textured.

His first important commission was the Northern Industrial, Agricultural and Art Exhibition, which took place in Copenhagen in 1888. Large or small, all of its buildings were constructed of wood covered with shingle. These were characterized by a high quality of building and robust materials, inspired by traditional Norwegian building methods (e.g., the stave churches). The entire exhibition was illuminated by electrical light, which was quite new to most of the spectators. This was made possible by the big steam turbines that were exhibited. The event was a great success, both for the city and for Nyrop, because during the five months the Exhibition lasted it was visited by 1.5 million people and became instrumental in converting Copenhagen into a proper city (at that time Copenhagen had a population of only 350,000).

Martin Nyrop was greatly inspired by William Morris's Arts and Crafts Movement, especially by his single-family houses, inspired as they were by the great English manor houses known for their solidity of construction, simplicity of style and use of first-class materials, nevertheless representing the virtues of Medieval building methods, the age when art and fine workmanship prevailed.

Nyrop's major works (among them the Bispebjerg Hospital in particular) were created in the twenty years from 1888 to 1908, and these have become monuments in Danish architecture. His ideas, solid as they were, were not taken up by his successors; nevertheless, his work stands for uniqueness in Danish architectural history. Francis Beckett, in a review of the Town Hall published shortly after its opening, wrote: "Somehow or other, the building imbues the spectator with a feeling of great gentleness, happiness and friendliness against a sober backdrop, which reflects the spirit of Danishness."

It is the way in which Nyrop used his sources, and his desire to enhance the best in traditionalism – though not to copy – which has given him a special place in the history of Danish

architecture. And his greatest contribution is his rupture with the Europeans – those among his contemporaries who worshipped style-copy. He succeeded in uniting the construction of his buildings, the detail and the materials used, so as never to lose sight of the main objective.

During the second half of the 19<sup>th</sup> century, the population of Copenhagen grew by leaps and bounds, thereby necessitating the establishment of a broader governmental body. In keeping with this it was felt that the city should have a new town hall, so in 1887 the Town Council voted that it should be constructed on the same site where the Nordic Industrial Exhibition was to be held (in 1888), just outside the old Medieval town. As plans for the size of the square and its surroundings had already been agreed upon in 1885, entrants in the international competition knew that their drawings should include only the building and its immediate surroundings. Stress was laid on the fact that the building should be of robust practicality. What was needed was a place where people could work and receive guests in a cheerful, cozy atmosphere, while retaining the necessary formality and pride.

Of fifteen entries, Martin Nyrop and another competitor, Valdemar Kock, shared the first prize. At that time, the accepted norm in architectural circles was to stick strictly to the style in which one had chosen to work. Because Martin Nyrop broke with this rule, allowing himself to be inspired by the various styles of architecture he had seen abroad, and showing an independent mind, he won the competition in the end. His blueprints present a building whose interior is perfectly planned for the function required and which is in harmony with its surroundings. Because it was like a breath of fresh air, breaking as it did with the masquerade of style-forms, it was welcomed by Nyrop's contemporaries. By 1889 six runners-up were chosen: three entries were inspired by the Renaissance, two by the Medieval architecture – and then Nyrop's entry. Then, after a bit of political debate, Nyrop was declared the winner. The Town Hall competition included the surrounding areas, as well. Nyrop suggested a lowered square formed as a flat cockleshell – similar to the square in front of the Town Hall in Siena, Italy.<sup>1</sup> The cornerstone was laid on 9 December, 1892, and by 1905<sup>140</sup> the building was completed, some parts of it having been in use several years earlier.

Nyrop solved the problem by means of a very rational method, whereby the building was constructed, taking into account each function for which the rooms were to be used. The plan is very simple: an oblong rectangle divided by a cross-section. Thus the front part of the building, whose rooms are to be used for representational purposes and quieter functions, is separated from the back, where functions are more lively and more full of comings and goings. The building is divided into two by a cross-section, thus creating two courtyards, the first being larger and open to the back, the second being a smaller glass-enclosed section in the front. The latter can also be used as a room in which to hold exhibitions, as a meeting room, etc. To the front of the building, facing the Town Hall Square, the great Ceremonial Hall is situated, and located at its corners are the Magistrates meeting room and the library. Behind the main

<sup>1</sup> The "cockleshell" was ruined in 1943 during the Second World War, when a large number of air-raid shelters were established. These were demolished in 1947, but the shell was never re-established. Along the facade of the Town Hall towards H.C. Andersens Boulevard (to the right) a baroque garden was laid out. This was destroyed in 1954 due to increasing traffic.

entrance is situated a glass-enclosed courtyard which is surrounded on three sides by a colonnade. At the fourth side, which comprises the central wing, are the city archives, the hall where wedding ceremonies are performed, and the Municipal Council's meeting room. In the passage between the cross-section and the side buildings there are two great stairways. These can be seen from outside by the tower and a gable. Clustered around the open courtyard to the back are four floors of offices. All of these have windows facing the front, joined together by a series of long corridors towards the courtyard. At the very back is the other main entrance which leads to a stairwell of monumental proportions with a huge skylight. It stretches the whole height of the building, giving access to every single floor. Nyrop wanted everyone to know how each part of the building functions, without trying to hide anything. He equipped the large rooms with large windows, and the small with small ones, while preserving a feeling of unity. The big row of windows facing the Town Hall Square are in the Ceremonial Hall. In the center of these windows, a fairly large, gold-encrusted statue of Bishop Absalon, the founder of the city, presides.<sup>142</sup> Above this, on the roof, is situated the city's Coat of Arms, consisting of three towers with wavy lines below them, done in copper.<sup>2</sup>

The building is a monumental edifice constructed in red brick, standing on a granite base, and using slate tiles for the roof. The facade is richly decorated, and its many details make it exciting to view. These represent familiar, everyday things such as foliage, people and animals in accordance with Nyrop's intentions, and thus a feeling of harmony is preserved. Nyrop liked descriptive details – often with a prevailing Nordic background – that everybody could understand. When defending his frequent use of unconventional ornamentation, e.g., polar bears, Nyrop said polemically that they could on the basis of equal rights be compared to lions and sphinxes, which for some reason have gained a prescriptive right to such places.<sup>144</sup>

The detailed work of the interior is of equally fine quality. Nyrop designed all the furniture and furnishings for the building, too. Many of these are still in use and have been preserved. He even designed a rich variety of such details as doorknobs and hinges. He was before his time in the design of central heating installations, telephones and lifts. Nyrop also designed all the lamps, from the main great chandelier to the smallest table lamps, all adapted for use with the then-modern electricity.<sup>143</sup>

As it stands today, the Town Hall is like a hymn to the best of workmanship, while preserving functionality, constructed in the finest materials, as opposed to the contemporary trend to industrialize everything.

By profession Anton Rosen (1859–1928) was a mason, having started his apprenticeship in 1872. After being graduated in 1877, he enrolled in the Higher Preparatory Course at the Academy, graduating from here in 1882. The same year he was engaged to work for the well-known architect Vilhelm Dahlerup (as you may remember, Martin Nyrop had also worked for Dahlerup earlier on). The collaboration with Dahlerup was very profitable, since they shared a mutual interest in how to build

and construct. During this period Rosen was given several commissions, many of them in Silkeborg, where he lived and worked for several years in his capacity as Dahlerup's resident supervisor. He remained with Dahlerup until 1894, and it was during his stay here that he became a gold-medalist. What thrilled him in particular was news of modern trends that broke with old, established patterns such as Historicism. Throughout his life, Rosen was keenly interested in international movements within his own field, in particular those emanating from other European countries and the United States.

Anton Rosen was without doubt the foremost exponent of Art Nouveau in Denmark. He had a flair for the ornamental, he had imagination and a strong personality; thus he easily interpreted the new style. He had a natural flair for designing impressive and ornamental work. Because he was a loner who went his own way, he did not allow the contemporary convention of using poor imitations to get in the way of real progress.

The new trends he introduced into Denmark after his travel abroad made people talk. His pioneer work consisted in helping Denmark to disengage from Historicism – the trend which had dominated architectural thinking for more than half a century. While not insensitive to the best in hereditary conventions, he nevertheless held the view that architectural styles should be judged on their own merit. No job was too big or too small for him. Thus he designed furniture, textiles, silverware, ceramics, sepulchral monuments, wrought-iron and cast-iron works, and graphic design. His love of drawing led him to enter many international competitions; sadly, few of his designs ever reached beyond the drawing-board stage.<sup>145</sup>

Rosen had a firm grip on planning and knew how to combine many thoroughly prepared details into a whole. The Country Exhibition in Århus (1909) shows his fine constructive sense and a well-developed feeling for the decorative and functional use of material – in this case rough wood.<sup>146</sup>

Another project of Rosen was Løvenborg, built in 1906 at Vesterbrogade, a short walk from the Town Hall Square. Rosen was the first Danish architect to take notice of the trends from America, and was especially inspired by Louis Sullivan's architecture and the houses he built in Chicago.<sup>148</sup>

Metropole Cinema, which was designed by Anton Rosen in 1908, is situated on Strøget, just 100 meters from the Town Hall Square. The interior of this beautiful Art Nouveau structure is irretrievably lost, but the exterior is still intact. The building is clearly different from its surroundings and from other buildings of the same period.<sup>147</sup>

Anton Rosen's most important work in Copenhagen is without doubt the Palace Hotel (1906–1910). This huge, five-story edifice, constructed in materials similar to the Town Hall – namely, red brick with the foundation and ornamental work done in grit stone, lies right on the Town Hall Square. Its facade consists of many details such as spheres and pillars, and at its base large there are specially-sculpted stones and ornamental figures. The four wings of the building enclose a roofed courtyard. There are 265 rooms. The top floor is recessed and faced with copper, to create space for balconies. The roof conceals a series of small attic rooms. The 65-meter tower is decorated on

<sup>2</sup> Bishop Absalon is considered the founder of Copenhagen in 1157. The statue was designed by Vilhelm Bissen, who worked three years on the complicated assignment. The statue was exhibited at the Danish Pavilion at the 1900 World Exhibition in Paris, where it won a gold medal. In 1901 it was erected and unveiled on the 700<sup>th</sup> anniversary of Absalon's death.

<sup>3</sup> The Government Building Protection Fund purchased the property in 1995 in order to save one of the most remarkable and unique facades in Copenhagen and to give the building a long-needed restoration.

its sides by mosaics representing the four times of the day – specialized workmanship done by Johannes Krag. On the ground floor was a café, a reading-room, a conservatory, a restaurant and a grill-room – indispensable requisites for a fashionable hotel. At the very back of the building was a concert-hall, which very quickly (by 1914) was converted into a cinema.

Rosen designed everything – from built-in equipment to furniture and even cutlery. He also designed the menu cards, room number signs and keyrings. Each room was furnished individually – though sometimes the finished product was more for decorative than for functional purposes. Unfortunately, due to several radical rebuilding schemes over the years, none of the original inventory has been preserved.

Rosen's contemporaries regarded him as something of an eccentric, and his work as provocative and ugly. Not until long after the end of the Second World War was he to be accorded his rightful place in the history of Danish architecture.

No description of the history of Art Nouveau in Denmark would be complete without including the name of Thorvald Binsedbøll (1846–1908). Like Nyrop and Rosen, he was trained as an architect. He came to the profession naturally, his father being the great Gottlieb Binsedbøll, who designed the Thorvaldsen Museum, a remarkable Classicist building in the center of Copenhagen.

In 1876 he was graduated from the Academy, and by 1882 became a gold-medalist. Even though he was never awarded a scholarship, all the same he went on an extended study-tour to Italy and Paris. He never attracted attention as an architect, and only one of his works, the Fish Warehouses in Skagen, has become a classic in the history of Danish architecture. His talents, however, found their rightful outlet in designing such projects as fountains and monuments. He designed countless sepulchral monuments, as well as the memorial monument commemorating the Battle of Reden in 1901. Like others of his contemporaries, he let building materials express his own personal style. Possibly due to his father's influence, he did not share Nyrop's urge to express romantic and nationalistic ideas in his work.

Binsedbøll is best known as a craftsman, particularly within the field of ceramics. As such, he is remembered as one of

Denmark's most gifted artists. His work was inspired by the Italian *sgraffito* technique (for colored tiles in the decoration of buildings) and Japanese art with its characteristically asymmetrical ornamentation. His work stands alone and is unique both in its lively improvisational style and in its originality of ideas. Like many other artists who found their inspiration in Art Nouveau, he showed that nature was the source of his inspiration, and the forms he found and saw there colored his use of ornamentation. He was inspired by Modernism and abstract design. His intention was never to please, but rather to jolt the onlooker. Binsedbøll sketched angular and soft forms, masculine and feminine, flying lines and broad smudges. He could be sensuous yet bawdy, sophisticated yet brutal, so that in the end he succeeded in breaking down the boundaries which separate art from craftsmanship.

Binsedbøll went on to design furniture which was severe in style and not very comfortable-looking. He designed lamps, silversmith-work, bookbindings and ex-libris. Danish artistic ceramics took a colossal stride forward from 1880 to 1890, helped by new technical conquest and impulses from Japan and Europe. Throughout the years Binsedbøll became more and more abstract, and variations in motifs and asymmetry were mastered with great superiority. He ceased to make ceramics in 1904. From then until his death in 1908 he almost exclusively designed silver. A collection of Binsedbøll's silverware – which included cutlery, candlesticks and jewelry – was shown at the 1900 World Exhibition in Paris.

In a way, he became one of the most popularized designers in the world, for it was he who designed the Carlsberg beer-bottle label, since sold in 10 billion copies all over the world.

For years Binsedbøll's name remained virtually unknown, and it was not until 1960–1961, when his work was shown at the European Council's exhibition *Les sources du XXe siècle 1884–1914* in Paris, that people realized that here was an artist of international stature. Through viewing this retrospective exhibition of his work, they realized that Binsedbøll's work compared favorably with the best Art Nouveau artists in the world. Thus his name was spread abroad. In many ways he was ahead of his time, and his work was to inspire the later school of Modernism.

#### Literature

- Guide to Danish Architecture – from 1000 to 1960*. Arkitektens Forlag (1991). 270 pp.  
 Funder, L. *Arkitekten Martin Nyrop*. Foreninger til gamle bygningers bevaring (1979). 102 pp.  
 Thorvald Binsedbøll – en Dansk Pioner (Exhibition catalog). Det Danske Kunstinstitutsmuseum (1997). 131 pp.  
 Haugsted, I. and H. Lund. *Københavns Rådhus*. Københavns Rådhus (1996). 84 pp.  
 Dansk Biografisk Leksikon. Gyldendal (1979)  
 Weillbach, Aschehoug. Dansk Forlag (1947).  
 Beckett, F. *Københavns Rådhus opført 1893–1905*. København (1908).  
 Fisker, S. "Jugend". *Dansk Kunsthåndværk*, No. 1, 1967–1968.  
 Fisker, K. "Internationalisme contra nationalromantik". *Arkitekten*, No. 22, 1960.  
 Københavns Rådhus (Lectures held by Steen Eiler Rasmussen via internet from Århus Arkitektskole).

## KRZYSZTOF STEFAŃSKI

### ŁÓDŹ – THE CENTER FOR POLISH ART NOUVEAU ARCHITECTURE

At the turn of the 20<sup>th</sup> century, Łódź was a rapidly expanding industrial center and, after Warsaw, the second largest city in Poland. At the beginning of the century Łódź had 300,000 residents,

and in 1914 their number had increased to half a million. Each year hundreds of new buildings were put up in the city, and thanks to this pace of development Łódź became a very important center for Polish architecture. In this respect it competed with Warsaw, Kraków, Lwów (Lemberg) and

Poznań. During this period, local architect associations were formed – a relatively new process that had begun only in the 1880s. The leading role in the architectural scene of Łódź at that time was played by the

city architect, Hilary Majewski. He was the designer of many buildings done in the style of Italian Renaissance: the building of the Łódź Credit Association, the residence of banker Maximilian Goldfeder on Piotrkowska Street, etc. Specialists from Germany whose work was linked to the city's major tex-

tile factories were also active. Among them were Ludwig Schreiber, who designed the St. John's evangelical church, as well as Adolf Jung, who was the author of the Ludwig Geyer home on Piotrkowska Street, as well as a Jewish hospital for the Poznański family fund. Of great importance was a construction company owned by Otto Gehlig, a builder from Breslau, who moved to Łódź on the basis of an invitation from the notable factory magnate Julius Heinzel. Gehlig put up buildings for his employer on Piotrkowska Street and in Radogoszcz, and he also designed the evangelical St. Trinity church. The first "free" master builder in Łódź was Eduard Creutzburg from Warsaw. He built a Baptist chapel, as well as many residential buildings and factories. Most construction specialists at that time (Hilary Majewski was the exception) had only a middle-level technical education, and that meant that the Russian Empire would not grant them official design licenses.

Because there was a lack of well-educated local specialists, and also thanks to close economic and cultural links between local businesses and German lands, quite a few buildings in Poland were designed by people in Germany – most often in Berlin and Breslau. There is a great shortage of information about these projects. We have no clear knowledge about the names of the designers, nor can we say with specificity which buildings were designed by which masters. Among the things that we do know for certain is the fact that the so-called "progressive" synagogue that was built between 1881 and 1887 in the center of the city was the work of Stuttgart architect Adolf Wolff. The Karl Scheibler house on Piotrkowska Street – one of the largest in Łódź – was also the work of German architects, but we do not know their names. A few designs were produced by Warsaw architects. Edward Lilpop and Józef Dziekoński designed a Neo-Gothic chapel for Karl Scheibler, while Konstanty Wojciechowski was responsible for the Neo-Gothic Assumption of Our Lady church.

The nucleus for local professionals in the 1880s was a group of graduates from the Łódź Higher Crafts School who continued their studies at the St. Petersburg Institute of Civil Engineering. Among them was Gustaw Landau (who later became known under the name of Gutenteger), as well as Kazimierz Stebelski, Ignacy Stebelski, Adolf Zeligson, Dawid Lande and Fanciszek Chelmiński.

When they completed their studies in St. Petersburg in the 1880s and 1890s, the young specialists returned to Łódź to begin their careers. The exception was Dawid Lande, who spent two years with the famous Berlin company *Keyser und Grossheim*. These graduates of the St. Petersburg institute were joined in the 1890s by several other architects. Prominent among them was Piotr Brukalski, who collaborated with Otto Gehlig's firm. When in Riga, one must remember two graduates from the prominent Riga Polytechnical Institute – Kazimierz Sokółowski and Paul Rübensahm, as well as Latvian-born Albin Jankau, who studied in Riga and Daugavpils.<sup>1</sup>

At the end of the 1890s, the graduates of the St. Petersburg institute and their colleagues, along with the pre-

viously listed specialists, had established a fairly sizable group of professionals, and these men had a wide range of opportunities in the growing city. Architecture in Łódź at that time was dominated by the multiple forms of Historicism. In non-sacral buildings, Neo-Renaissance motifs reminiscent of Italian and French styles were dominant. There was also no shortage of echoes of Dutch Mannerism and German Renaissance architecture. Neo-Baroque architecture became increasingly popular. In factory building, architects turned to Medieval forms with monotone brick facades. Because Łódź was an ethnically and religiously heterogeneous city, there was a great deal of variety in sacral architecture, too. Catholic churches were usually built in Neo-Gothic forms, while Protestants most often preferred Neo-Romanesque styles (one of the city's most impressive evangelical churches, however, the St. Trinity church, was designed to resemble the Berliner Dom and thus became a Neo-Renaissance building). The Orthodox churches, which were supposed to affirm the authority of the Russians in Łódź, brought Neo-Byzantine motifs to the city, while synagogues in Łódź saw a marriage of Oriental Moor architecture and Western Neo-Romanesque forms.<sup>2</sup> The unique nature of Łodzian architecture at the end of the 19th century was dictated by the fact that the city was located at the meeting point of various cultural influences. Ideas engendered by construction specialists in Warsaw, Berlin and Vienna melded in Łódź with the accomplishments of local architects, most of whom had been trained in St. Petersburg.

Art Nouveau arrived in Poland around 1900 – i.e., with a certain amount of delay. The influence of Art Nouveau on Polish architecture was first seen in Galicia – the part of Poland which at that time belonged to Austria. Kraków and Lwów became the main centers for the new style in that region. This was perfectly logical, because Galicia maintained close links with the capital of the Habsburg Empire, Vienna, and that city, of course, was one of the most important Art Nouveau centers in Europe. The development of Art Nouveau in Galicia proceeded quite actively, and a number of smaller towns, including Przemyśl, Nowy Sącz and Stanisławów were also the site of Art Nouveau construction.

In those parts of Poland that were ruled by the Russian Empire, the main Art Nouveau centers were Warsaw and Łódź. Art Nouveau arrived here with an even greater delay than had been the case in Galicia, and it never reached the level of development that was the case in the Austrian-ruled lands.<sup>3</sup> The main cultural center in the Russian section of Poland was Warsaw, which had been reduced to being the capital city of a vassal state. The decisive location for Art Nouveau architectural development, however, was Łódź. In October 1901, the following pronouncement appeared in the city's press: "Construction of an Art Nouveau residential building has begun at Piotrkowska Street 43. This will be the first Art Nouveau building in all Łódź."<sup>4</sup> The tone of the announcement indicated that there was quite a bit of interest in the new style, and indeed, the appearance of Art Nouveau in Łódź was something of an artistic and public sensation. The

1 Stępański, K. "Kilka uwag o architekturze Łodzi i jej twórcach". *Miscellanea łódzkie*, No. 1, 1990, pp. 14–15. For a brief report on Paul Rübensahm, see Krasiński, J. *Stil' modern u arkhitekture Rigi*. Moscow (1988), p. 259.

2 Stępański, K. *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta, 1871–1914*. Łódź (1995).

3 Dobrowolski, T. *Sztuka Młodej Polski*. Warsaw (1963). See also Wallis, M. *Secesja*. Warsaw (1974), pp. 130–150. Also Olszewski, A.K. *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925*. Teoria i praktyka. Wrocław (1967), pp. 50–64.

4 "Kronika Secesja". *Rozwój*, No. 250, 1901, p. 3.

building was completed at the end of 1902, and its designer was the aforementioned Lodzian architect Gustaw Landau-Gutenteger.

The fairly small two-story building, which is located in an enclosed construction area along the city's major thoroughfare (Piotrkowska Street), was typical of similar residential buildings in the town center – the first floor of the structure was turned over for commercial purposes. In addition to the main building, there are several structures behind it. Ornamentation of the building's facade takes advantage of motifs from the plant world. Especially interesting are the decorations around the building's windows; these are shaped in the form of a chestnut tree. The main accent of the building is a slightly elevated central projection, which is topped with a small cupola.

Even earlier, in 1899 and 1900, a detached home was built in Karolewska Street. The design was signed by the Łódź city architect of the day, Franciszek Chelmiński, and it included a proposed Neo-Renaissance facade. The facades on the building's rear side were done in this style, but on the street side there are specific signs of Art Nouveau. It is not clear whether the changes to the exterior occurred toward the end of the construction itself (1900–1901) or perhaps later. If the first instance is true, then the Karolewska Street detached house can be considered the oldest Art Nouveau building in Łódź and one of the first in all Poland.<sup>5</sup> The splendor of the Art Nouveau exterior facades can best be seen in a photograph taken around 1913. Parts of the facade were dark and rough, and this contrasted with other surfaces that were smooth and light. Windows were enclosed with lightly decorated profiles with flower motifs. A chestnut tree motif appeared on the southern facade, while the eastern facade's half-timbering included gently flowing lines. It is not known whether the author of these Art Nouveau facades was the initial architect, Chelmiński, or some other master.

Quite soon the main specialist in Art Nouveau architecture in Łódź was Gustaw Landau-Gutenteger, whose work did a great deal to promote the rapid expansion of the style in the city.<sup>6</sup> Between 1901 and 1903 he designed several buildings which are among the most interesting examples of Art Nouveau in Łódź. At the beginning of 1902, he and Józef Olszer designed a building to house a branch of the Wilhelm Landau Bank of Warsaw. The building was put up by the company *Olszer und Szczeciński* on the corner of Piotrkowska Street and Cegielniana Street – one of the central crossroads in the city. The fact that the building was on a street corner was used successfully to accent the corner part of the building with a rounded projection crowned with a cupola. The first story of the representational building was dressed with large show windows. The architectonic style of the building points to some Neo-Baroque influences, but Art Nouveau transformations are clearly visible within these. Both on the building's facades and in interior rooms, decorations include geometric and floral details. During more recent renovations of the building's interior, these decorations, alas, have been lost.

In 1903, work began on another residential house designed by Landau-Gutenteger, this time on a plot of land at

Piotrkowska Street 37, not far from the aforementioned building at Piotrkowska 43. The new building was an expressive four-story affair with a small, cupola-crowned bay at the center. For the first floor, the architect chose typically Art Nouveau interior decorations with finely lined drawings. The modern construction, the clear separation of the facades and the modest application of details were all indications that the architect was in conversation with the Art Nouveau forms being used in Vienna. In the same year, 1903, Landau-Gutenteger also began work on another residential building, this time at Piotrkowska Street 128. Even though he preserved traditional forms for the most part, the building was nevertheless set apart with its colorful stucco decorations, mostly at the top part of the building. Typical Art Nouveau decorations – geometric patterns, floral elements, women's masks – were found here.<sup>7</sup>

It must definitely be noted that both of these buildings were discussed in the main architectural journal of that time, *Przegląd Techniczny* (Technical Review).<sup>8</sup> The next project in which Landau-Gutenteger applied Art Nouveau styles was a residential building at Kościuszki Street 93. The steep roof with high pediments which Landau-Gutenteger put on the top of the building was not typical of Art Nouveau style, and rather was related to the half-timbering used in the Swiss style. In the facade, the architect used window apertures with a flattened arched enclosure, while above the main entrance door to the building, he installed a kidney-shaped window of the type that was favored by Art Nouveau designers. There was also no shortage of variety in terms of facade surfacing: there was brick in some parts, while elsewhere there were smooth and rough surfaces covered with fine-lined representations of helix-shaped vines and plants. The artistic fullness of the building was emphasized with rhythmically flowing metal decorations. The building was put up in 1902 and 1903, and ten years later, interestingly enough, a stylistically harmonized addition was constructed. It is not unimportant that the man who built the addition in 1912, Romuald Miller, maintained Art Nouveau decoration elements, thus affirming his respect for a style which was already losing popularity at that time.<sup>9</sup>

In 1902 and 1903 Landau-Gutenteger designed a detached house for Leopold Kindermann at Wólczajska Street 31/33. This house is generally said to be the most beautiful monument to Art Nouveau in all Łódź. As tends to happen in city centers, the Kindermann home was built on a small piece of land on an enclosed street. The blind northern wall of the building abuts with the neighboring house, but at the south side, opposite the main entrance, there was enough room for a driveway. The building has a steep roof, a bay window and a small corner tower at the back. In this sense it is not particularly typical, and in form the building is reminiscent of a picturesque hunting lodge. The architectonic composition was supplemented with a wide variety of Art Nouveau decoration elements, including various plant and chestnut leaf elements. The entrance portico with its white columns reminiscent of apple trees is of note, as is the large window on the southern wall, which is decorated with a chestnut tree motif in which

5 Ertman, M. "Willa i budynki gospodarcze. Łódź, ul. Karolewska 1". Historical documentation, typed, 1978. Stored in the archive of the Heritage Protection Inspectorate of the Łódź District.

6 Majer, A. "Architektura Łódzcy Dawid Lande i Gustaw Landau-Gutenteger". *Sztuka Łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warsaw and Łódź (1977), pp. 43–51.

7 Popławska, I. "Architektura mieszkaniowa Łodzi w XIX wieku". *Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*, Vol. 19, Warsaw (1992), pp. 117–120.

8 "Dwa domy mieszkalne w Łodzi. Projektował i wybudował architekt Gustaw Landau w Łodzi". *Przegląd Techniczny*, No. 43, 1906, p. 471.

9 Popławska, I. "Dwa pierwsze domy secesyjne w Łodzi". *Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej. Budownictwo*. Łódź (1980), No. 23, p. 43.

the branches are full of birds, and a fox is hidden among the roots of the tree.

Another interesting approach to decoration was taken in the interior of the building. The floral decoration of the ceiling in the first-floor salon included representations of roses, various types of lilies, apple blossoms and fruit vines.<sup>10</sup> The origin of these decorations may well have been the workshop of a Viennese master called Franz Roth, who at the same time was decorating the Bristol Hotel in Warsaw.<sup>11</sup> The interior decoration also included stained glass windows. Chief among these is a large window in the stair hall where one sees a dancing woman in a flowing dress against a background of finely lined, geometric Art Nouveau ornaments.

Also among the projects of Łódź's most important Art Nouveau master was a former dance hall (in 1902 and 1903; currently it houses the puppet theater "Arlekin") which had a clear separation of facades and sparse decorative details.

Landau-Gutenteger was also known in Warsaw where, together with Stanisław Grochowicz between 1904 and 1907 he designed a building for the Wilhelm Landau Bank, whose branch office he had already designed in Łódź. This building is one of the most magnificent Art Nouveau monuments in Warsaw, even though damage incurred during the Second World War changed the overall appearance of the building considerably. The structure lost its main plastic accent – the central cupola under which there was a louvered stained glass window.<sup>12</sup>

Among the later works of the famed architect is the building of the Tradesmen's Association School at Narutowicza Street 65, which was built between 1907 and 1914 in collaboration with another master builder from Łódź, Piotr Brukalski. The clearly cube-shaped building is simple and reticent, with a central construction, an expressive distribution of facades, and a limited application of geometric decorative details. All this points to its links to Viennese Art Nouveau, as well as early Modernist tendencies in European architecture.

Along with Landau-Gutenteger, who unquestionably can be considered the most consistent Art Nouveau supporter in Łódź, several other masters participated in the development of Art Nouveau architecture in the city. One whose name must certainly be mentioned is Dawid Lande, who was one of the most prominent architects in Łódź at the turn of the century, although his work was largely in the area of later aspects of Historicism.<sup>13</sup> Lande is linked to Art Nouveau with only a few, albeit noteworthy, projects. Primary among them is the Rheinhold Bennich house which was built at Gdańska Street 89 in 1903. The one-floor house had a high French roof and a harmonic facade that nonetheless lacked full symmetry. The main accent of the composition is the central bay window, the bottom part of which is entwined with an ornament of chestnut branches and roots. The restrained decor is supplemented with a frieze of chestnut leaves, the heads of owls underneath the bottom floor windows, and decorative railings on the basement windows.<sup>14</sup>

Dawid Lande was well known in Warsaw, where he was the author of several residential buildings, including the so-

called Spokorny House on the corner of Ujazdowskie Alley and Chopin Street. Along with the house on Służewiecka Street, this building was considered to be the highlight of Art Nouveau architecture in Warsaw. Both buildings were destroyed during the Second World War. The handsome corner building, constructed in 1903, was one of the purest examples of Polish Art Nouveau. Its architect used geometrically clear forms and very reticent details. The building's window apertures were of tankard and horseshoe forms. The enclosure of the construction area was also handled in an interesting way. On the side of Ujazdowskie Alley, the central part of the building had a large window with an elliptic, arched lintel which was supported by two female figures – allegories of knowledge and fame. Lande used Art Nouveau accents in other rental buildings in Warsaw as well – the house at Marszałkowska Street 137 and a building on the corner of Jerozolimskie Alley and Bracka Street.<sup>15</sup> The Warsaw-based magazine *Przegląd Techniczny* wrote of him: "One of the most vivid characteristics of this author's unusual art is the application of forms which are typical of the modern style. .. With his accomplishments thus far, he has certainly earned one of the most prominent places among our architects of today."<sup>16</sup>

The use of Art Nouveau in Lodzian architecture persisted even after 1910. Evidence of this is provided by, among others, a residential building at Sienkiewicza Street 6, which was built in 1911 by architect August Fuhjelm. The facade of the building has Art Nouveau decor with fluid and flowing geometric and floral motifs.

In 1909, on the basis of a design by the aforementioned Piotr Brukalski, the ready-to-wear clothing company *Scmeichel und Rosner* built a new store with an enormous show window in a lightly flattened half-circle form. In 1910, the Lodzian construction company *Wende und Klause* put up a building for the Tradesmen's Association, complete with cinema and theater halls. The architectonic details of this building contain echoes of Art Nouveau.

In addition to those projects surveyed here, there are many other buildings in Łódź with elements of Art Nouveau. In these buildings, however, Art Nouveau shares the stage with traditional motifs of Historicism, so we cannot speak of purely Art Nouveau architecture here. Among the most prominent buildings of this type is the seven-story Savoy Hotel (1909–1911, architect Stefan Lemmene), which until the First World War was prominent as the highest building in the city. At the center of the hotel's facade is a round window typical of the Art Nouveau style; its metallic enclosure is a stylized representation of a peacock, but the architectonic image, when taken as a whole, is not particularly reminiscent of Art Nouveau.

When seeking an overview of Art Nouveau in Łódź, one should not forget two unique monuments of memorial architecture. One is the mortuary built between 1901 and 1903 for the wealthy Jewish industrialist Israel Poznański and his wife Leonia. The structure is located in the city's Jewish cemetery and is built as an impressive monopteron. Above a massive

10 Popławska, I. "Architektura łódzi około 1900". *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków. 1967*. Warsaw (1969), pp. 118–120. Also Wallis, op. cit. [Note 3], pp. 138 and 139.

11 Olszewski, op. cit. [Note 4], p. 57. Also Majer, op. cit. [Note 6], p. 47.

12 Olszewski, op. cit. [Note 4], p. 56.

13 Majer, op. cit. [Note 6], pp. 43–46.

14 Ibid.

15 Olszewski, op. cit. [Note 4], p. 54.

16 P.T. "Dwa domy dochodowe w Warszawie". *Przegląd Techniczny*, No. 25, 1904, p. 339.

frieze based on columns and pillars, there is a stone cupola which has four openings with a cross-shaped enclosure. The interior of the mortuary is decorated with a mosaic of Biblical symbols that was created in the workshop of the Venetian artist Andrea Salviati. The memorial shows a free interpretation of classical motifs, as well as a gentle plasticity of form that is Art Nouveau in nature. Smooth surfaces vary with a wealthy application of geometric and floral ornaments.<sup>17</sup> The author of the project is not known. Some attribute it to the architect Adolf Zeligson, who worked for the Poznański family, but there is better reason to believe that the master was someone from outside Poland.

The second example of memorial architecture is a chapel and mausoleum built for Julius Kindler. It is located not far from Łódź, in the Pabianice evangelical cemetery. The project was the work of the aforementioned construction company *Wende und Klaus*, and it was built between 1909 and 1910.<sup>18</sup> The Kindler chapel is rectangular with a dome and two slightly tapered corner towers or pylons. Taken together, the building is reminiscent of Oriental architectural motifs, but the lightness and gentility of forms suggests Art Nouveau influences.

The materials which have been reviewed here allow one to conclude that Łódź was indeed very significant in the area of Polish Art Nouveau architecture. It certainly was more important than Warsaw, where Art Nouveau never achieved a particularly prominent role in construction. Moreover, what applications of Art Nouveau there were in the city, they were

the work of Łódźian architects such as Dawid Lande and Gustaw Landau-Gutenteger. I dare say that Łódź was the most important center for Art Nouveau architecture in the entire area between Berlin and Moscow.

The flowering of Art Nouveau in Łódź was greatly facilitated by the close contacts which the city maintained with urban centers in Germany and Austria, most particularly with Berlin and, to a slightly lesser extent, with Vienna. This is affirmed by the interest which was displayed in the influence of these cities by the Łódźian businessmen who were the clients of Łódź's architects, as well as by the architects themselves. It is important to realize that important contributions to Łódźian architecture at the beginning of this century were made by Berliners Franz Schwechten, Alfred Balcke and Wilhelm Martens, as well as their colleagues from Vienna. Still, the appearance of Art Nouveau forms is most closely linked to the accomplishments of local specialists, especially Gustaw Landau-Gutenteger.

In Łódź, as in other urban centers, Art Nouveau was a passing trend, and by 1910 it had lost its earlier significance. Alongside Art Nouveau, architects continued to use the traditional trends which continued to be alive in the first decade of the century, but they also turned to the forms of Modernism, which appeared after 1905. Between 1901 and 1911, however, a sufficient number of Art Nouveau buildings and motifs appeared in order to make the style an important, indeed a fundamental part of the city's urban appearance.

## RIHARDS PĒTERSONS

The second half of the 19<sup>th</sup> century was a period of scientific and technical revolution, as well as industrialization in Europe. Urbanization was one of the more vivid expressions of these

processes. Thanks to overcrowding, huge brick buildings and an absence of natural environments in big cities, people began to build summer homes outside of urban areas. In Latvia, one such territory was the suburban seaside area of Rīga which is known as Jūrmala (Rīga Beach).<sup>1</sup> The early 20<sup>th</sup> century in Europe was a period of hope and optimism, but also of worry and pessimism among one part of society. Economic activity, new sales markets in colonies, and modern technologies all promised to increase the overall level of welfare in developed countries, but value systems and moral criteria that had been developed over the centuries were upended. This caused doubts and a sense of instability. These contradictions were, quite unexpectedly, picked up by Art Nouveau, which synthesized them in a new quality in architecture. Not seeking to avoid new materials (glass, metal) and the constructive opportunities which they offered, Art Nouveau architecture did not refuse to bring aesthetics to construction, to say nothing of the wealth of details that was

### ART NOUVEAU IN THE WOOD ARCHITECTURE OF JŪRMALA

used. The border between the functional and the decorative disappeared, and high-quality craftsmanship was raised to a new level. All of the necessary pre-requisites existed for this in Latvia, where craftsmanship

had long-standing and firm traditions. Each detail demanded its own, unique place in a composition, and the best examples of this can be considered to be true masterpieces of artistic merit. Art Nouveau, in other words, absorbed the contradictions of the new century, linking the new and the modern with the permanent and the time-tested.

Individual expressions of Art Nouveau can be found all over Europe. Along with the so-called international style, which sought to adapt the most vivid French, Austrian and English samples, there were also several regional styles with their own specifics. In Catholic Spain, for example, the art of Antoni Gaudí became a unique phenomenon, while in Northern Europe, the style known as National Romanticism was developed. One of the specifics of this style was its emphasis on the properties of natural materials – stone and wood. As the 19<sup>th</sup> century gave way to the 20<sup>th</sup> in Latvia, wood architecture was not particularly common. But while brick buildings were springing up all over the land, wood

<sup>1</sup> Jūrmala is a city that was established in 1959 through the merger of three small towns that stood apart until 1945 – Rīgas Jūrmala, Sloka and Kemerī. Sloka is a small town on the Lielupe river and had little to do with the world of spas. It has been known as a manufacturing and trade center since the days of the Duchy of Courland, and it is also known as the site of the Sloka cellulose factory. Kemerī has been known as a site for water healing since the late 18<sup>th</sup> century. The science of balneology, which developed during the 19<sup>th</sup> century, affirmed the healing qualities of mineral waters and medical mud baths at Kemerī. A state spa was established in 1838, and the first significant baths buildings were constructed. Before the First World War Kemerī was a modern spa with a large park, medical facilities, an electric tram running to the seaside 7 kilometers away, as well as residential buildings in which guests could be accommodated. In the independent Latvian state (1918–1940), the spa continued to develop successfully. Kemerī is the most distant part of Jūrmala from Rīga (approximately 40 kilometers). The area that was once known as Rīgas Jūrmala begins at the place where the Lielupe flows into the sea (approximately 20 kilometers from Rīga), and it covers a narrow, 10-kilometer strip of land between the sea and the river.

<sup>17</sup> Podgarbi, B. *Cmentarz żydowski w Łodzi*. Łódź (1990), p. 21.

<sup>18</sup> "Einweihung des Mausoleums der Frau Sophie Kindler in Pabianice". *Neue Lodzer Zeitung, Illustrierte Sonntags Beilage*. No. 47, 1911, p. 369.

architecture held its ground in Jūrmala, complete with traditional and high-quality woodworking, as well as consideration given to the harmonization of buildings with their natural and cultural environment, as was fitting for construction in a spa area. Areas of summer homes began to spring up in Jūrmala in the mid-19<sup>th</sup> century, often replacing old fishing villages. By the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the villages had flowed together into a single territory, although local names (Bulduri, Majori, Edinburga, Dubulti, etc.) were preserved. The summer homes were populated mostly by Rigensians, but many people also came from Moscow, St. Petersburg and other cities of the Russian Empire. A railroad line that was opened in 1877<sup>2</sup> offered convenient traffic to Jūrmala. For the use of summer holidaymakers, local residents in Jūrmala rebuilt their homes, most of which were structures of horizontally laid logs. Around the beginning of the 20<sup>th</sup> century, however, people were building upright stave constructions that were light and visually attractive. At the turn of the century in Jūrmala and Ķemeri, wood constructions continued to dominate, a process that was now linked to the architecture of Historicism. There were often new and unexpected aspects of this. The international style, for example, influenced the construction of the Sea Pavilion in Edinburga and the Coffee Pavilion in Ķemeri.<sup>3</sup> The composition of these structures is close to the Classical tradition, with a symmetrical axis and a frontal facade design. The buildings have exposed wood constructions which are turned into a display of ornamental, geometric forms of open-work decoration. Glass in the middle part of the buildings smothers the possible materialism of the walls, emphasizing the lightness and broadness of the construction. The source for the Ķemeri building is one of the side wings of the Edinburga pavilion. The transformation favors an even greater simplification of details and surfaces, without losing the decorative nature that was characteristic of Art Nouveau.

Another building that reflects the expressions of the international style is a summer home in Jaundubulti, at Strēlnieku Avenue 58. Even though in dimensions it is typically local in nature, differing significantly from the aforementioned buildings, the decor system and motifs are so unique that they deserve specific attention. The building presents the very attracting merger of geometric and floral motifs that was typical of early Art Nouveau in Western Europe. There are reminiscences of the well-known work of the German architect August Endell, or Belgium's Victor Horta, although it is difficult to imagine that, in designing turn-of-the-century summer homes, Latvian master Ansis Drupals<sup>4</sup> was himself courageous enough to utilize what he had seen in architectural magazines. The client probably had something to do with it, too.

The most typical Art Nouveau wood summer homes in Jūrmala have asymmetrical and picturesque compositions. The buildings are almost all one-story structures with a roof story. Less common are buildings with two full stories and with polygonal or rectangular verandahs and tower constructions above their roofs. In some cases the foundation of

the tower is one of the verandahs, in other cases the towers rise directly from the roof. The buildings are often crowned with tent-shaped, cupola or pyramidal towers. In some cases, metal weathervanes have survived which show the date of the building's construction, the monogram of the owner, or some type of decoration (most often floral). The tower buildings were put up between the turn of the century and the beginning of the First World War, and they have a special place in the visual image of the city. The vertical nature of the structures echoes the upright pine trees which stand around them, and this can be seen as a fundamental characteristic of regional architecture. Even today, architects often choose designs which feature small towers at the top of their buildings.

Similar compositionally were buildings without towers, and these were often closer to National Romanticism in terms of style. Examples include the applicative imitations of cross-shaped corners at the building at Meža Avenue 14, which are reminiscent of horizontal log constructions. Elsewhere there are emphasized roof planes with bevels and a small balcony under the roof (Dzintaru Avenue 51). Especially decorative are several buildings with open balconies from the roof stories which seem broader because they are enclosed with oval wood frames that surround the apertures (Dzintaru Avenue 58, Ceriņu Street 1). At the outer edge the aperture is covered up to the roof slope with diagonal lattice of laths or an apertured wood carving.

Also influenced by National Romanticism were several compact buildings with mansard roofs that were designed by the Latvian architects Eižens Laube (in Bulduri) and Konstantīns Pēkšēns (in Edinburga). In terms of their monumentality, they are close to the detached homes which are found in the Mežaparks neighborhood of Rīga, but they still preserve the lightness and vitality that was typical of summer homes in Jūrmala.

Along with their basic forms, of fundamental importance in Art Nouveau summer home architecture was the utilization of details, including verandah and room windows. The traditional rectangular window apertures had chamfered upper corners, which made them reminiscent of the silhouette of traditional wood buildings in Latvia. The square separation of window panes in the upper part of windows is identical virtually everywhere. These characteristics were also used very often in the architecture of brick buildings in Rīga, but the glass verandahs were typical of Jūrmala. The Neo-Gothic tracery of verandahs built in the Historicism tradition was replaced with small, rectangular panes. The centrist compositions of the Gothic tracery consisted of rhomboid and rectangular apertures that covered large areas and were arranged in frequently complex combinations. Glass was matted, sometimes with ornamentation in the matting. In Art Nouveau, by contrast, rectangular panes were concentrated at the edges of verandah windows, in two or three columns. Divergent in size, the rectangles formed asymmetrical patterns. At the points where compositions intersected, colored glass was used. Particularly rare are verandah win-

2 Belte, P. *Rīgas Jūrmala, Sloka un Ķemeri pilsēta ar apkārtni* (Rīgas Jūrmala, Sloka and Ķemeri with neighborhood). Rīgas Jūrmala (1935), p. 3.

3 The identities of the architects and designers of other buildings mentioned in this report are difficult to determine because the archive of the construction department of the city of Rīgas Jūrmala was destroyed in 1978.

4 Vāciete, S. *Ēkas uzņēmējums un vēsturiskā iezīme* (1983). The archive collection of the Jūrmala Museum of History and Art. No. 10 547.

dows the tracery of which was influenced by early forms of Art Nouveau and contained free arrangements of flowing lines (Strēlnieku Avenue 58, Brīvības Avenue 96).

Art Nouveau brought on the facade decoration traditions which were initiated in the 19<sup>th</sup> century. Wood carvings were used to decorate window apertures, pediments, roof ridges, wind boards, rafter ends, cornices between stories, balcony and verandah balustrades, etc. Influenced by Rationalistic Art Nouveau, compositions of vertical or slightly curved, rhythmic lines appeared. These are often erroneously thought to be arbitrary and simplified constructions of a later period. Visually they are, in fact, less attractive than apertured and open-work wood carvings of the period of Historicism, but the rhythm of vertical lines, underpinned with the accented upright nature of the entire building, is particularly nuanced,

and it is, in fact, a fine quality of this style (Pilsõņu Street 7/9, Rīgas Street 91). Similar stylistic perfection can be seen in the few examples of "small architecture" (fences, pavilions, kiosks, gate apertures, etc.) that survive to this day. We also have little information about the interiors of buildings, although some evidence of former beauty is offered by individual stoves, stained glass windows and painted walls and ceilings.

Art Nouveau also influenced the construction of post-war summer homes and residential buildings. After the establishment of the independent Republic of Latvia, there was still construction of buildings with towers, asymmetrical compositions and corner verandahs. This process, which occurred largely in the 1920s, developed and improved on the movement of National Romanticism.

## JĀNIS ZILGALVIS

### SOME SPECIFIC ASPECTS OF LATVIAN ART NOUVEAU IN RURAL ESTATES AND RIGENSIA ARCHITECTURE

Art Nouveau made its appearance in the architecture of Riga around the turn of the 20<sup>th</sup> century and experienced a swift and varied upsurge. In the diversity of Art Nouveau forms, it is possible to single out several characteristic

techniques of architectonic creativity, compositional principles and artistic trends, e.g., verticality and utilization of monumental decorative works of art in building facades. Among the variety of rationalistic Art Nouveau trends, National Romanticism<sup>1</sup> stood out with its specific identity. In the works of this school one senses aspirations to create an indigenous, national art and architecture, based on a more rationalistic approach to the finish of the building and its architectonic solution. In the construction of urban houses, both a pronounced decorative approach and the desire to find an external image to match functionality are manifest.

In the architecture of Latvia's manor houses, Art Nouveau, which is based on flowing forms and ornamentation, is seldom encountered. Apparently the barons found this style to be too civic, progressive and negating of everything that had gone before. The rural nobility were prone to reinvigorate their persuasions about the persistence of eternal power in the styles that had passed, which led them toward Eclecticism and Historicism. The innovative capacity of Art Nouveau, by contrast, seemed to force the nobility into an unfathomable future.

With some reservations, it can be said that there are a few edifices on baronial estates where the New Style was rather shyly asserted in the architecture of the place. This is true at the manor house in Kalnamuiža (Kuldīga District), which was designed by the architect Guido Bertschy in 1909. It is also true of the hunting lodge on the Jaunanna estate (c. 1904), and the Pelči estate palace (1900–1904, arch. Wilhelm Neumann). There is nothing there which betrays any passions or undue enthusiasm concerning Art Nouveau. Rural architect

was rationalistic, and it was only in rare cases that facades included sculptural ornamentation – most notably female masks in place of the keystone of the ground floor fenestration of the Stāmeriena palace (1908). These were also quite

popular in the finishes of Riga houses. One must remember, however, that ornamentation was not a compulsory element in Art Nouveau. The key factor in creating the artistic image of a building was the structuring of the layout – the spatial arrangement, which was then reflected in the exterior. Also revealing were the functional and technical substances – building materials, construction, technology. Artistic treatment was given to things which were indispensable in terms of construction or of utilitarian considerations. Viewed in this light, expressions of Art Nouveau are not all that uncommon in the architecture of baronial estates. A clear example is the manor house of the Bukulti estate (early 20<sup>th</sup> cent.). It has a layout of pronounced intricacy, and the structure expresses itself in its volume. A less attractive spatial solution is found in the Inčukalns hunting lodge (1914?), which has a third floor built out in a double-pitched roof with several attics and risalites. The expressiveness of the building is enhanced by a porch, balconies, and huge window openings with segment-shaped and semi-circular overlappings.

In terms of contour, the manor house of the Bāta estate (1907–1908, arch. Wilhelm Ressler and Guido Bertschy) is quite similar.<sup>2</sup> Its layout is not typical of a conventional baronial mansion and seems to have pursued the searches which were begun in Neo-Gothic castle building. Grouped around the entrance hall are the drawing room, the dining room, a verandah study and a billiard room. In an asymmetrically placed wing are the household and housekeeping rooms.

There are two other baronial buildings which correspond to the features of this group. One is the living house of the Piņķi vicarage, which was designed by the architect Wilhelm

1 Krastiņš, J. *Jugendstils Rīgas arhitektūra* (Art Nouveau in the architecture of Riga). Rīga (1980), p. 93.

2 The design of the building was published in the *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Rīga (1907), Vol. 1, p. 71; (1908), Vol. 2, p. 114.

Neumann.<sup>3</sup> The building has a steep double-pitched roof, an asymmetrically placed risalite, a verandah and a bay. The second building is the mansion of the Lakši estate (early 20<sup>th</sup> cnt., arch. Wilhelm Bockslaff). Among buildings which have been restructured, of note is the mansion of the Vecbri estate, which was destroyed in 1905 and restored under the supervision of Wilhelm Bockslaff. Its risalite pediment is a rare example of an architectonic solution with pronounced features of Art Nouveau.

Different from the aforementioned buildings is the Lūznava manor house (c. 1911). Like the preceding ones, it is more a private mansion than an estate palace. The house is built of red brick, with window openings, a cornice, terrace columns and other features made of mortar. The ground floor and several decorative areas in the facades are made of square rubble. The building is a peculiar, multi-functional, asymmetric structure with groups of rooms of differing functionality – living space for the baron's family, an artist's studio, reception rooms, as well as several working and resting rooms for guests. Each group of rooms had a separate entrance and close links to the external contours of the building. In keeping with the principles of Art Nouveau, the exterior reflects the planning of the interior. The facades also bespeak the influence of the New Style. The focus was on providing artistically expressive forms to indispensable and utilitarian elements – the metalwork of the balcony railings, the window opening lintels, the finish of outer door hinges and keyholes, etc. This illustrates how important facade details were in the Art Nouveau style. In this article, however, I would like to discuss only one of them – the half-timbered construction, which enhanced the expressiveness of numerous turn-of-the-century buildings.

Utilization of half-timbering can altogether be regarded as a quest by Art Nouveau masters toward traditional forms, discovering new and contemporaneous artistic intonations. Half-timbering unquestionably harked back to prototypes of an earlier age, particularly in terms of their constructive make-up. In the Jugendstil period, however, half-timbering, while retaining the constructive function, was also used for embellishment. The patterns which result from half-timbering played a very important role, as can be seen in quite a few buildings in Rīga – the tenement house at Slokas Street 31 (1908, arch. Konstantīns Pēkšēns), the building at Brīvības Street 160 (arch. Jānis Alksnis), at Mazā Nometņu Street 47 (1909, arch. Wilhelm Bockslaff), a private mansion at Ventspils Street 63 (1905, arch. Jānis Alksnis), and a kiosk at Miera Street 160 (early 20<sup>th</sup> century). In Liepāja there are private homes at Liepu Street 27 (1913, arch. G. Jenicke and Max Bertschy), at Brīvzemnieka Street 53 (late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> cnt.), and elsewhere. Before looking at this structure in greater detail in terms of its use in baronial buildings, we should remember that half-timbering was not at all uncommon in the architecture of the 18<sup>th</sup> century and the first half of the 19<sup>th</sup> century, e.g., at the Biksti water mill, the Kalvene tavern, the Renda, Liepupe, Renģe, Šlokenbeka, Katvari and Ilzene estates, and various urban developments in Jelgava, Bauska and Kuldīga. Both the older buildings, and those which were put in the late

19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, are fully or partly half-timbered. In the latter case, half-timbering was used on the first floor – in the pediment, or in the gable of the respective buildings. Such structures usually had plastered or red brick walls. The timberwork was set off against the background of the material that was used in the walls, and the half-timbering formed a geometric pattern dominated by squares or, in some instances, rectangles divided among the diagonals. The artistic expressiveness of a half-timbered building depended on the harmonization of tonality, the rhythm of divisions, and the proportions and logic of the construction patterns. Characteristics of this style survive in a house that was built in the late 19<sup>th</sup> or early 20<sup>th</sup> century at Zaķumuiža. One building there is a servant's house which is fully half-timbered, and there is also a manager's house which is half-timbered in the upper part. The half-timbered sections are arranged at small intervals, both vertically and horizontally, and they are also linked diagonally. The construction forms an intricate pattern, making the building interesting in terms of architectonics, even though its spatial organization is simple and conventional.<sup>4</sup>

Another building with a half-timbered top floor is the manager's house at the Ziemei estate (late 19<sup>th</sup> cnt.), although this structure lacks the expressiveness of its counterpart at Zaķumuiža. The emphasis in the Ziemei building is on the mezzanine; vertical supports were put only in the corners, while those in between were arranged at a 45-degree angle. This was a fairly atypical solution, as were the neo-Gothic archivolt of the window openings, and the classical window which was used to admit light to the mansard floor. The second building at Ziemei with a half-timbered gable is the cow barn – all that remains of what was once a huge cattle-yard. The oval-shaped window in the center of the facade, as well as the large, crosswise-positioned braces, are very expressive. A similar approach was taken to the frame of the facade of the living house at the Piņķi vicarage (late 19<sup>th</sup> cnt.?) and on the first-floor facade of the Ozolmuiža (Ilģumuiža semi-estate) cow barn (late 19<sup>th</sup> cnt.).

Also half-timbered is an outbuilding of the Dursupe estate (2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> cnt.), which has walls of red brick. Of special interest are the double-pitched overlappings of the doors of the small building. The structure is reminiscent of the half-timbered corners of apertures that were so popular in Rīga tenement buildings constructed in the Art Nouveau manner (e.g., the building at A.Čaka 26, 1905, arch. Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube). These, for their part, are reminiscent of the roof contours of vernacular buildings.

Impressively large and abundantly decorated is the half-timbered gable of the cow barn at the Kazdanga estate (late 19<sup>th</sup> cnt.). It is horizontally divided into four parts which, in turn, are crossed by vertical divisions. The rafter-formed triangle at the ridge is crossed parallel to the rafters.

The pediment of the Auciema estate was constructed at the beginning of the 20<sup>th</sup> century when the roof of the building, initially erected in the first half of the 19<sup>th</sup> century, was rebuilt. Before that there was a semi-circular window at the lower end of the facade.<sup>5</sup> The new, half-timbered pediment was almost

3 *Ibid.*, (1907), p. 62.  
4 The architecture of the Zaķumuiža manor house featured traits of Art Nouveau, but regrettably, this interesting edifice has not survived to our time. Its system of diverse parts of spatial organization was vertically emphasized with a semi-Baroque roofed tower.

adjacent to a portico done in the Classicist style. Both formations complemented each other in the sense that they enhanced the harmony of the building's architecture and architectonics. At approximately the same time, the manager's house of the Tome estate was built, in which the beauty of the construction is set off by the pediment which is the main adornment of the building.

At the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup>, simple half-timbered pediments were built quite frequently. Examples include the smaller living house and the outbuilding of the Vilce estate and the servants' house of the Auguliena estate. The aforementioned manor house of the Vecbebri estate is another example. The architect Wilhelm Bockslaff treated the half-timbered pediment as a decorative element in order to make the high end wall equally interesting and attractive as was the risalite projection with an Art Nouveau-style pediment in the elongated front facade. Bockslaff also used half-timbering in restructuring and renovating the Lielstraupe palace, a job which was completed in the summer of 1909. Here, individual and small half-timbered structures and lean-tos helped to achieve a more functional arrangement of room combinations. The new parts fitted in well with the overall architectonic solution of the palace and enhanced the romantic mood of the building.

The estate buildings which have been discussed thus far could all be called examples of how half-timbering was used in a utilitarian and constructive way in the architecture of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. The process bears indirect witness of attempts to stick to traditional lines, proving that traditions could remain viable in a new age. There were also, however, different applications of half-timbering during this period of time, about which the art historian Dainis Bruģis, in analyzing Eclecticist (or Historicist) palaces, has written: "In the treatment, which considerably differed from the traditional one, overt sympathies were voiced for the unconventional techniques of Art Nouveau."<sup>5</sup> In the architecture of such buildings, the constructionally indispensable framework was complemented with elements which in terms of strength and constructive constancy were not strictly necessary. In was in such cases that the half-timbering constituted an ornamental pattern. Square, rectangular and triangular forms, however, were joined by circular, concave and convex lines. This can be called decoratively constructive half-timbering, and it gave expression to the symbolism of Art Nouveau lines.

One of the most characteristic examples of this process is the granary of the Ķirbiži estate (early 20<sup>th</sup> cnt.), which had pediments executed in an ornate half-timbered construction. Vertically the building was divided into equal parts, but horizontally – into varied portions. The half-timbered upper part had a circular form, while the lower part was rectangular with additional V-shaped supports inside. As an ensemble, the half-timbering constituted an expressive geometricized ornament with a rich, linear pattern. This was the most ornate part of the building and contrasted with the austere outer walls of the first floor, whose corners were adorned by rustic and brighter-toned rims along the window openings.

No less impressive is the stable at the Ķirbiži estate (early 20<sup>th</sup> cnt.), which probably also contained servant quarters. The half-timbering here is simple, especially in the protruding gables facing the yard. They are vertically divided into equal parts. It appears that the designer wanted to emphasize the way in which a building can be made very evocative emotionally through a simple, albeit decorative construction. To wit, the beams are not joined in the middle part, and their lateral loads lack a sloping support. The gables at the Ķirbiži stable can be compared to the Mácha villa which is located in Bechyne not far from Prague (1902, arch. Jan Köttera), and the excellent *Hôtel Bloemenwerf* in Brussels (1895, arch. Henri van de Velde). In those buildings, the gables convey a still greater message of decorativism.

Wilhelm Bockslaff's archive contains another design for a stable which was drawn in the early 20<sup>th</sup> century<sup>6</sup> and which also had a vertically divided risalite gable at the side of the building's elongated facade. Here, however, there was an interesting detail: the triangles resulting at the cornice "slipped" lower than the rest of the structure. A similar solution can be seen in the pediment of the Pērkonmuiža manor house (1913). This motif for solving the juncture of the gable and the roof cornice was also popular in Rigensian architecture, and it was used in different variations both in the decorative and the material aspects; see, e.g., the plaster volutes at K.Barona Street 62 (1909, arch. Aleksandrs Vanags), A.Čaka Street 26 (1905, arch. Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube), and Kronvalda Boulevard 10 (1907, architects Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube). In some of Riga's tenement houses one can also see attempts to find various solutions in half-timbering and facade finishes. Designers used natural stone, plaster of different tones and textures, and combinations of brick and timber in the half-timbered gables in buildings at Brīvības Street 46 (1907, arch. Konstantīns Pēkšēns) and Ģertrūdes Street 54 (1909, arch. August Witte), among others. This Art Nouveau-related feature was also not unknown among estate builders. A case in point is the Zaķumuiža granary (early 20<sup>th</sup> cnt.). Separate parts of the simple, half-timbered mansard are coated with obliquely laid wooden planks. The junctures of the vertical beams with the covering rafters of the mezzanines are emphasized with consoles. The tonal and textural contrast of the timbered parts and the plastering in conjunction with the traditional spatial organization (a double-pitched roof with partly chamfered ends) enhanced the romantic effect, and the building combined well with other half-timbered buildings on the estate.

An outstanding specimen of a decoratively-constructive half-timbering is the stable on the Cesvaine estate (around 1896, arch. Hans Griesebach and August Dinklage). The draemelwood elements of the second floor of the building's tower, as well as the main part of the building, are gracefully contoured and constitute an intricate ornamental pattern in which the construction fulfills a decorative function. The picturesque nature of the building is enhanced by squared rubble and a bulky, richly profiled wooden cornice with consoles, above which the half-timbered walls begin. Uses of half-tim-

5 See the file "Auciema muiža" at the Monument Documentation Center, State Inspection for Heritage Protection, Riga.

6 Bruģis, D. *Historisma piļis Latvijā* (Historicist Palaces in Latvia). Riga (1996), p. 195.

7 Methodology Funds, Department of Architecture, Riga Technical University.

bering in a manner similar to that at the Cesvaine stable can be found in Rīga, especially in the mansion at Baložu Street 10 (1900, arch. Albert Giesecke and Rudolf Dohnberg), in the building at Hamburgas Street 25 (1910, arch. Oskars Bārs), the tenement house at Alberta Street 12 (1903, arch. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube), the Rīga Yachting Club building (1897, arch. Wilhelm Neumann), and others.

There are comparatively more restrained curvilinear elements in the pediment of the manager's house of the Atašiene estate (early 20<sup>th</sup> cnt.). It is horizontally divided into five parts, but one of the verticals is supported against the rafters by a slightly inward-bent element. It should be added here that the half-timbering of the pediment is a kind of imitation, because what appear to be beams are actually thick boards which have been nailed onto the masonry. It is interesting that in the middle part of the boards, the edges have been milled off, which enhances the expressiveness of the smaller details of the construction. Half-timbering is used in a similar way to augment the decorative effect of the gables in the Ape manor house (early 20<sup>th</sup> cnt.).

Half-timbering and elements of the chalet or Swiss style are singularly combined in the architecture of the guest house of the Līgatne paper mill (c. 1912) and of the tower of the Mārciena estate mill (late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> cnt.)<sup>8</sup>. At Mārciena, the bulky, square roof construction was at the symmetrical center of the elongated building, and the covering roof was steep and four-pitched. There was a viewing gallery at the top of the roof with a pyramidal steeple and a decorative weathercock. Half-timbered elements were used to divide the facades of the tower into quadrangles. Some were also divided crosswise, while others were fenestrated (the windows, too, were round, with a picturesque, intricate divisional pattern). The areas beneath the cornice contained sumptuous "timber-lace" tracery. Protruding from the cornice were triangled timber gables with adorned rafter ends. The elegant tower of the mill emphasized the artistic aspects of the estate's outbuildings, and it could be seen from the windows of the palace. The decorative elements found a successful solution in the tower and aptly complemented the geometrized pattern of the half-timbering.

Evolving further, attempts of this type led to the construction of many wooden Art Nouveau houses in Rīga, Jūrmala and Liepāja. The aforementioned houses show that half-timbering

was widely applied in estate architecture. In terms of their applicability, half-timbering techniques can be, with some reservation, divided into two groups – utilitarian-constructive and decorative-constructive. There were similar tendencies in Rīga, where in the facades of buildings designed by a number of architects, but particularly by Pēkšēns, half-timbered gables and individual constructions were in no sense rare. Research concerning the interplay between Rigensian architecture and that of manor houses in Latvia encourages us to reassess the prevalence of Art Nouveau in the countryside, because there the style obviously found more expression in details, in the use of constructive elements, and in the principles of spatial development.

At the outset of the 20<sup>th</sup> century, pattern books and literature in general contributed considerably to the popularity of half-timbering. Quite often alongside a wealth of Art Nouveau building techniques, details and edifice patterns, there were proposals concerning the use of half-timbering in facade finishes and decorations.<sup>9</sup> Of particular interest in this respect is the periodical *Deutsche Bauhütte* from this period.<sup>10</sup> Almost every other page of the journal advertised the use of magnificent half-timber constructions in residential houses, commercial buildings and public buildings in Berlin, Hannover and Stuttgart. These designs were based on careful studies of historical styles. In order that everyone might be certain about the origin of the ideas, surveys of 17<sup>th</sup> century buildings were published next to the new offers. The way in which turn-of-the-century Germany devoted attention to the establishment of a national environment is admirable, and this is an important issue in Latvia today. The aforementioned publications show that there were great similarities in the way the aesthetic image of buildings was created in Latvia and the way it was done in Germany. There are solutions resembling those applied to the Cesvaine stable, the Ape estate manor house and the Ķirbiži stable. Certain similarities can also be seen in facades and outer spatial composition and in the use of half-timbering there. From this perspective, the interaction was progressive, because the development of Latvia's countryside, as well as the city of Rīga, was enriched with buildings of expressive architectonic and artistic appearance which harmonized quite well with the general pattern of European building art in the given period.

## SILVIJA GROSA

### ART NOUVEAU AND INTERIOR DESIGN IN LATVIA AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Interiors of residential buildings, unlike exteriors, are incomparably more frequently subject to alterations, restructuring or changes in artistic finish. The interiors of homes in Latvia around the turn of the 20<sup>th</sup> century which in most cases have been preserved only fragmentarily (albeit with a variety of surviving elements) are no exception to this rule.

There are plastic decorative motifs and paintings, stenciled or wallpaper finishes, stoves, metalwork stair railings, stained glass, and wood or ceramic tile wall panels. The latter stand out with their particular diversity and also with their large numbers.<sup>1</sup> We can obtain a full picture of all this diversity only through the use of materials obtained during special

<sup>8</sup> The building is destroyed. In the 1920s, however, it housed a dairy. For pictures, see the weekly periodical *Nedēļa* (No. 38/39, 1923, p. 9) and the file "Mārcienas muiža" at the Monument Documentation Center, State Inspection for Heritage Protection, Rīga.

<sup>9</sup> *Documents Architecture Moderne. Ensembles et Détails. Formes-matériaux-couleurs.* Paris (1903).

<sup>10</sup> *Deutsche Bauhütte.* Hannover (1902–1904).

<sup>1</sup> Stangute, I. "Ceramic Tile Panels in Entrance Halls of Riga's Residential Houses in the Early 20<sup>th</sup> Century". Report to the UNESCO conference. Theses published in Riga (1994).

probes, because the history of buildings usually does not yield clear answers about the interior decoration of the edifices, even at the time of their being built. The interior decorators, too, are in most cases unknown, so it is often impossible to know precisely who, in the final analysis, had the decisive say about interior decoration – the architect, the interior designer, or the owner of the house. The subject of building interiors has not been addressed adequately in Latvian art history, and the purpose of this article is to trace the evolution of ornamental patterns used in interior decoration.

Although at the turn of the century Riga was the site of the most active construction work in Latvia, active building was also taking place in other Latvian cities. Art Nouveau influences could be found in Cēsis, Ventspils and Limbaži as well as in Latvia's second-largest city at that time – Liepāja. The active economic life of that city at the turn of the century is evidenced by the fact that a fair share of the city's architectural monuments belong to that particular period. Among Latvia's cities, Liepāja stands out with its conspicuously local and austere romantic identity. This may be attributed to the dual nature of the city, which was both an industrial harbor and a carefree health resort. In Liepāja, unlike in Riga, many turn-of-the-century interiors have been preserved. For example, a notable example of an interior design inspired by the principles of Historicism is the administrative building of Liepāja's linoleum factory (which at that time was known as the Vikander and Larsson cork and linoleum factory). The building was designed by the architect Max Bertschy at the end of the 19<sup>th</sup> century, and its structure attractively merges wood with the company's own linoleum and linocrusts.

The influences of Historicism persisted longer in Liepāja at the outset of the 20<sup>th</sup> century than they did in Riga, but gradually the traits specific to the new style of Art Nouveau began to crystallize and gain ground. This is vividly evidenced by the decoration of residential entrance halls in Liepāja; unlike in Riga, ceramic tile panels appear not to have been popular. Stenciled finishes and paintings were used extensively, and these can still be seen in many houses in Old Liepāja – at Zāļu Street 15, at Palmu Street 6, at Šaurā Street 12/14, et al. Some of these decorations are thought to have been created in the workshop of the painting master Adolf Kuntscher.<sup>2</sup> In Liepāja at the turn of the century there was a desire not to fall behind in the latest trends of interior decoration, even as conventional mores persisted, and the result of this was a series of highly unusual visions which may bemuse seekers of valuable specimens of European art, but which in their own way are unique and irreplaceable witnesses of times gone by (see, e.g., the entrance hall finishes at K.Barona Street 19 and Palmu Street 6).

In buildings in Riga during the same period, interior decorations can be divided into two chronological periods: those of the early Art Nouveau period (1898–1905/1906)

and those of the late Art Nouveau period (1905/1906 until the outbreak of the First World War). Looking at interior decorations from the perspective of ornamental decor, we must bear in mind a factor which is also present in other sectors of the arts: Art Nouveau came into Latvia not as a counterpoint to Historicism, but rather as something that melded with Historicism without any particular discomfort in the process. This can easily be seen in interior decorations in the first part of the early Art Nouveau period – from 1898 until 1903.

In this period, residential interiors affirmed the durability of those traditions of Historicism which came into effect in the latter half of the 19<sup>th</sup> century. Different rooms in a single home were decorated in varying styles and with an orientation toward a variety of tastes. Materials which we have studied suggest that in terms of the interior design of newly constructed buildings, there were no differences between buildings which had facades fully dominated by the decorative forms of Art Nouveau and buildings with facades in which Historicism continued to prevail. From this perspective, we can say that a harbinger of Art Nouveau in interior design in Riga was the home which architect Rudolf Heinrich Zirkwitz designed for himself at Vilandes Street 1. The building was put up in 1898 altogether along the lines which were typical of Historicism, complete with sumptuous interior finishes, but these interiors are interesting for several reasons, not least in terms of the fact that they hint at the difficulties which were to come in merging tradition and innovation, something that in the earliest stage of Art Nouveau was topical not only in existing apartment homes, but also in newly built ones. In the Zirkwitz home, elements of Art Nouveau appear in the entrance hall, where the course of the day and the night is represented in four color reliefs on the opposite walls of the space. The scene contains a typically Art Nouveau glorification of organic life, treated with naive directness and sentimentalized, romantic enthusiasm. The inspiration for these reliefs can be found in a book, *Allegorien und Embleme*,<sup>3</sup> which was used by the Rud. Petersen painting company, popular in Riga at the turn of the century. By comparing illustrations from that book and the interior of the Zirkwitz vestibule, we can trace the transformation of 19<sup>th</sup>-century motifs in accordance with the latest trends in fashion. It is the artist's clearly evident freedom in interpreting the diverse motifs which provides the vestibule with the semantic layer that allows us to classify the reliefs as corresponding to the iconography of Art Nouveau. The rapid development of biology and psychology at the turn of the century brought along with them a heightened interest in all living things. The range of motifs was expanded to include the widest variety of flora and fauna. The "biological Romanticism"<sup>4</sup> of Art Nouveau represented the yearning of a humanity threatened by technology to find refuge in the natural world. The unpredictable nature of water, the world of marshes, various elements and fantastical creatures were

2 Arāja, D.  
"Ir jau arī Liepājai sava 'rozīnīte'"  
(Liepāja, too, has its 'plum in the pudding').  
*Latvijas Arhitektūra*,  
No. 7, 1996.  
3 Gerlach, M.  
*Allegorien & Embleme*.  
Vienna:  
Gerlach & Schenk, s.a.  
Vol. 6, pp. 28-29.  
4 Schmutzler, R.  
*Art Nouveau*.  
New York (1962),  
p. 260.

used to suggest the changeable nature of nature and its inherent forces, and these became objects of aestheticization.

Art Nouveau decor, as we know, was more than a vehicle for ornamentation; it also included a certain amount of symbolic content, derived from its links with Symbolism, as well as the philosophical concepts of Bergson, Nietzsche, Dilthey and Simmel. Despite the fact that in practice these theories often remained locked up in "ivory towers", contemporaries of Art Nouveau artists took this content to be self-evident. A romanticized world view, a yearning for beauty, and a polyphony that frequently could not be put into words – all of these were found in the poetry, music and art of the period, and the full-blooded images which crowded turn-of-the-century literature were identical to the images which were found in the plastic arts and ornamental iconography of the age. The lily and the swan symbolized beauty. The poet Vilis Plūdons wrote: "I loved flowers, these most favored beauties of the earth and the sun, these graceful gazelles among plants in whose veins courses the most vivid blood. I loved the wild poppy, this symbol of bashfulness. [...] But I particularly adored roses when they bloom, when they, like tempting nymphs, chastely sprout floral breasts upon their green tunics, rising them in the morning dew. And I loved the lilies, these enchanting sirens which in the celestial language of aromas sing to my soul their loveliest song of love."<sup>5</sup> These images were echoed in various publications of the era. In a review of a guest performance by Swedish singer Sigrid Arnoldsson which was written in 1899 by the author Rūdolfs Blaumanis, we read: "A wondrous springtime has taken hold in the city theater for a brief while, a fount of inexhaustible, inexpressible and enchantingly beautiful sound has burst forth. [...] If lilies had voice and could sing when the silver of the moonlight falls upon them, then we could say: That is how Sigrid Arnoldsson sings."<sup>6</sup>

Biological Romanticism determined the selection of abundant ornamental decor that was used during this period in the facades of buildings and in interior decoration. Man's symbolic union with nature was emphasized, and the emotional energy that was created in this process usually activated and brought into the flow even those ornamental motifs which were not involved directly in the celebration of nature; it usually took precedence over the utilization of retrospective decorative motifs in the facades and internal spaces of residential and public buildings alike. This can clearly be seen in the facade of a building at Audēju Street 7 in Rīga which is held to be one of the first Art Nouveau buildings in the city. In terms of interiors, decorative paintings discovered during a probe in the stairwell of the building which now houses the Unibanka bank.<sup>7</sup> The paintings appear in twelve vertical rectangles that are of different length depending on the height of the respective story. The same ornamental engirdlement was used for all of the columns – symmetrically arranged geo-

metric elements and the motif of a bunched ribbon – and the same color scheme dominated by gradations of red appears throughout. Enclosed in the center of each column are two differing components: in the lower part – popular plants depicted in the Art Nouveau style (lilies, reedmaces, poppies, irises), in the upper part – a cartouche of allegorical motifs: an owl seated on a book representing Education; a corn sheaf and sickle representing Agriculture; a lyre and a cogwheel representing Music and Industry respectively. The paintings were done in oil with the use of stencils, and stand in sharp contrast against the imitation marble walls. It is no longer possible to give a full assessment of the artistic qualities of the decorative paintings because they have been badly damaged, but it is certainly possible to note the integration of Art Nouveau iconographic motifs in an environment of Historicism. This created an atmosphere in the surrounding space that corresponded to the understanding of beauty that prevailed at that time.

Art Nouveau entered the apartments of Rīgensians only gradually. In many cases Art Nouveau motifs were utilized in the decoration of individual rooms while the apartment as a whole preserved the decorative forms of Historicism. This can be seen, for example, in the decoration of a small room in an apartment at Raiņa Boulevard 13. The central part of the wall plane is perimetally encircled by a frieze which shows a rhythmic arrangement of swans. The painting was done in oil with the use of stencils in combination with free brush dabs.<sup>8</sup>

At the turn of the century, the democratization of society in Rīga – something that had begun in the 19<sup>th</sup> century – was fairly active. The layout of apartments followed suit, and the former practice of separating salon rooms from everyday rooms gradually gave way to the functional distribution of rooms – dining room, bedroom, office, etc. This in no sense meant, however, that the aesthetic views of society underwent a corresponding democratization. Representatives of bourgeois circles strove to emulate aristocrats, often choosing methods for space decoration that were typical of the interiors of baronial estates or palaces. This was disgusting to artistically educated people, and one can understand this. The painter Janis Rozentāls wrote: "One need not be blind, one need only be proud enough to know that the simple and the real must be held in higher respect than the stupidly arrogant and falsely gilded; one must be sufficiently serious so as not to try to bring the remnants of old and aristocratic forms of culture into the civic way of life today, thus clearly evidencing one's *petit bourgeois* insignificance."<sup>9</sup> Although in certain respects such statements inevitably remind us of the once-prevalent topic of links between Art Nouveau and mass culture, in our time, when we can look back from a distance of time and with different criteria, we are in a position to see that much of what once aroused understandable protest among the advocates of Art Nouveau was, in fact, representative of a part of the aes-

5 Plūdons, V. "Fantāzija par pušēm" (Fantasy about flowers). *Zalkis*, No. 2, 1907, p. 48.

6 Blaumanis, R. "Pilsētas teātri" (In the city theater). *Dienas lapa*, No. 53, 1899.

7 Gaile, I., D. Ūdre, Z. Bikše and I. Dirveiks. *Rīga. Pils ielas 23 arhitektoniski mākslinieciskā izpēte* (Architectonic and artistic research of the building at Pils Street 23, Rīga). Rīga (1995). Archive of the Architectonic Research Group.

8 Dirveiks, I. and I. Gaile. *Raiņa bulv. 13 arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija* (Architectonic and artistic inventarization of the building at Raiņa Boulevard 13). Vol. 1. Rīga (1992). Archive of the Architectonic Research Group.

thetic activities of people which have a certain value and place in our culture. This is clearly evident by plafond paintings in an apartment at Basteja Boulevard 16.<sup>10</sup> Here we find interior finishes that were done around the year 1900. It appears that the owner of the apartment did not care whether his rooms looked modern. All he wanted was to have his domicile be similar to a baronial estate, and he found a decorator or craftsman who did the work carefully, responsibly and with commendable skill. Paintings in the space were done in oil. In the "dining room", the plafond composition is made up of corner medallions with realistically done still lifes. They are unified by a baroque, sculpture-reminiscent ornament. "Suspended" in the central part of the plafond is a garland of vines.

This trend could be seen even more vividly in the interior of a two-story wood building that was designed in 1901 by the architect Alfred Aschenkampff and stood at the corner of Brīvības and Dzirnava streets until it was torn down in the late 1970s. In the facade of the building there were decorative elements of Art Nouveau, but the interior represented a daring attempt to fuse real life with art – a dream with reality. Never mind that this understanding of art was still linked to the traditions of Historicism and, to a certain extent, belonged to the past. In the stairwell there were decorative paintings, some of which were derived from the work of the British painter John William Godward, one of whose paintings appeared in a turn-of-the-century postcard. There is another image which represents a scene from the Old Testament (Genesis 1:24) – the meeting of Rebekah and Eliezer at the well. The author of the paintings is unknown, but it is possible that the ceiling was the work of M. Lotze. We have reason to think this because the curious cherubim at the corners of the ceiling can also be seen in some plafonds at an apartment building at Smiļšu Street 8 (1902, arch. Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel, interior by M. Lotze),<sup>11</sup> where the angels have a more modern outlining.

Tradition and innovation often co-existed during this era, and this was a generally accepted fact of life. This was seen vividly in the interiors of one of the most elegant apartment buildings of the day. The *Büngerhof*, at Brīvības Street 55, was built in 1900 after a design by Albert Giesecke and under the supervision of Wilhelm Neumann.<sup>12</sup> Even though the interior decoration of the building has been investigated only partly, one can find links there to another building put up by the architect Neumann – a building at Dzirnava Street 58 in which the traditions of Historicism and Art Nouveau mixed in a particularly visible way.<sup>13</sup> In the building's stairwell, decorative elements of a variety of styles were used. There was a unified cycle of stained glass windows which rose three stories and spoke the language of Art Nouveau. The plafond painting on the ceiling of the stairwell, however, was firmly based in the Neo-Rococo style. Discrepancies between the stylistically disparate elements is thought to have been reduced with stenciled ornamental patterns;

ornamental polychromy constituted an inseparable and important part of interior design at the turn of the century. Special probes show that stenciled ornaments at that time were often the one thing that unified disparate elements in a room.

Apartments in the Dzirnava Street building are to this day adorned with luxurious, glazed-tile stoves, which make up a gallery of the stovemaking craft as it was practiced at the beginning of the 20<sup>th</sup> century – a time when central heating was becoming the norm in Riga and elegant stoves became superfluous to comfort. Nonetheless, stoves and fireplaces continued to play an important role in richly furnished interiors.

There were several companies at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Rīga which manufactured excellent stove and fireplace tiles. In terms of quality and craftsmanship, the production of these companies not only competed with, but in many cases surpassed foreign-made products (especially after an industrial and crafts jubilee exhibition staged to mark the 700<sup>th</sup> anniversary of the city of Rīga in 1901). The stoves were gorgeously executed with polychromatic glaze, relief-work tiles and figural details. This indicates that professional artists were involved in the design of the stoves, although there is no doubt that pattern books were also used, as has been the case in the arts and crafts over the centuries.

The stovemakers displayed commendable knowledge of historical styles, but they also responded to the latest trends in fashion with deep insight and sensitivity. Stoves and fireplaces at Dzirnava Street 58 were made by one of the largest ceramics factories of the day, *Zelm & Böhm*. According to the catalogue for the 700<sup>th</sup> anniversary exhibition,<sup>14</sup> the company had the largest exhibit at the fair – samples of no fewer than 15 types of stove and fireplace. One of the fireplaces exhibited at the show was avant-garde in form – smooth, with a trapezoid silhouette and with a gracefully curved fireplace opening. This testifies to an excellent grasp of the form-creating principles which underlay Art Nouveau. The company heeded consumer demand and sought to respond to it. Rīga residents were not always conceptually ready to deal with innovative solutions, however, and this accounts for the fact that 14 of the stoves and fireplaces retained the ornate embellishment of the earlier age. The range of colors used in the glazing is striking. Colors were carefully matched and, as people said at the beginning of the century, they were used with "good flavor".

Most of the fireplaces and stoves at Dzirnava 58 show the ornamental patterns of various historical styles – Historicism, Renaissance, Mannerism, Baroque and Rococo. Some motifs of Art Nouveau have also been found. One of the fireplaces in the building (found in three separate rooms) strikes one as a veritable encyclopedia of iconographic motifs as associated by the biological Romanticism that was linked to the early period of Art Nouveau.

9 Rozentāls, J.  
"Par Vilhelmu Purviti un viņa mākslu"  
(On Vilhelms Purvitis and his art).  
*Vēstis*, No. 1, 1903, p. 119.

10 Dirveiks, I., J. Zviedrāns and I. Jākobsone.  
*Rīga. Basteja bulv. 16. Vajņu ielas 12 arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija*  
(Architectonic and artistic inventarization of the buildings at Basteja Boulevard 16 and Vajņu Street 12 in Riga).  
Vol. 1. Rīga (1993).  
Archive of the Architectonic Research Group.

11 Berkholtz, A.  
"Moderne Rigasche Neubauten".  
*Rigascher Almanach*.  
Rīga (1904).  
p. 161.

12 Krastiņš, J.  
*Jugendstils Rīgas arhitektūrā*  
(Art Nouveau in the architecture of Riga).  
Rīga (1980).  
p. 61.

13 Jākobsone, I. and I. Cīne.  
*Rīga. Dzirnava ielas 58 arhitektoniski mākslinieciskā izpēte*  
(Architectonic and artistic research of the building at Dzirnava Street 58 in Riga).  
Vol. 1. Rīga:  
Architectonic Research Group (1992).  
Archive of the Riga Central Architecture Board.

14 Scherwinsky, M.  
*Die Rigaer Jubiläum Ausstellung 1901 in Bild und Wort*.  
Rīga (1902).  
pp. 156–158.

The interior decoration of apartments in the Dzirnava Street building often involved the aforementioned stencil technique. In most cases flower stylizations which were so common to Art Nouveau were used. In one of the rooms the flowers alternate rhythmically with stylized eagles, but stylization as such during this period rarely overstepped the boundary which separates ornaments and abstract signs. The new style was particularly tempting through its depiction of living nature. Ornamental motifs constituted solid planes formed on the model of wallpaper patterns with recurrent verticals. Color schemes usually involved transitions of two or three colors – brown, red and green. The plastic treatments and rosettes of ceilings were often bronzed. The ornamental planes on walls were framed in somber, monotone colors. Ceilings were likewise done in perimetral zone paintings.

A similar arrangement of interior rooms is thought to have existed in an apartment house at Smilšu Street 8 (1902, architects Heinrich Scheel and Friedrich Scheffel, interior design by M. Lotze). The facade of the building is lavishly adorned with plastic ornamentation indicative of early Art Nouveau, but the entrance hall can be regarded almost as a lesson-book in Art Nouveau decoration from the period. The initial finish in individual flats of the building can be guessed at on the basis of the plastic treatment of ornamental patterns on ceilings – Art Nouveau in some rooms, historical motifs popular in Historicism in others (modifications of pointed Gothic arches, Neo-Baroque cartouches amid cornucopias, etc.). Neo-Rococo motifs were particularly favored, and this confirms what I said before: turn-of-the-century interiors were decorated in compliance with various tastes and with the level of conservatism of the residents. Until about 1903, interior decoration in Rīga was basically a synthesis of the decorative elements of Historicism and those of Art Nouveau or, to put it a different way, a merger of Art Nouveau ornamental patterns and the principles of ornamental placement that were characteristic of Historicism.

It was in the ensuing two years – from 1903 until 1905 – that changes began to occur in interior design. It was at this time that there was a break with the traditions of Historicism and a decline in the use of faux-historical styles in newly-built interiors. In most cases, interiors were now decorated in accordance with the unified stylistic conception that was characteristic of Art Nouveau. The ornamental motifs that were used also underwent a change. In addition to the stylized floral motifs that dominated in the early period, there were now also variations on more abstract ornamental motifs that quickly won favor.

All of this can be seen in the stairwell of a building at Alberta Street 12 (1903, architects Konstantīns Pēkšēns and Eižens Laube). Even when older buildings were repaired during the Art Nouveau period, the renovations were often done in a complex way, arranging and finish-

ing interiors in the style of Art Nouveau. This can be seen in the entrance hall and stairwell of an apartment building at Elizabetes Street 11 (1897, architect Vladimir Lunsky), where in 1904 oil painting and stenciled lotus bloom patterns were used to decorate the walls.<sup>15</sup>

All in all, there was more stylization in representing plants and flowers in ornamental compositions, there was an emphasis on asymmetry, and undecorated plans were effectively contrasted with decorated ones.

A substantial component of Rīga's Art Nouveau architecture is the series of buildings which civil engineer Michail Eisenstein put up in Alberta, Strēlnieku and Elizabetes streets. There were some of the most sumptuously decorated ones in early-20<sup>th</sup>-century Rīga.

The building at Strēlnieku Street 4a<sup>16</sup> was designed as an apartment house, and its interior decoration was subjected to unified principles of Art Nouveau ornamental decor: plastic motifs and stenciled finishes in glue colors or in tempera. Most of the ornamental motifs were fairly abstract – stylizations of floral motifs and anthropomorphic decor were used only in a few cases. Moreover, the level of stylization allowed these ornaments to merge organically with geometrical motifs – a process that was facilitated by the balancing rhythm of the undecorated planes. The synthesis of the decorated elements in space was also strengthened by the subtle color harmonization. Even though unified principles were used in the interior decoration of the building, and the elegant and graceful forms of Art Nouveau were used, the structure of the decor and the intensity of the colors rendered the spatial environment saturated and compact. In describing the interiors of the building, it is worthwhile remembering something that Jānis Asars wrote in a popular article, "Art Craftsmanship": "It is true that initially the gorgeousness of wallpaper and room ornamentation in general was of exaggerated brilliance, and by no means were complaints unjustified that in modern rooms the forms and colors were so screaming, so to speak, that one could not endure such rooms for any amount of time, that the enticingly arousing nature of these elements made them not at all suited for quiet and ongoing life."<sup>17</sup> This type of Art Nouveau is known as the international Art Nouveau, and it came to Latvia from German culture, reaching its apogee around 1905 or 1906. This was a point of culmination after which artisans began to retreat from the oversaturation of form.

The criteria for these changes in taste should, of course, be analyzed separately, but I can say with certainty that a specific role in the process was played by overall European art influences, by the architecture of Finland, and by the dramatic events of 1905 – the revolutionary year which caused people to look at many things from a different perspective. The sensuously saturated and rhythmic curvilinearity and interplay of ornamental elements began to seem like a long-forgotten childhood dream.

15 Špaks, A., I. Jēkabsons, D. Lēvalde and I. Čine. *Rīga, Elizabetes ielas 11 arhitektoniski mākslinieciskā izpēte* (Architectonic and artistic research of the building at Elizabetes Street 11 in Rīga). Rīga (1995).

Archive of the Architectonic Research Group.

16 Mihailova, M., I. Jēkabsons and D. Lēvalde. *Rīga, Strēlnieku ielas 4a interjeru arhitektoniski mākslinieciskā izpēte* (Architectonic and artistic research of interiors in the building at Strēlnieku Street 4a in Rīga). Rīga (1995).

Archive of the Architectonic Research Group.

17 Asars, J. "Mākslas amatniecība" (Art craftsmanship) in: Asars, J. *Kopoti raksti* (Collected works). Rīga (1910). Vol. 1, No. 3, p. 59.

There were substantial changes in interior design over the course of several years. The aforementioned catalogue of Riga's 700<sup>th</sup> anniversary exhibition affords an insight into interior design around 1900, but a deeper understanding of the Art Nouveau principles which prevailed in 1903 can be reached by studying interiors that were designed by the artists Jūlijs Madernieks, Rihards Zariņš<sup>218-227</sup> and Janis Rozentāls. Later developments can be seen in the designs of architects Eižens Laube and Konstantīns Pēkšēns. The two men created radically different designs – one for the conference hall of the Latvian Mutual Credit Society, and a second shown at an exhibition called "The Worker's Home" in 1907. Both were, in a sense, pilot projects which, from a broader point of view, were not in a position to reflect fully the actual state of affairs in which conservative tastes, as well as the ideas of representation among bourgeois circles, still retained weighty importance.

This assertion is borne out not only by visual materials which are available today. There are also the memoirs of architect Henri van de Velde, who in one passage reflects upon the time around the year 1910 which he spent in building the rectorate of St. Peter's Church in Riga:

"It seems to me today that in Riga at that time I participated in interminable feasts and celebrations which were staged by old guilds, clubs and other organizations, as well as private individuals, in order to outdo each other. [...] The celebrations were gorgeous, and in terms of the food and table settings which I saw, they far surpassed anything that I had ever seen in the Weimar court, or in the noble homes of aristocrats and French magnates. [...] The tables were overcrowded with precious treasures from the guilds and the clubs. These were reminiscent of enormous and always filled horns of plenty which are seen in festival and carnival marches. The work of goldsmiths, conceived in free fantasy and implemented by masterful hands, extravagant, allegorically painted porcelain, trays and plates decorated with magnificent, orientally sensuous patterns or else with innocently sentimental flowers, pompous bowls for soups or vegetables, hand-cut vases and wine glasses, table cutlery and crockery overflowing with relief ornamentation. I should have revolted against this false luxuriousness, which I condemned in my articles and derided in my lectures. By I betrayed myself. The "gourmand" in me, the overwhelming flavors and scents of all those dishes and wines stilled my consciousness, and I succumbed to the devilish temptation. Luckily, I also have less tingling memories of my time in Riga. Above all I was gratified by my contacts with Latvian artisans and craftsmen from various branches, all of whom had a good feel for their materials and a logical or intuitive skill in handling their tools."<sup>18</sup>

In the interior decorations of the late Art Nouveau period, the polychromy of the earlier period receded gradually. From the beginning of the later period, three major trends in decoration could be noted: the first was a variation on

existing principles; the second involved the use of geometric and ethnographic motifs; and the third sought to involve elements of Neo-Classicism in interior decoration. Frequently the boundaries between these three trends are difficult to specify. A solution of this type can be seen in the building at Kalpaka Boulevard 1 (a building which currently houses the Embassy of Finland). It evinces a different manner of stylization and can serve as an example of color harmonization. A gamut of rich but reserved shades of warmly green, blue, violet and brown colors was used.

A combination of these trends can also be seen in the interiors of buildings which were built in the so-called National Romanticist style. The same is revealed in the interior of an apartment building at Brīvības Street 62<sup>228</sup> (1908, designed by Eižens Laube), where the facade features abstract drawings which incorporate ethnographic designs, and the whole is set off nicely against the relief-work that is done on the bare sandstone surface of the building. One of the reliefs symbolizes architecture, while the other symbolizes sculpture. Wood panels are used in the vestibule of the building. The entry hall also features a series of figures executed in patina plaster which continue the subject matter of the building's facade: there are representations of the various arts, symbolized by the attributes which are attached to the various figures. Underneath the frieze there is a rhythmically repeated, festoon-engirdled circular pattern. The stair railings and elevator cabin are decorated with ethnographic motifs,<sup>229</sup> while inside the various apartments ceilings were treated in a plastic way that neatly fuses with the overall stylizations of the late Art Nouveau period.<sup>230</sup>

Our look at interiors created during the late Art Nouveau period might end with an apartment building at Alunāna Street 2a (Pumpura Street 5).<sup>231</sup> The building was put up in 1906 and 1907 under the leadership of architect Aleksandrs Vanags, although the design of the structure was worked out by Finnish architects Knut Wasastjerna and Gustaf Lindberg. The building is a good example of late Art Nouveau solutions, incorporating, as it does, a perfect synthesis of functional and decorative elements.<sup>19</sup> The interior decorations uniquely bring together various elements of Art Nouveau, of geometric design, and also of Neo-Classicism. Changes in attitude vis-à-vis Art Nouveau can also be seen in a room where the sun and the moon are represented in the plastic decor of the ceiling. Here we once again find an ornament with iconography which, just as was the case in the vestibule of the Zirkwitz building, represents the day and the night. These motifs, graphically laconic and possessed of a reticent elegance, clearly belong to Art Nouveau, but they also herald very clearly the beginning of a new era. Decorative elements were gradually reduced and weakened, they became petrified and self-encapsulated, only to obtain a second wind after a brief interval – in the 1920s – when the same elements manifested themselves as the style of art which we know as Art Deco.<sup>232</sup>  
<sup>233</sup>

18 Jansons, A. "Anri van de Velde Rīgā" (Henri van de Velde in Riga). *Dabas un vēstures kalendārs*. Rīga (1973). p. 259.

19 Cine, I., V. Strupule and Z. Bikše. *Rīga. Pumpura iela 5. 5.-6. dzīvokļa arhitektoniski mākslinieciskā izpēte*. (Architectonic and artistic research of apartments 5 and 6 in the building at Pumpura Street 5 in Riga). Rīga (1997). Archive of the Architectonic Research Group.

## EDUARDS KĻAVIŅŠ

### ART NOUVEAU ICONOGRAPHY AND LATVIAN VISUAL ARTS AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

It can be stated rather safely that a general Art Nouveau iconography has already been formed and available in standard treatises about this style as a universal phenomenon (the works of Robert Schmutzler, Stephan Tschudi Madsen, Mieczysław Wallis). We can get out of them descriptions of ornamental motifs and their classification, – clear, simple and unambiguous issues. The symbolic meaning of the most striking floral, zoological and anthropomorphic motifs, and the general semantics of the style which can be reduced to “biological Romanticism” (Schmutzler)<sup>1</sup>, have been successfully explained. If Art Nouveau is looked upon not only as a style of applied art and architecture, but also as a specific mode of painting, sculpture and graphic art (at least decorative art), its iconography also includes more elaborate themes and messages. However, in this case it usually blends with descriptions of Symbolist themes causing a problem of differentiation. In the history of both trends one finds a tendency (depending on the conception of each author) to unite them and to treat them as typologically similar phenomena (Hans Hofstätter<sup>2</sup>, Werner Hofmann<sup>3</sup>, Maly and Dietfried Gerhardus<sup>4</sup>), or else to keep them separate, indicating only individual elements that unite them (Robert Goldwater<sup>5</sup>, Wallis<sup>6</sup>). In order to lessen the inevitable vagueness of interpretation and to specify more distinctly the boundaries of the iconographic materials that are being discussed here, the author adopted the following criterion: the most specific feature of Art Nouveau is understood as a kind of universal, dogmatic stylization, decorativization and ornamentalization, which was imposed on thematically and functionally different objects (buildings, articles of applied art, books, paintings, etc.) and which formally manifested itself as the rhythm of biomorphic (asymmetrically curved, undulating) lines and forms, semantically to be subordinated to the notion of the “biological Romanticism”. In other words, it was the aesthetics of biological phenomena and also of the primeval forces of nature, in general, the aesthetics of “free nature”. This assumption makes it possible to say that Art Nouveau iconography should first of all include those iconic motifs which visually and semantically correspond to this biomorphism of style.

On the basis of this criterion, some internationally popular floral, zoological and anthropomorphic motifs can easily be identified in the most representative examples of Latvian Art Nouveau (in the plastic decor of dwelling houses in Rīga, in the graphic ornamentation of books and journals of the time, in some preserved specimens of applied art); some of these motifs were modified into local or “national” forms. Examples of this include a tree motif

on the facade of a building in Riga (Audēju Street 7, 1899, arch. Alfred Aschenkampf), motifs of a peacock and a sensual female nude with long hair on another facade not far away (Smilšu Street 2, 1902, arch. Konstantīns

Pēkšēns), flower ornament on the facade of a dwelling house (Alberta Street 8, 1903, arch. Michail Eisenstein), butterflies from a vignette in *Vērotājs* (1904–1905) or a snake on the cover of another periodical of the time (*Zalktis*, 1908).

The problem of identification becomes more complicated when the Latvian visual arts are researched in their entirety with the focus on the subject of the iconography. One and only one question should be posed here: Are there any connections between specific motifs of Art Nouveau ornament and visual arts which, generally speaking, could be placed outside this style and defined as manifestations of other trends?

There are fewer problems in cases where artists utilized generalized, historically and socially non-specific, biologically universal human images, when they chose emotions of biological origin for their picture subjects, or when they had used mythological and religious themes. For instance, Eve in Janis Rozentāls' version of *Temptation* (1913, Rīga, State Museum of Art, further – SMA) appears as an image of Symbolist iconography (the demonic *femme fatale*), but the image also can be looked upon as a personification of erotic longing and biologically determined “nature” peculiar to Art Nouveau. The same can be said more safely about images outside the traditional Christian iconography, e.g., about excessively vital figures in Rozentāls' painting *The Kiss* (c. 1910, private collection) or about Gustavs Šķilters' Rodinesque group in *Parting* (1903, Rīga, Gustavs Šķilters Museum).

The search for analogies becomes more difficult when we examine art which was thematically bound to visual and contemporary reality, in other words, iconographic situations where the choice of depicted objects was dependent on the aesthetics of late Realism and Impressionism. In fact, such are the majority of artworks produced by Latvians between 1890 and 1915–1916; that is how landscapes (the dominant genre of the time) and a large share of portraits were usually painted. At the turn of the new century, Janis Rozentāls and Jānis Valters advocated an iconographically indeterminate principle of directly depicted reality in contrast to the previous thematic programs of historical academic art or socially tendentious Realism which were rejected as alien to art for art's sake. Valters stressed the necessity to fix “perception as such”,<sup>7</sup> which means Impressionistic “pure perception”. Rozentāls stated that “the value of an artwork has nothing in com-

1 Schmutzler, R. *Art Nouveau*. New York (1962), p. 260.  
2 Hofstätter, H. *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Köln, (1963).  
3 Hofmann, W. *Turning Points in Twentieth-Century Art: 1890–1917*. London (1969), p. 21.  
4 Gerhardus, M. and D. *Gerhardus Symbolismus und Jugendstil*. Freiburg; Wien (1977), pp. 7–16.  
5 Goldwater, R. *Symbolism*. London (1979), pp. 17–25.  
6 Wallis, M. *Jugendstil*. Warschau, (1974), pp. 201–204.  
7 “3. Vortrag ‘Lieber Malerei...’”, *Mitauische Zeitung*, 17 (30) March 1904.

mon with the choice of subject... Before an artist all things are equal."<sup>8</sup> Thus, it was not necessary to attach any iconographic importance to "things", each of them had to become an organic part of a fragment of visual reality.

Nevertheless, the selection of "things", albeit less purposeful than in the past, continued to take place; it was simply inevitable. Rozentāls had to admit this, and he wrote: "In nature... there are only phenomena which now and then, more or less attract attention of [the artist] and irritate his mind."<sup>9</sup> Therefore – what kind of choice was there? Did it resemble the decisions made by the inventors of Art Nouveau ornaments?

In the formal sphere of the visual arts of that era, the associations with Art Nouveau are obvious and striking. In almost every painting, drawing or print made by Latvians between the end of the 1890s and 1914, we can find elements of Art Nouveau, first of all – asymmetrically undulating lines or (in paintings) elongated brush strokes which freely blend with Impressionistic pictorial form, sometimes defining bigger shapes and fields, sometimes appearing in particularly significant details. If Art Nouveau stylization penetrated so far into Impressionistic easel painting (in the decorative arts and in works with symbolical and mythological subjects its presence is self-evident), the next question might be posed: Are there also iconographic analogies? Certainly, there is no need to search for distinct symbolic messages and an ideologically purposeful choice of images. Instead, we must make note of the repetition of some specific motifs, of their compositional accentuation, and, quite importantly, of the titles of works in old catalogues. This makes it possible to define an "intentional meaning" which resembles the semantics of Art Nouveau. From the standpoint of iconography as a discipline, it is necessary to use the motif-researching method which was once proposed, with respect to 19<sup>th</sup> century art, by German scholars (Heinz Ladendorf, etc.)<sup>10</sup> and, in addition, to analyse all of the preserved turn-of-the-century artworks in Latvia, using methods of statistics, too.

It is generally known that Art Nouveau ornament includes abundantly represented motifs of flora, first and foremost, a diversity of flowers – local and plain, exotic and refined. There are many obviously articulated flower motifs in Latvian visual arts of the time. Flowers were regularly painted in landscapes, in still-lives and in compositions with human figures. A flower-bed as the main subject in a painting by Pēteris Kalve (*My Flower Garden*, not later than 1909<sup>11</sup>) perfectly displays this general interest in flowers. The range of species is wide (roses, lilacs, lilies, anemones, peonies, asters, tulips, water-lilies, sunflowers, corn-flowers, hydrangeas, nasturtiums, poppies, once there was even a potato-flower), and their botanical names can be subordinated to the flower typology of Art Nouveau.<sup>12</sup> Lilacs were in favor, because, luckily, they blended common intimacy and refinement (also, their pale, bluish pink and violet colors perfectly corresponded to the

color scheme of Art Nouveau). Such thematically different paintings as Rozentāls' *Portrait of Ludmila Steinheil-Kameneva (with lilacs)* (1901, SMA) and Kalve's fragmentary landscape with lilac bushes beside the corner of a house (*Lilacs*, 1909–1913, SMA) can serve as examples. Mention must also be made here of the frequent motifs of blossoming fruit-trees in works by Vilhelms Purvītis, Pēteris Kalve, Jānis Valters, Zelma Pļavniece, Else Schuchardt and, certainly, Janis Rozentāls.

Latvian artists also focused on several species of trees, especially on birch and pine trees, – an understandable interest because of the suitability of these trees to decorative effects (vertical trunks with easily perceptible rhythm, color contrasts, softly curved silhouette outlines in their foliage and branches). At the same time, it is clear that these trees perfectly represented local and "native" flora, as well as "free nature". Birch trees were frequently painted by Purvītis, who is said to have spent one entire summer studying only this species.<sup>13</sup> Thus, birch trees, consolidated in groves or with column-shape trunks in the foreground, are the most typical motifs of his landscapes (*Birch Trees*, c. 1900, SMA). They can also be found in the works of his contemporaries (Valters' *Birch Trees in Spring* and *Birch Grove*, both c. 1900; Rozentāls' *Woman among Birch Trees*, 1906; Voldemārs Zeltiņš' *Birch Trees*, not later than 1909, all in SMA). There is a solemn row of pine trees in a Purvītis' drawing, already well-known by Latvian art historians (*Pine Trees on Seashore*, not later than 1903<sup>14</sup>). It is linear and stylized and belongs, from the formal point of view, to the most representative examples of Art Nouveau in the history of Latvian visual arts. But in a quite pictorial plein-air painting by Rozentāls, there are also several pine trees on the seashore as the central motif (*Seashore Pine Trees*, 1914<sup>15</sup>). Alice Dmitrijevā, for her part, modified this motif – pine tree trunks in dunes – in a wood engraving (not later than 1912<sup>16</sup>). Both species – pine and birch tree groves – one behind the other, were presented by Pēteris Krastiņš in one of his mysterious and gloomy landscapes (*Pine and Birch Trees*, c. 1905, SMA). The iconography of local flora is supplemented by willows, chestnut trees, rowan trees, currants, junipers and heather (e.g., in works by Vilhelms Purvītis, Krišjānis Cepītis, Aleksandrs Romans, Janis Rozentāls, Jēkabs Belzēns, Gerhard Rosen).

In keeping with the subject of this article, of significance are those cases where generalized and symbolic human images with messages about human biological nature, phases of growth and age – adolescence, youth, maternity – are inserted in a plein-air environment and transformed, as an issue of trend compromise, into a would-be part of the depicted visual reality (Rozentāls' *Exultant Children*, 1901, SMA; *Youth*, 1910, private collection). Equally significant are analogous images, only without symbolical implications, which were found in visual reality and represented in concert with the terms of Impressionism (Valters' *Bathing Boys*, c. 1900; Rozentāls' *In the Garden*, 1904, *Under a Rowan Tree*, 1905, all in SMA).

8 Rozentāls, J.  
"Māksla un tehnika"  
(Art and technique).  
*Zaķis*, No. 3, 1907,  
p. 154.

9 *Ibid.*

10 *Beiträge zur Motiwkunde  
des 19. Jahrhunderts.*  
München (1970).

11 Here and further the location of a work is not indicated when it is unknown or the work is lost. This one was reproduced in: *Ilustrēts Žurnāls*, No. 7/8, 1925 (cover).

12 Wallis, op. cit. [note 6], pp. 184–185.

13 Engelhardt, R. von.  
"Wilhelm Purvit".  
*Heimatstimmen*, Vol. 5,  
Reval–Leipzig (1912),  
p. 189.

14 Reproduced in:  
*Vēstis*, 1903–1904,  
pp. 112–113.

15 Reproduced in:  
Sūniņš, K. and  
M. Ivanovs (ed.),  
*Janis Rozentāls*,  
Rīga (1966),  
p. 88.

16 Reproduced in:  
*Jahrbuch für bildende  
Kunst in den  
Ostseeprovinzen*,  
Vol. 6, 1912,  
p. 62.

Less direct analogies can be noted with respect to the pronounced tendency of Latvian artists to depict "free nature" outside cities. During that era townscapes were not many, and what few there were did not reveal the enthusiasm of artists for city life as such – an urbanistic ideal would emerge only later – c. 1920. At the turn of the century the various aspects of the "free nature", on the other hand, were diverse and varied: in some works "free nature" appears as something inhabited, intimate, idyllic, but in others – as uninhabited, almost primeval, at least as the sphere dominated by eternal and elemental forces of nature. So it was, for example, in many of Purvītis' landscapes with their snow-covered fields, overflowing rivers and forests along the banks (*Spring Flood*, not later than 1911, private collection).

The dynamics of "free nature" was a matter of concern. There was a notable tendency to represent not only summer and mid-day, which is more suitable for plein-air painting, but also other seasons and changing daytimes (early and late spring, autumn, winter, evening, night), flowing water, wind and clouds. Water as a dynamic element and the source of organic life, as well as its flora and fauna, are generally regarded as a substantial part of Art Nouveau iconography.<sup>17</sup> The same dynamic element is represented, analogously but lacking symbolical hints, in Purvītis' landscapes of spring floods and undulating brooks (*Early Spring*, 1897–1898, SMA). Undulating rivers and rivulets are the main motifs of several Valters' landscapes (*Landscape with a Rivulet*, 1904, SMA), they are centred in Romans' nocturnal landscapes with horses (*In the Moonlight*, not later than 1911<sup>18</sup>). There is a mass of water with ripples in the rhythm of Art Nouveau in some Rozentāls' landscapes with foot-bridges (*A Lake*, 1907, SMA).

Latvian artists of the time enthusiastically represented all kinds of clouds – dark, heavy and dramatic, light and weightless, colored by evening sun, mysteriously suggestive (Purvītis' *Jelgava Highway*, c. 1899; Kalve's *Clouds*, 1904, Krastiņš' *Clouds above Houses*, c. 1905, all in SMA; Šķilters' *Clouds*, c. 1910?, Rīga, Gustavs Šķilters Museum). It must be added that the word "clouds" in the catalogues of the time is one of the most frequently used.

Wind was also represented with similar interest, as it moved clouds, shook trees, made dresses flutter (Rozentāls' *On a Plank-way*, 1905, Rīga, Rainis Museum of Literature and Art History, Purvītis' *Oaks*, not later than 1909,<sup>19</sup> Teodors Ūders' *Carrying a Load*, c. 1910, Tukums Museum of Art and Regional Studies). Even sculptor Šķilters contributed to this general interest (*Fisherwoman*, 1924, Rīga, Gustavs Šķilters Museum). His mythological image of the "Wind mother" (water-color, c. 1910, Gustavs Šķilters Museum) attests to the duration of this interest.

Painters of the era were forever trying to push town-folk towards "free nature". Human figures in urban dress were posed against backgrounds of foliage, inserted in

gardens or even forests (Rozentāls' *Portrait of Augusts Dombrovskis*, 1906, private collection). Townswomen strolled through landscapes or contemplated them (Valters' *Woman in Park*, c. 1900, SMA). Townfolk sat in the grass, picked flowers, took nude sunbath (Rozentāls' *Family in Sigulda*, 1913, private collection). Human images, represented according to the principle of Impressionistic "pure perception," can be interpreted not only as integral parts of a changing visual reality – which is proved by "accidental" unconstrained common poses and features – but also as lively and "natural" (Rozentāls' *Portrait of Pēteris Feders*, 1901, SMA). A specific extreme of this lively artlessness were images with postures of repose – figures sitting at ease, reclining, sometimes semi-recumbent (Romans' *Portrait of Alfrēds Purics*, c. 1906, SMA).

Stepping outside the conception of "biological Romanticism" which regulated the search for previous analogies, and summing up an analysis of all Latvian visual art of the time, a rather broad spectrum of Neo-Romantic iconography is definable. It includes themes which could also be specified as the subject matter of Symbolism and national Romanticism; the nearest parallels can be found in German, Scandinavian and Finnish art. When Latvian artists stayed within the sphere of realities, their interpretation of them was not socially critical or ethically orientated (the influence of Russian *peredvizhniki* ("Wanderers") vanished in the end of the 1890s). On the other hand, Latvian artists readily looked upon reality as a source of lyrical effects (thus accepting sensitively impulses coming from Isaak Levitan, Whistler or the German *Stimmungskunst*). The choice and combination of iconographic elements (motifs) were frequently aimed at creating a specific emotional tone which could be called Neo-Romantic expression (at that time Rozentāls called it in Latvian *sajūsma*, which now can be translated as a mood). In terms of concrete subjects – works could be lyrical landscapes in minor or major key (e.g., elegiac evenings with the last beams of sunlight, mysterious moonlit nights, joyful springtime scenes with blossoming trees), or human images with optimistic or depressed psychological expressions. *Sajūsma*, the mood, was found, first of all, in sensuously perceived "free nature", and this brings us back to Art Nouveau. It can be said that the aforementioned spectrum includes motifs which stay nearer or farther, but somehow are always related to the pictorial elements of Art Nouveau and their semantics. Comparisons enable us to draw the conclusion (which, perhaps, can also be addressed to the art history of those schools and regions where Art Nouveau was popular) that formally codified Art Nouveau ornament indicates the general Neo-Romantic aesthetics of the era, a *Kunstwollen* (using this old but in this case appropriate term from Alois Riegl) which united seemingly different and divergent art trends at the turn of the new century.

17 Wallis, *op. cit.* [note 6], p. 204.

18 Reproduced in: *Ilustrēts žurnāls*, No. 10, 1925, p. 284.

19 Reproduced: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, Vol. 3, 1909, p. 34.

## LAIMA LAUČKAITĖ

### ART NOUVEAU IN THE ART EXHIBITIONS OF VILNIUS IN THE EARLY 20<sup>th</sup> CENTURY

It goes without saying that in the early 20<sup>th</sup> century Vilnius was in no way a great center of Art Nouveau, as were some French, English or Belgian cities where this style deve-

loped and flourished. Neither can Vilnius be compared to Rīga with its numerous Latvian examples of fine architecture built in this style. However, the new trend did not pass unnoticed in Vilnius, as becomes evident after a closer insight into the art life and exhibitions in the city at the beginning of the century.

It must be noted that the reconstruction of exhibitions of the turn of the century is not an easy task, because the majority of the exhibits cannot be found any more, and one has to rely mostly on catalogues and reviews of the exhibitions rather than on the proper exhibits. It must also be stressed that this paper does not so much deal with the applied decorative arts as the sphere in which Art Nouveau was displayed most fully, but with the fine arts, in which mere manifestations rather than a pure embodiment of the new style are more conspicuous.

From April to November of 1900, Europe was captivated by the World Exposition in Paris, in the architecture of which, as well as in the design of its interiors and in the applied decorative arts, Art Nouveau reigned supreme. The new style had reached its climax, and that meant that its demise was inevitably approaching.

In Vilnius manifestations of Art Nouveau were also seen in the exhibitions of that time. The catalogue of an exhibition of furniture and woven fabrics staged in 1900 states: "Presently a new trend can be observed in the sphere of art and manufacture – an attempt to associate art with handicrafts and industry. With this aim in view, many artists in France, Belgium and, in particular, in England decided to create something new, original, and at the same time, reliable and practical, something that would serve the purpose. This salvatory idea found supporters in all manufactures of arts and crafts, and now in all expositions one can see the new-trend specimens, created according to the drawings of gifted artists. That leads to the appearance of new, graceful and sensible forms, conditioned by the purpose of the object. Therefore our exhibition, too, next to objects of other styles, shows the produce of the new style (Art Nouveau, Secession) and of the English style in order to acquaint the general public and craftsmen."<sup>1</sup> The exhibition was staged and sponsored by an adherent of Art Nouveau in Vilnius, Juozapas Montvila, who was also concerned with the development of handicrafts and the training of craftsmen (in 1893 he set up classes in technical drawing and art for future craftsmen). Side by side with the pieces of furniture in the manner of the 19<sup>th</sup> century there were furniture sets in style of Art Nouveau – a set of dining room furniture of oak, produced by A. Iwaszkiewicz

and A. Merecki, a mahogany bedroom set – by R. Rekec, an oak set for a study made by I. Kobylanski and L. Voleiša, etc. These sets undoubtedly were not made according to original designs of local artists, but

taken from the catalogues of such foreign firms as *Maple*, *Oetzmann*, *Brühl*, from the magazines *Dekorative Kunst* (Munich), *Innen-Dekoration* (Stuttgart), etc. However, in the context of the topic in question it is important that the ideas of Art Nouveau – the functionality, graceful and organic forms and skilled craftsmanship – were familiar to local masters. A similar exhibition, only larger in size, "Well-appointed Flats", was staged on the initiative of Juozapas Montvila in 1908. It presented interiors, their equipment and artefacts of applied art.

The first commercial art salon in Vilnius functioned in 1902 and 1903; it was called "A permanent painting, sculpture and applied art exhibition". Its owner, an art lover called Stanisław Bulharowski, displayed the works of local Vilnius artists and of those living in Poland. Stylistically predominating was academic salon art – realistic landscapes, portraits, genre paintings, romanticized battle-pieces, etc. Among sculptures there were works of wood by the artist Bronisława Poszwikowa, a Warsaw representative of Art Nouveau.

In the summer of 1903 one of the finest Vilnius art exhibitions of the turn of the century was an exhibition staged by the Polish art association *Sztuka* (entitled in Latin "Ars" because of Russian censorship)<sup>2</sup>. It had been displayed in the Viennese Secession and in Warsaw. In Vilnius it was organized by a local painter, Ferdynand Ruszczyc, in the Bernardines Garden, in a wooden pavillion built in the style of Art Nouveau for summer exhibitions and theater performances.

Dissatisfaction with the activity of contemporary Polish art societies (the Kraków Society of Fine Arts *Zachęta*), with their mediocre exhibitions and their general conservative academic orientation, led to the founding of the society *Sztuka* in Kraków in 1897. *Sztuka* was part of the movement "Young Poland", which advocated the renewal of national art and Neo-Romantic ideas. It was an elite society, consisting of a select group of artists accepted at international exhibitions, many of them professors of the Kraków Academy of Art. Their creative activity was far from being homogenous – their mainly emotional works manifested traits of the new trends such as Symbolism, Synthetism, Impressionism or Intensivism (the Polish variety of Expressionism), and, above all, their Art Nouveau orientation was most conspicuous. Jan Stanisławski, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Leon Wyczółkowski, Ferdinand Ruszczyc, Kazimierz Stabrowski, Olga Boznańska, Konstanty Laszcza, Ksawery Dunikowski and others had their works displayed at the "Ars" exhibition.

1 *Katalog mebli i tkackich izdely na vilienskoj vystavke 1900 goda* (Catalogue of furniture and textiles in Vilnius exhibition of 1900, in Russian), Vilnius (1900), p. 4.  
2 *ARS. Katalog* (ARS. Catalogue, in Russian), Vilnius (1903).

The center of the hall was occupied by huge pastel designs by Stanisław Wyspiański for stained glass windows (Casimir the Great, St. Stanisław and Henryk the Devout),<sup>255</sup> made for the Wawel Cathedral of Kraków. They were large-scale visionary scenes, in which kings were shown as skeletons invested in robes, embellished with royal regalia and crowns inlaid with gems, scepters and swords. The symbolic interpretation of the transitory nature of flesh and the permanence of the spirit was expressed by strong compositional verticality, the nervous, chaotic line and the ambivalent drawing, which was sometimes academic (in patches of light and modelling of the crown) and sometimes almost entirely abstract. That meant a turn of Art Nouveau towards more expressive stylistics.

Particularly distinctive in the exhibition were Józef Mehoffer's projects of decorative painting for the Wawel Cathedral. The combination of realistic figures, modelled faces, flat spaces and ornamentive patterns showed the eclectic, however refined, decorative stylistics of Art Nouveau, viz. *Small Angels' Heads*.<sup>253</sup>

The artists of Vilnius – Stanisław Bohusz-Siestrzenczewycz and Ferdinand Ruszczyk – also took part in the exhibition. The former exhibited his epic subjective landscapes of the city and the environs of Vilnius; their plastic, undulating, drawing resembled the plastics of Art Nouveau. Bohusz-Siestrzenczewycz showed his picture *Geisha*, made in Vilnius in 1902; the work attested to Europe's enchantment with Japanese art in the late 19<sup>th</sup> century. Both the motif – a kimono-dressed girl with a fan – and the composition with large empty landscape spaces as well as the elaborate colouring of kindred hues with the dominating sugary orange were akin to the stylistics of Art Nouveau.<sup>258</sup>

A collection of sculptural portraits and figure compositions by Konstany Laszczka was also shown at the exhibition.

All in all, the exhibition "Ars" was a most comprehensive presentation of Polish Art Nouveau in Vilnius.

The revolutionary situation in Russia in 1905 made the Czar change his hard-line cultural policy toward Lithuania. The national situation became more liberal, and beginning at the end of 1906, Lithuanian artists studying in the art schools of St. Petersburg, Munich, Warsaw, Kraków and other cities and countries, began to organize annual Lithuanian art exhibitions – eight exhibitions were held by the outbreak of the First World War. The influences of Art Nouveau were quite distinct in the exhibited works, especially in those of graphic artists (e.g., the cover for the Catalogue of the Second Lithuanian Art Exhibition).

A former student of Stieglitz's St. Petersburg School of Technical Drawing, Antanas Jaroškevičius, residing in Kazan, presented some works of water-color in which the combination of Art Nouveau and folk art stylistics was evident (e.g. *A Girl in the Flower-garden*); his vignettes and initial letters were specimens of applied graphics in the manner of Art Nouveau.<sup>3</sup> The sculptor Petras Rimša, who had studied in Warsaw, Kraków and Paris, exhibited metal inlayings of

landscapes and figure compositions<sup>4</sup>. These planar works, influenced by Japanese art and based only on silhouette outline, made a favorable impression on the critics. Rimša showed both sculptures (*On the Early Grass*, 1909) and book illustrations à la Art Nouveau.

Paulius Galaunė, having studied in St. Petersburg, produced his graphic works<sup>5</sup> under the influence of Aubrey Beardsley and the Russian group "World of Art" (e.g., *Eternal Fairy-story*, The Eighth Lithuanian Art Exhibition).<sup>261</sup> Karolis Vitkauskas' *Žeminėlė* (The First Lithuanian Art Exhibition),<sup>262</sup> showing a Lithuanian goddess, was influenced by Alphonse Mucha's posters. The director of the Art School of Warsaw, Kazimierz Stabrowski, was also an active participant in the first Lithuanian exhibitions. Combinations of academic expressive means and the ornamentality and stylization of Art Nouveau were characteristic of his fantastic allegorical compositions comprised of girls' figures (e.g. *Wave Pearls*, c. 1910).<sup>263</sup>

In Lithuanian art, Art Nouveau was most originally interpreted by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, an active organizer and participant of the first Lithuanian exhibitions. His studies in the Art School of Warsaw, travels in Western Europe, and prolonged stays in St. Petersburg enabled him to be well acquainted with Art Nouveau. The most distinguished trait of his work was the aesthetics of Symbolism, even some rudiments of abstract art; however, in his later works in 1908–1909, the tendencies of Art Nouveau became extremely evident in both painting and graphic art – Indian ink drawings and etchings. Their iconography is dominated by fantastic landscapes and exalted views of outer space, while their stylistics are determined by decorativeness, wavy and plastic lines, elaborate details, compositional rhythmicity, subtly nuanced coloring and strong graphic pattern (e.g., *The Offering*, 1909). Synaesthesia, as a phenomenon typical of the paintings of Art Nouveau, is peculiar to Čiurlionis' works as well; tendencies to synthesize various branches of art, such as application of the forms of musical composition to the cycles of painting, are observed in *The Fugue* (1907–1908), *Sonata of the Sun* (1907), *Sonata of Spring* (1907), *Angel. The Prelude* (1908–1909), *Sonata of Pyramids* (1908), etc.

The relationship between flat and three-dimensional forms remained an unsolved problem in Art Nouveau painting, where both ways – carefully modelled forms and extensive lineally delimited planes – were exploited. In the paintings of Franz von Stuck, Gustav Klimt and Alphonse Mucha, the three-dimensional modelling of human faces and figures was combined with the planarity of ornamented clothes and backgrounds. The same was true of Čiurlionis' works – he, too, discarded the realistic three-dimensional form modelling in favor of plain surface covering. At the same time he often employed perspective, foreground and clearly receding vistas, high and low vantage points, as means of spatial expression. Furthermore, he discovered a new way of expression – by combining two transparent planes he created polyperspective translucent multi-layered views. The climax of that artis-

3 Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje. Katalogas (Catalogue of the First Lithuanian Art Exhibition in Vilnius). Vilnius (1906). No. 44-49.  
4 Ketvirtoji lietuvių dailės paroda. Katalogas (Catalogue of the Fourth Lithuanian Art Exhibition). Vilnius (1910). No. 61.  
5 Aštuntoji lietuvių dailės paroda. Katalogas (Catalogue of the Eighth Lithuanian Art Exhibition). Vilnius (1914). No. 105-109.

tic expression was reached in his late works such as *Sonata of Stars* (1909, The Third Lithuanian Art Exhibition) or *City. The Prelude* (1908–1909, the post-mortem exhibition of Čiurlionis' works, Vilnius, 1911) and the last and most complex of his compositions – *Rex* (1909, The Third Lithuanian Art Exhibition)<sup>7</sup>. The center of the picture is occupied by a static, majestic figure of the ruler of outer space on the throne; the figure is in silhouette: its positive image is smaller and brighter and the negative is bigger and darker (the use of positive and negative images was also a favored method of Art Nouveau). The basis of the throne is a transparent globe showing mountain ranges reflected in the water, clouds and the concave surface of the Earth, the skies with flying comets and a file of coming angels. Besides, the hierarchically rising spheres of outer space are full of metamorphic possibilities (clouds turn into patches of thawing snow, etc.). The creation of such an intricate, multi-layered polyperspective view undoubtedly is a significant and original contribution of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis to Art Nouveau.

In 1907 the Commemorative Mark Antokolsky Society of Art and Industry organized an art exhibition and lottery to support the Society's drawing classes attended mostly by pupils from Jewish families. The organizer of that enterprise was Vilnius artist Lev Antokolsky, who had studied in the Art Academy of St. Petersburg. He applied to Russian artists for donations. Among the artists who sent works for the exhibition-lottery, were some members of the "World of Art" – Alexander Benois, Lev Bakst, Anna Ostroumova and Mstislav Dobuzhinsky.<sup>8</sup> The latter donated a collection of Vilnius views. The manifestations of Art Nouveau in the works of these artists (esp. in the graphic lineal expression) are undeniable.

Local Polish artists led by Stanisław Jarocki used to hold their exhibitions as well, and artists from Poland were nearly always invited. Thus, in 1908 two such exhibitions were organized; at one of them, staged in the pavilion of the theater *Lutnia*, works of a famous Polish graphic artist and painter, a representative of Art Nouveau and the art editor of the magazine *Chimera*, Edward Okuń, were exhibited.<sup>9</sup>

In 1908 the Art Society of Vilnius was founded. It united local Lithuanian, Russian, Polish and Jewish artists, who

every year up to 1914 organized their spring exhibitions, to which artists from Russia and Poland were invited. Stylistically those exhibitions were a mixture of trends, from Academism to Impressionism, including Art Nouveau, too. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis exhibited his works there, and Petras Rimša showed his metal inlayings. A Vilnius artist, Wacława Fleury, who had studied in St. Petersburg, presented her Art Nouveau graphic works,<sup>10</sup> influenced by the stylistics of the "World of Art". The society also organized, for the general public, "open Saturdays" of one-day picture shows, accompanied by musical and theatrical programs. Sometimes Saturday balls were held in the hall with kiosks decorated in the manner of Art Nouveau. Popular were the Society's caricature matinées, and the works produced there were used for exhibitions and publications.<sup>11</sup> The caricatures of Moze Leibovsky, an artist of Jewish origin, were well known for their Art Nouveau stylistics and the combination of pastel, charcoal and water-color (e.g., *Caricature of Pianist Rattasep*). A Vilnius artist, Sigismund Torwirt, depicted the cartoon-drawing artists as a company of fawns, stylizing their figures in the manner of Art Nouveau (*Editorial Committee Working on No. 2 of Magazine "Art Saturday"*).

The wave of Art Nouveau subsided in the exhibitions of Vilnius at the start of the First World War, but in general in Lithuanian art, its reflections could be seen in the 1920s and 1930s in book art, in the decorative sculptures of Petras Rimša, in the stage designs of Mstislav Dobuzhinsky for the Opera Theater of Kaunas, etc.

To summarize, Art Nouveau appeared in Vilnius in about 1900 and lasted to the First World War. The new trend predominated not so much in applied and decorative art, but in the fine arts. In the exhibitions of Vilnius, the works of Art Nouveau were exhibited next to those of other styles and movements popular at that time. A peculiar feature of Art Nouveau in Vilnius was its multi-nationality – the new style found its exponents among Lithuanian, Russian, Polish and Jewish artists. On the other hand, a specific Lithuanian trend originated and developed there – an original Art Nouveau solution of the spatial dilemma, as seen in the visionary works of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

## KRISTIĀNA ĀBELE

### ART NOUVEAU IN LATVIAN PASTEL PAINTING OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

In early 1904 when the salon of the Rīga Society for the Promotion of Art (*Rīgas Kunstverein*) housed an exhibition of Vilhelms Purvītis' paintings and studies, a positive review in *Rīgas Avīze*

contained a more general comment on the contemporary situation: "...our art is concerned with those ever-changing, elusive visions which float like sounds of music to leave pleasing or shattering, light or magic impressions on the soul. The task of the art is not a sculptural representation

of natural forms that may be achieved by means of any photographic camera, but the impression and feeling which an object, in its casual situation and surroundings, evokes in the mind of a sensitive

beholder."<sup>1</sup> These ideas logically led to the critic's further demand that viewers train their faculties for the perception of increasingly subtle nuances. A series of other writings by turn-of-the-century Latvian artists let us associate this period with a predilection for "apart and discreet things", "spon-

6 *Pirmoji lietuvių dailės paroda Vilniuje. Katalogas* (Catalogue of the First Lithuanian Art Exhibition in Vilnius). Vilnius (1906), No. 163.

7 *Trečioji lietuvių dailės paroda. Katalogas* (Catalogue of the Third Lithuanian Art Exhibition). Vilnius (1909), No. 1.

8 "Mestnaya khronika" (Local news). *Vilensky vestnik*, No. 1134, 14 March 1907 (in Russian).

9 "Wystawa obrazów" (Exhibition of paintings). *Kurjer litewski*, No. 106, 1908.

10 *День искусства. Дзень мастацтва* (Day of the arts). Vilnius, 8 December 1914.

11 *Subotnik khudozhnikov* (Art Saturday), No. 2, Vilnius (1913). In Russian: The Lithuanian Art Museum, Vilnius.

1 *Giezens, A.* "V. Purvīša izstāde Rīgas Mākslas biedrības salonā" (Vilhelms Purvītis exhibition in the salon of Rīgas Kunstverein). *Rīgas Avīze*, No. 22, 29 Jan. (11 Feb.) 1904.

2 *Rozentāls, J.* "Par Vilhelmu Purvīti un viņa mākslu" (On Vilhelms Purvītis and his art). *Vērotājs*, No. 1, 1903, p. 118.

taneous and half-expressed sketches", or "a suggestion of what is not yet existing", for "veiled and restrained emotions" and a response to the slightest intimation<sup>2</sup>. People were encouraged to study the inherent nature of every material<sup>3</sup> and to visualize the music which "cannot be heard, only felt"<sup>4</sup>. This climate generated ideas which aimed to destroy the traditional hierarchy of genres and forms, thus promoting, at times, the most intimate manifestations of the visual arts. The increasingly widespread belief that "a delicate remark, a slight suggestion... is sometimes more expressive than a long tirade of words" or that "a small vignette is sometimes more difficult to design than a large, detailed copy from nature"<sup>5</sup>, attracted some professional artists to the qualities of the so-called minor painting techniques – the transparent washes of water-color or the opaque, achromatic impastos of gouache, the glossy, unnatural sheen of tempera or the velvety softness of pastel. And it was precisely pastel which of the four media won the widest appeal in Latvia in those days.

To explain this interest we need something more than the dimness and haziness of pastel painting which undoubtedly fascinated turn-of-the-century people and, according to the refined and sarcastic Russian aesthete Alexandre Benois, was "surprisingly appropriate for the decoration of nonchalant parlours and boudoirs"<sup>6</sup>. Along with the readily visible aspects of the delicate material, however, pastel also has a host of other peculiarities which are derived from its chemical composition. Due to the small proportion of binding medium, pastel lines look very soft and matt; they do not form a dense film, and the light reflected by their dust-like particles when they adhere to a slightly grained surface of paper or other support material, create an illusion of subdued shimmer. This is what makes pastel paintings seem so animated and natural, and the optical vibration of this fragile surface became a source of inspiration to artists of Neo-Romantic fantasy and masters of Art Nouveau stylization. In the local art criticism from the period we even find an essay which argued that the prevalent medium of oil painting was hindering efforts to create convincing atmospheric effects; the champion of this idea went on to claim that it is pastel which helps the artist to conjure up selected impressions – "to dissolve the contours of objects in the air, to cover the objects with mist and dusk, enveloping them in a translucent veil"<sup>7</sup>.

Readers of these publications cannot fail to note that a common element is manifested in the outlined vision of nature and in the pondering about the formal structure of works of art, and their emotional impact. To stress the essential aspects of their feelings and impressions, writers frequently used a vocabulary which is more or less reminiscent of the freely undulating movement – one of the principal features, if not the very hallmark, of the Art Nouveau style. Thus the issue of Art Nouveau in Latvian pastel painting may be considered in terms of a dialogue between this integrating structural element and "the medium's inherent expressive properties"<sup>8</sup>; between the abstract dynamism<sup>9</sup> of Art Nouveau and the wealth of organic and sensual associations which are inspired by pastel's optical peculiarity, specific structure and

working methods. Although there are relatively few examples of this in Latvia's turn-of-the-century heritage, it is truly intriguing to explore the divergent forms of this interplay in the contribution of authors who, along with their traditional practice of oil painting, for different reasons also utilized the delicate pastel.

It is natural to open the survey of this material with the work of Janis Rozentāls (1866–1916) – a bright, versatile, dynamic and eclectic artist who was the most prolific pastelist among his Latvian contemporaries. Rozentāls' work in the medium spanned the whole course of his creative biography – from the early 1890s at the St. Petersburg Academy of Arts<sup>10</sup> until his untimely death in the mid-1910s. These pastels were portraits, variations on religious and mythological themes, and fantastic visions of turn-of-the-century Symbolism, but their formal expression was dominated by traces of Art Nouveau stylization. The artist had a good command of his means and devices, choosing those ones which helped him achieve the desired effects of dense impasto and heavy outlining, or to create simplified landscape designs and harmonies of light, cool colors. Rozentāls' heritage includes a good number of works which show rather deliberate, rationally calculated combinations of allegorical or mythological subjects and decorative boldness, with an emphasis on two-dimensional planes and smooth color gradations within dark, asymmetrical outlines. Characteristically, Rozentāls often used pastel to create versions of well-known compositions: see, e.g., the famous *Saga* (1898, SMA) or *After the First Rooster-Crow* (1910, SMA).

Nonetheless, the Art Nouveau part of Rozentāls' work also contains some pastels in which he enlivened this manner of stylization with a rich, sumptuous and strikingly decorative, or perhaps an extremely subtle and evocative surface treatment. In 1903 a new image appeared in Rozentāls' art – that of his wife, the Finnish singer Elli Forsell. Pastel certainly was a most appropriate medium to visualize the "beautiful picture" which the loving husband said he had made of her, a fantasy which "is very delicate, it needs fonder care and deeper empathy"<sup>11</sup>. The first years of their married life brought about a series of refined and visionary portraits in which the earlier attempts at psychological realism had lost their importance. In contrast to Rozentāls' pastel portraits of the actress Ludmila Steinheil-Kameneva (1901, SMA) and Mērija Grosvalde (also spelt as *Mary Groswald*, 1902, Rīga, the Grinbergs family collection), these overtly emotional works refer to recognizable sources of exterior influence. Both of the earlier portraits displayed the author's discreet ability to reveal the sitter's individual character through a particular, keenly perceived atmosphere and surroundings. Elli's personality, however, was veiled by the exuberance of her husband's feelings for her, and we must conclude that he has dreamed in the formal idiom of Art Nouveau and the spirit of the fashionable French society portrait painter Edmond Aman-Jean (1858–1936).

This is evident in the famous full-size portrait of the artist's wife which was painted in the summer of 1906<sup>12</sup>

- 3 Rozentāls, J. "Vistlers" (Whistler). *Vērotājs*, No. 1, 1905, p. 114.
- 4 A letter of Pēteris Krastiņš to Jānis Jaunsudrabiņš from Rome, 1908, in: *Latvijas Vēstnesis*, No. 181, 13 Aug. 1921.
- 5 Rozentāls, op. cit. [note 2], p. 118.
- 6 Benois, A. "Besedy khudozhnika. IV. Parizhskiy vystavki. Vystavka pastelistsov" (The artists talks. IV. Art exhibitions in Paris. The show of pastelists). *Mir iskusstva*, No. 10, St. Petersburg (1899), p. 110.
- 7 A fragment of Krasnoselsky's review from *Rizhskiy Vedomosti* in: Rozentāls, J. "V. Purvīša izstāde" (Purvītis' exhibition). *Vērotājs*, No. 5, 1904, p. 629.
- 8 Rozentāls, J. "Māksla un tehnika" (Art and technique). *Zaķitis*, No. 3, 1907, p. 155.
- 9 Schmutzler, R. *Art Nouveau*. New York (1962), p. 272.
- 10 Ina Pujāte in her monograph refers to a letter from 1892 where Rozentāls writes about some studies for the portrait of the Empress (see: Pujāte, I. *Janis Rozentāls*. Rīga (1991), unpaginated). A couple of years later he could produce the anonymous *Portrait of a Lady* which was exhibited at the gallery *Arts longa* in the summer of 1994. Russian press publications in 1894 on the engagement and wedding of Tsarevich Nikolay show that the awkward pastelwork over an oil underpainting has been done from a picture of the noble bride – Alice, the Princess of Hessen, who was to become the Empress Alexandra (cf. the illustrative supplement to the 16<sup>th</sup> issue of the St. Petersburg magazine *Niva* in 1894).
- 11 A letter of Janis Rozentāls to Elli Rozentāle. Rīga, 8 (21) July 1906. Rainis Museum of Literature and Art History, a copy at the Janis Rozentāls Memorial Museum, Rīga.

(SMA, exhibited at the Janis Rozentāls Memorial Museum, Riga). Here the artist has used a rich and spectacular combination of sumptuous textures and trimmings. Elli is seen dressed in a loose, intricately draped and elegant robe with golden strands streaming over her bare shoulders, long strings of pearls trailing over her breasts, and a big white feather in her delicate hand. The young woman's face is shaded, the figure – slightly bent, and the curvilinear silhouette, along with a multitude of descending lines, creates an impression of overall downward movement. The strokes grow heavier or more blurred in their flow toward the ground, where the long train of the robe trails heavily over multi-colored rippling of short and quick dashes. The pale cardboard color of the background wall is crossed by a network of broken verticals, over which the artist superimposed hardly visible touches of fading green and grey which make the whole scene seem immersed in a kind of greenish dusk. The exploited means of decorative expression recall the elongated, slightly curved brushstrokes of the local German artist Eva Margarethe Borchert-Schweinfurth (1878–1964; see her *Self-portrait* and *Portrait of a Gentleman*, until 1908<sup>13</sup>). Both authors designed expressive silhouettes of full-size figures in simplified, flattened surroundings with a similar dark horizontal ledge between the wall surface and the slightly undulating floor area, so that the human forms seem to be growing like creased and furrowed tree-trunks from the ground. But the German painter's brushstroke was clear and firm, while Rozentāls' pastel lines tended to blend and blur, as if their illusive patterns were conjured up from pastel's seeming vibration. These early portraits of the artist's wife inevitably emphasize those applications of the medium which highlight its metaphorical association with the texture of female skin.<sup>14</sup> The beholder can easily realize how important a role was played by the artist's sensual enjoyment of his physical contact with the material, and the emotional impact of Rozentāls' work is partly based on the contrast between the apparent tactile sensuality of the working process on the one hand, and the factual untouchability of the result on the other.

In an essay on some Neo-Romantic aspects of Rozentāls' creativity I considered his pastel *Sun Maidens* (1912, SMA) as a model of the mystical turn-of-the-century "sun-dreaming" (*Sonnenschwärmerei*) – a Neo-Romantic corollary of Impressionist vision.<sup>15</sup> But the issue of Art Nouveau brings me back to this interesting piece in order to discuss its decorative structure, which is marked by a peculiar coherence of content and form. By means of short and cross-current pastel strokes, the artist produced an illusive tapestry of a noon-day slumber vision, dreamt in the haze of heat and aroused by the lushness of blossoming nature. The imitation of tapestry texture here is not an end unto itself, for the loose surface fabric forms the essential structural framework of the whole picture, where the dream becomes one with the reality. The luminous little pastel strokes have a metaphorical part to perform in these metamorphoses – they visualize the summer light which may shine from the milky sky and its

reflections, or condense in the wings of birds, the blossoming foliage and the lanky bodies of semi-nude adolescent girls among clusters of trees on the lakeside. Those who know the oil version<sup>16</sup> of the same painting perhaps will agree that the setting of the scene is modelled very much on a turn-of-the-century theater stage, with a balanced foreground framing on both sides and a hazy bluish forest curtain on a painted background behind.

In contrast to the sensual intensity and decorative richness of Rozentāls' work, Vilhelms Purvītis' (1872–1945) pastel studies show a good deal of delicate simplicity and reserve. Most of the relatively few writings about his activities in this medium may be found in reviews of the aforementioned 1904 exhibition, published in Riga's German, Russian and Latvian periodical press. "If his previous pictures made us think of some external impulses," Augusts Ģiezens wrote in *Rīgas Avīze*, "then now they are – and I mean above all his little poems in pastel – truly original and freely symphonic improvisations, so simple and beautiful that hardly any one of the modern landscapists could match his talent and skill."<sup>17</sup> Alfred Ruetz, in the German newspaper *Rigasche Rundschau* wrote that Purvītis' oils and pastels were true masterpieces of these techniques, adding that it was pastel that helped him achieve ever-increasing results.<sup>18</sup> These and other fulsome accounts of Purvītis' perfect skill in creating landscape impressions of lyrical serenity or gentle twilight "by surprisingly modest means"<sup>19</sup> or "in a few poetic words"<sup>20</sup> may well be applied to the two sensitive studies of nature which have survived in the collection of the Latvian State Museum of Art. One of them, a tranquil winter evening scene with the dusky mirror of a small river meandering among snow-covered banks, may be of good use in the search for Art Nouveau elements, and it displays a general relationship to the themes and manner of the Norwegian painter Frits Thaulow (1847–1906). In the 1890s, Thaulow often depicted wintry, rainy and dusky scenes<sup>21</sup> with water flowing slowly through landscapes, in tonal harmonies based on a single color.<sup>22</sup> His work was familiar to the audience of St. Petersburg art exhibitions,<sup>23</sup> and a better knowledge of his late period would certainly cast more light on the output of the young Latvian landscapist. The currently available reference material – Thaulow's *Little River* and *Winter Landscape* in the pastel collection of the Hermitage<sup>24</sup> – let me to conclude that the Norwegian virtuoso of wintry moods was somewhat more descriptive in his vision of nature than was his Latvian colleague. The lyrical charm of the older man's work was chiefly evoked through a detailed rendering of his scenes, whereas the Latvian, in his turn-of-the-century studies, was already attempting to attain a greater synthesis of representation and form in order to highlight the landscape's emotional rhythm.

It is significant that Purvītis' small winter scene, unlike many of Rozentāls' pastels, did not involve conflicting interrelations of spatial structure and decorative arrangement. On the contrary, both were fused into a harmonious whole, as if to prove the medium's particular ability to soften contrasts

- 12 On 27 June (6 July) 1906 Rozentāls wrote from Riga to Elli in Finland: "...I have done a full-size portrait of you in the green robe and another vision on the Groswald staircase from the days of our courtship. They are both very good, and I shall perhaps take them with me." (Rainis Museum of Literature and Art History, a copy at the Janis Rozentāls Memorial Museum, Riga).
- 13 Both paintings were reproduced in the 2<sup>nd</sup> volume of the arts yearbook *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* (1908, pp. 34, 35). Eva Margarethe Borchert-Schweinfurth, who studied in Paris and Munich, was a gifted pastelist and portrait painter, one of the chief figures on early-20<sup>th</sup>-century Riga art scene, where she represented a moderate, refined and fashionable modernism à la Edmond Aman-Jean.
- 14 Callen, A. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven and London (1995), p. 136.
- 15 Abele, K. "Gavīlejošie bērni: Par dažām neoromantisma izziemēm J. Rozentāla glezniecībā" (The jubilant children: On some elements of Neo-Romanticism in the painting of Janis Rozentāls). *Romantisms un neoromantisms Latvijā: mākslā: Materiāli mākslas vēsturei* (Romanticism and Neo-Romanticism in Latvia's Art), ed. by E. Grosmane, Riga (1998).
- 16 First publication in the 6<sup>th</sup> volume of the *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* (1912, p. 46) as the possession of Mr. A. Vanags. Present location unknown.
- 17 Ģiezens, op. cit. [Note 1].
- 18 Ruetz, A. "Purvīt-Ausstellung". *Rigasche Rundschau*, No. 36, 13 (26) Febr. 1904.
- 19 "Purvīša izstāde Berlīnē. Starpnozīme gleznotājs" (Purvītis' exhibition in Berlin: The painter of halltones). *Vārds*, No. 1, 28 Apr. (11 May) 1901 (translated from the article *Ein Maler der Zwischentöne* in the German newspaper *Berliner Stadtanzeiger*).
- 20 Ģiezens, op. cit. [Note 1].
- 21 B. D. "Johan Frederik Thaulow". *Landschaft im Licht: Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*. Köln and Zürich (1990), p. 498.
- 22 V. P. [Poulsen V.] "Frits Thaulow". *Winter Land: Norwegian Visions of Winter*. Oslo (1993), p. 78.
- 23 See, e.g., "Katalog meždunarodnoj vystavki zhurnalna "Mir iskusstva" in Mir iskusstva (No. 6, 1899) including three of Thaulow's works, one of them reproduced on p. 103.
- 24 Kamenskaya, T. *Pasteli khudozhnikov zapadnoevropejskikh shkol XVI-XIX vekov* (The pastels of western artists in the Hermitage, 16–19th century). St. Petersburg (1960). Cat. Nos. 99, 100.

of space, volume and picture plane, which was described by the Russian art historian Dmitry Sarabyanov as very important in Art Nouveau efforts to depart from the three-dimensional conception of space<sup>25</sup>. The painter limited his means to a few essentials. Soft and loose dashes suggest the vibration of water; in the snow-covered areas they tend to condense and grow rubbed in the distance. Filigree lines of trees merge into the sky. The pale pinkish grey of uncovered cardboard shows through like an afterglow of dim winter light. With utmost sensibility of touch, Purvītis rendered most subtle transformations of substance and texture, imbuing the atmospheric scene with overall animation and life. The delicate dialogue between the background tone and its ascetic covering relates this pastel *étude* to a number of Purvītis' oil paintings from c. 1900, where transparent glazes and fine, slightly quivering lines on a piece of color-absorbing cardboard or pink-grounded canvas help to convey similar animation of nature and human life.

Vilhelms Purvītis' wintry landscape lucidly shows how the flowing and meandering movement of Art Nouveau, evident as it was in linear patterns and texture modifications, could effect a particularly convincing emotional overtone. This quality of the Latvian virtuoso's work was also reflected in the talent of his short-lived compatriot Aleksandrs Romans (1870–1911), an artist of academic schooling who possessed an equally fascinating gift to preserve the impression of air and breathing substance in his pastel surfaces. The Latvian State Museum of Art treasures his small and wistful *Russia Minor* (1907–1908), which was noticed by the local critics at an exhibition staged after the author's death in 1911–1912<sup>282</sup> and purchased by the Latvian Society for the Promotion of Art. In a review for *Latvija*, the author Jānis Jaunsudrabiņš wrote: "It is a gentle pastel, yet so deep and mellow that its colors surpass those in the greatest part of the exhibited work."<sup>26</sup> Even the usually severe Jūlijs Madernieks did not hold back words of praise,<sup>27</sup> and a retrospective approval of this contemporary acclaim makes it worthwhile to stop at this picture and consider the source of its fascination.

The picture shows three shaded female figures, hands in their laps, and a young girl against a sunlit plane. They join in a large, irregular, curvilinear silhouette which covers most of the picture's square format. The women are wearing heavy Ukrainian costumes with massive head-dresses and wide-sleeved blouses. But the artist is concerned not so much with descriptive details as with the rhythmic interplay of dark-colored areas – how they merge into each other, how they stand out against the nearly transparent faces, sunlit sand and shaded sleeves. More than linear, it is a play of changing colors and textures, where the modified surface fabric of subtly decreasing and increasing density brings about an impression of a living substance. Disguised by the shadow, the faces show no distinct features, but the gentle downward movement of the configuration of the little group imbues the scene with a particular atmosphere as though a kind of weariness is streaming down their garments. This rhythmic structure includes a number of delicate emotional accents – drooped

heads, a pair of vaguely marked hands on a dark and coarse fabric, the distant outline of a girl, and a few hardly visible figures, smudged in the golden pastel dust at the horizon. Even when dark, Romans' colors did not lose their serenity, and his work was praised as "decorative and fresh"<sup>28</sup>. Bearing in mind the previously discussed method of Purvītis, we see that the surface texture of *Russia Minor* is more decorative than that of Purvītis' small wintry landscape. Here it is not required to suggest spatial recession. The artist had an unflinching instinct for the proper harmony between the tonal value, texture and disposition of every particular colored area in the general compositional scheme. Heavy ones alternate with lighter ones, and the beholder may get the sense that he has actually seen a dusky shadow sliding across the human figures and heard a pensive sigh emanating from their lips.

Having explored the subtle, subdued animation of Purvītis' and Romans' pastel studies, we can turn to *Spring*<sup>283</sup> (1907, SMA) by Pēteris Kalve (1882–1913). This is a picture that endows our conception of pastel's expressive properties with a touch of festive gaiety. The rather large landscape, which is among the artist's best known works, has a clear and firm pattern of recurrent linear elements and color areas. At first glance, the wealth of verticals, horizontals and concentric lines even makes the sunlit scene look somewhat stiff. The role of decorative stylization in Kalve's vision of nature is even more pronounced in an analogous pen-and-ink-version of the same theme. But the drawing is built of uniform, broken Pointillist penstrokes, while the pastel shows a simple yet vivid color scheme with a bright golden ochre. Kalve also used a lucid treatment of light and shade that helped him to outline the depicted objects and integrate the horizontals of falling shadows into the structural design of the work. His treatment of texture was closer to that of Rozentāls than to those of Romans or Purvītis. He tended to exploit both linear and painterly means of expression, and his multiple layers of elongated, slightly meandering strokes are reminiscent of the decorative efforts in some of Rozentāls' pastels, such as *The Deceased Woman* or *Apparition* (1908, SMA) and *Swan Maidens* (1912, priv. coll.<sup>29</sup>). Nonetheless, the artist contrived to make every fragment appealing to the spectator's eye. A closer inspection shows that none of the fragments was left single-layered. The underpainting is covered by dense striations of a different color while in the neighboring area the same occurs in reversed succession. The resulting interplay of contrasting and alternating colors contributes to the coherence of the whole picture, investing the scene with a good deal of vernal vivacity which is heightened by striking contrasts between the plane and the line, the whole and the detail. But the tiny islets of melting snow flickering here and there amongst the strips of golden earth get in the way of a gradual spatial recession and make the composition look somewhat like an ornamentalized design.

Another artist who could use pastel as a means for detailed ornamentation was the visionary dreamer Rūdolfs Pērle (1875–1917). His picture *In a Silver Boat* (1915, SMA)<sup>284</sup> shows the very opposite of Kalve's Realism and chromatic

25 Sarabyanov, D. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropejskikh shkol* (Russian painting of the 19th century in the context of European schools). Moscow (1980), p. 220.

26 Jaunsudrabiņš, J. "Aleksandra Romana gleznu izstāde" (Exhibition of Aleksandrs Romans paintings). *Latvija*, No. 297, 24 Dec. 1911 (6 Jan. 1912).

27 Madernieks, J. "Nelaika A. Romana gleznu izstāde" (Painting exhibition of the late Aleksandrs Romans). *Dzintars Vestnesis*, No. 294, 21 Dec. 1911 (3 Jan. 1912).

28 *Ibid.*

29 Exhibited in the art gallery *Ars longa* in 1994.

gaiety. With a nearly Pointillist accuracy, the artist elaborated a stylized vision of a strange and mysterious world. Every form on the dark-grounded canvas has the pale unearthly glimmer of wet scales. Both the lone sailor and the silvery ripples of the shimmering water seem petrified into a substance much like the surrounding cliffs, and the scene, murky and closed, may evoke alarming emotions, intensified by the peculiar rippling and the otherworldly, sourceless light. Pastel is applied in transparent, glaze-like layers and gradations of dark, deep shades. Alternating with areas of small, quick and scaly dashing, they create a peculiar surface pattern and the illusion of a light, silvery jingle.

Readers of turn-of-the-century Latvian literary magazines must have noticed the frequent image of a traveller tossed about in a lonesome ship by stormy winds of fate evoked in various works of prose and poetry. Rūdolfs Pērle took this anonymous, symbolical sailor and put him in a labyrinth of cliffs, facing both the ghostly world of reflections and the abysmal depths of his unconscious self. The odd, curvilinear stylization suggests the presence and power of unpredictable supernatural forces: if not for a special providence, the sailor, too, would be turned into a stone forever.

The vision of Pērle's *Silver Boat* inevitably evokes a sort of fear, stirred by the enigmatic darkness of the closed space and the quicksilver quiver over the silently darkening depths. These features – the darkness and tightness – were even more typical in the work of another turn-of-the-century artist who earned a reputation as an individualist and dreamer in Latvian art history<sup>30</sup>. This was Pēteris Krastiņš (1882–1942/1943), whose pastel miniatures presented an original and emotionally charged version of Art Nouveau, revealing a long-forgotten yet vital aspect of the artist's talent – something that did not escape the attention of his first critic, Jānis Jaunsudrabiņš, in 1908. "Krastiņš' little essays in color," he wrote, "do give a truly peculiar impression. They look very much like colored drawings, yet it seems that the drawing has no other use than to conduct the grand symphony of color. He takes narrow motifs which create, on closer examination, an illusion of spaciousness, evoked by his strong decorative sensibility. And every fragment is brimming with life and vitality, even though the whole is veiled in a deep melancholy."<sup>31</sup>

In order to understand how these simple studies of North Vidzeme scenery could arouse such a feeling of overwhelming animation, let us stop at *Little Forest* (until 1907, SMA)<sup>285</sup> – a small, compact and strongly symmetrical arrangement of a very few pastel-covered areas on a bit of coarse-grained brown paper. Regardless of its peculiar emotional impact, the picture is obviously close to the localized stylizations of natural forms that were widely used in the graphic design of Latvian turn-of-the-century magazines and marked by a disposition toward formal simplification and flatness, humble imagery and lucid display of landscape zones. A popular practice was to enclose the scene with symmetrical "curtains" on both sides; clusters of trees and clouds formed irregular and slightly rounded silhouettes, matching freely

curving and deliberately organic outside borders of compositions. But in the case of Krastiņš' *Forest*, the simple scheme is filled with emotional dramatism. The focal point of the tiny picture is a strip of pale red between the distant masses of trees, and this bit of reflected sunset gives the flattened pattern a quality of spatial depth and emotional coherence. The dynamism and drama of the setting sun is figuratively conveyed by something quite opposite to its grandeur – the tightness, schematism, formal simplicity and delicacy of the actual representation. Having eliminated the descriptive details of naturalistic landscape, Krastiņš unwittingly explored the evocative faculties of color and texture. The color of his miniatures functions like an animated substance which can suggest the human response to the subdued dynamism which is implicit in such phenomena as the changes of day and night, or nature's progress through the successive seasons. Though muted by the dusk, it seems to hold the warmth of the by-gone day in order to gleam somewhere at the horizon as a distant sunset and to evoke uncertain, poignant longings in human hearts.

These pictures show that the Art Nouveau stylization in Pēteris Krastiņš' pastelwork could serve a sort of subjective expression that meets the emotional range of early Expressionist idiom. No description of this peculiar aspect of the artist's work would be complete without a discussion of a strange and absorbing horror scene renowned as *Fantastic Vision* (c. 1911, SMA)<sup>286</sup>. In the middle of a slightly irregular piece of the usual brown paper placed on a square of pale green, the artist has outlined a third, central zone, where a crowned person struggles with a monstrous demon. The work shows a flattened and indivisible knot of the furious wrestlers. The crown, the mantle and the monster's bare teeth flicker here and there, but the fervor of struggle makes it impossible to tell the sky from the ground, for the radically limited field of vision is filled by a close-up of the wrestling couple, the dynamism of which is emphasized by coarse pastel striations. In a small composition like this one, to cover the field of vision with a fragment of an indiscernible silhouette is a means which can stir up unwitting sensations of inexplicable fear: the danger is too close to grasp or escape it. It is just so in this phantasy where the impression of darkness, tightness and emotional strain, increased by the contrasting proportion between the paper's large grain and the humble format of the whole scene, is visualized in the image of the evil demon, yet the poignant expression is counterbalanced by the details of a fairy world and a somewhat decorative, even playful quality of design.

If the survey opened with the enigmatic figure of Janis Rozentāls' Aman-Jeanesque *femme fatale*, we have now reached the other – unpolished and dramatic pole of the emotional spectrum. A backward glance at the whole body of the interpreted artwork shows how various impressions, feelings and moods were given visible form by divergent means of more or less Art Nouveau origin: the image of an adored *belle dame*, a sensuous and sumptuous noon-day dream amid the beauties and luxuries of blossoming nature, the

30 Siliņš, J. *Latvijas māksla, 1800–1914* (Latvian Art, 1800–1914). Vol. 2, Stockholm (1980), pp. 297, 437.

31 Jaunsudrabiņš, J. "Pēteris Krastiņš". *Start*, No. 2, 1908, p. 194.

32 On the "integrated imagery", see: Siliņš, J. and T. Zālte. *Basic Problems of Translation Theory*. Riga (1984), p. 75.

fragile delicacy of winter evenings, or the optimistic gaiety of vernal awakening; a shadow of trouble around taciturn figures of foreign women, the strange lure of unexplored waters, the dramatism and strain of sunset hours or a vision of inescapable disaster. I have tried to capture the way, in which the formal elements of the style, along with Art Nouveau's preferred properties of material and technique, helped to create and convey the peculiar "integrated

imagery"<sup>2</sup>, that shines through the formal contexture of every picture. The presence of Art Nouveau in Latvian art has brought out pastel's subtle dynamism, subdued vitality and pliability, revealing the evocative resources which never fail to imply life's delicacy and transience. Pastel, in turn, softened the typical whiplash curves of turn-of-the-century decorative art, transforming them into gently meandering, velvety patterns.

## STELLA PELŠE

### ART NOUVEAU. SPACE CONCEPTION IN LATVIAN PAINTING AT THE TURN OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Space, as one of the elements of a painting's form, is always a potentially interesting source of comparisons, and the early 20<sup>th</sup> century was certainly an important turning point with respect to changes in its con-

ception. Modified thematic and formal principles of painting also indicate a different image of the living experience in works of art. In a wider sense, picture space is a reflected worldview of the age as well as of the nation and individual; it is a manifested interaction of rationality and intuition. In the present-day situation, when there is a search for a joint culture space on the global scale, local originality acquires a special importance; to stress parallels, analogies and influences, in other words, to emphasize the universal elements, can be more important when countries and nations are separated by baselessly severe borderlines. The aim of this essay, therefore, is to examine the probably specific features of picture space in a certain period; analogies with contemporary European painting are accepted as standing to reason and indisputable.

As a yearning for universality and a subordination of all of the arts to certain thematic and formal principles is one of the most significant features of Art Nouveau, we can pose a question: is painting, as a separate branch of the fine arts, an adequate representative of the Art Nouveau space conception? The level of painting's traditional autonomy, the special significance of purely painterly aims could also be regarded, after all, as an important trait of local peculiarity. Taking up the study of Art Nouveau space conception, we encounter a certain ambivalence. On the one hand, iconography as well as Art Nouveau attitudes toward form have been closely investigated: they are quite well-known and verifiable. Without a thorough examination of iconography, which is made up of a peculiar synthesis of perceptual impressions and Western religious and mythological imagery, it is possible to assert the priority of row-like composition made up by an interplay of curving lines and flatly colored areas. Usually the sense of depth is reduced, and emphasis is placed on qualities of ornament and silhouettes. All represented objects "...must first pass through a filter which limits them to two dimensions. In the beginning, there is thus the surface, then movement, too, within this surface"<sup>1</sup>. On the other hand, such principles tell

us about Art Nouveau in an overly broad outline – as characteristics of "Stylist art"<sup>2</sup> they apply to almost all painting from the threshold of the century, except perhaps the paintings of Cézanne. There is an obvious necessity to

restrict the space conception of Art Nouveau in space and time, because the only feature which all reactions against the extremes of Impressionism have in common is a negation of space built on the instantaneous optical impression, turning away from the sense of presence as the main principle of space conception. The attainment of this sense of immediate presence could even be considered a long standing problem that was central to European painting and reached its final and culminating resolution in Impressionism.<sup>3</sup> Trends in turn-of-the-century painting (Post-Impressionism, Symbolism, Art Nouveau, such groups as *Les Nabis*, the School of Pont-Aven, etc.) used various elements of picture form – composition, color, line – dwelling on their significance, but at the same time retaining the presence of the recognizable visual reality. Also, on the theoretical level, the aim to render the forms of observable reality "here and now" as truly as possible was no longer of primary importance. The attempt of Neo-Impressionists to capture impressions with a scientific exactness may seem a kind of exception, but in practice this process developed into abstract dots of color: a picture meant to convey a space of lyric contemplation over nature can be transformed in a composition of rainbow-like flat surfaces as the result of using consequent spectrum analysis. In other words, a general shift can be witnessed – the task of the picture space was no longer a representation of reality with the greatest possible credibility, but rather a revelation of the artist's feelings about this reality, his reflection upon it in different ways. Representation and revelation here had nothing to do with artistic value – they were only labels to mark the stages of distinction between observed and imagined space, i.e., perception and feeling which earlier were seen as parts of an indivisible whole, were seen as irreconcilable opposites at the turn of the 20<sup>th</sup> century. Revelation of impulsive emotions, conceptual mysticism, scientific truths and an intuitive quest for harmony in the revelation of the invisible became the intended or spontaneous higher task. Representation and revelation, to some extent, can serve as

1 Schmutzler, R. *Art Nouveau*. New York (1962), p. 9  
 2 Gerhardus, M. and D. Gerhardus. *Symbolism and Art Nouveau: Sense of Impending Crisis. Refinement of Sensibility and Life Reborn in Beauty*. Oxford (1979).  
 3 "...every generation discovered that there were still unsuspected 'pockets of resistance', strongholds of conventions which made artists apply forms they had learned rather than paint what they really saw. The nineteenth-century rebels proposed to make a clean sweep of all these conventions; one after another was tackled, till the Impressionists proclaimed that their methods allowed them to render on the canvas the act of vision with scientific accuracy." (Gombrich, E.H. *Art and Illusion*. New York (1961), p. 394.)

the equivalents of tradition and innovation in space conception in Western painting at the turn of the 20<sup>th</sup> century, as the sense of presence of the depicted event or process lost its central role and the viewer came to be an eyewitness to the artist's subjective worldview.

The typical space conception of Art Nouveau can thus be seen only as a type of the theoretically well-defined international idiom of fantastic subjects, curving lines, flat areas of color, with the accent placed on ornamental qualities (Gustav Klimt, Jan Toorop, Johan Thorn-Prikker, etc.) – an idiom which possibly was not even the main element in Western painting on the threshold of the 20<sup>th</sup> century. Especially in local schools of art, picture space was formed through a wide spectrum of contemporary subjects and pictorial means, where often it is impossible to relate the outcome to a particular artistic trend.

As the genesis of Latvian professional painting is linked to the Russian system of arts training, space conception in the early works of the first generation was usually a compilation of the thematic and formal principles of history painting, Realism and moderate Impressionism (Janis Rozentāls, *From Church*, 1894, SMA<sup>4</sup>; Vilhelms Purvītis, *The Last Sunbeams*, 1897, location unknown<sup>5</sup>; Jānis Valters, *The River Dale with an Approaching Thunderstorm*, 1895, Latvian Academic Library, etc.). Often there was a panoramic spaciousness based on a wish to develop the intended subject as fully as possible, using the configuration of separate objects, as well as local tones and conventional light and shade relationships. The gradual reduction of narrative content and social context, alongside innovations in pictorial technique, gradually allowed artists to approximate the representation of their nearest surroundings in an optically accustomed way. At the same time, it was not simply an overdue transition from the principles of Realism to the space conception of Impressionism. Impressionistic space, made up of an interplay of color and light, developed concurrently with another and precisely opposite tendency – a striving for decorativeness, abstraction and stylization.

The most highly developed diversity of pictorial space was manifested in the paintings of Janis Rozentāls – his interrelation of iconographic and formal elements was the result of a creative, experimental attitude towards the possibilities offered by the trends of contemporary art. It is interesting to note in some of Rozentāls' paintings the specific features of Art Nouveau, even as subject of the paintings coincides to a great extent with the traditions of Realism and the solid construction of space peculiar to it (*By a Brooklet*, 1901, SMA)<sup>288</sup>. At the same time, curved boundaries between darkish and light-colored areas, the bend of the river and the elongated contours of the picture plane already suggest a turn-of-the-century attitude. Fantastic imagery typical to this period (*A Black Snake*, 1903, SMA) can be seen in a rather traditionally executed space construction which resembles the paintings of Arnold Böcklin and Franz von Stuck. At the same time, Rozentāls could depict everyday life in the countryside as a synthesis between the bright coloring of open-air settings

and areas enclosed by dark outlines, similar to these practiced by the adherents of Cloisonnism (*A Washerwoman*, c. 1906, private collection). There are also many examples that are quite different, particularly a series of small paintings where impasto created by sketchy brushwork blurs the outlines of the depicted objects to the point where the space construction becomes reduced to a fluctuating mirage intermingled with light and air (*Arcadia (study)*, II, 1904–1908, SMA; *Cabaret (A Café in Paris)*, 1908, SMA, etc.)<sup>287</sup>. Nevertheless these methods of late Impressionism which create a suggested rather than a visually observable space, were not used here only to convey the fleeting moment as a casual snapshot of contemporary life, because they also sometimes transmitted fantastic imagery based on mythological subjects. Sometimes the picturesque line which delineated the contours of objects, thus determining the rhythmic qualities of the composition, as well as sketching in their volumes, conditioned the spatial interrelation among objects. This was especially typical in the fantastic works of Rozentāls (numerous variants of *Temptation; Human Maid and Ghosts of Nature*, 1907, SMA, etc.). In such works as *Eve* (1910–1912, SMA), *Sun Maidens* (c. 1912, SMA), *Adam and Eve* (c. 1909, SMA)<sup>289</sup>, *Youth* (1910, private collection), *A Woman among Poppies* (1908–1910, SMA), space conception is somewhat similar to that in the paintings of the French Symbolist Odilon Redon, where the main character is located in hazy, picturesque and colorfully sparkling surroundings, thus becoming almost evanescent (e.g., *Pandora*, c. 1910, New York, The Metropolitan Museum). In other words, along with the distant echoes of open-air light effects, there is a chance to conform oneself to the fairly abstract interplay of formal elements. *Swan Maidens* (1904–1911, private collection) is one of several paintings by Rozentāls where the objects are totally converted to flat, ornamental silhouettes, enclosed by sharp contours. This conceptual interpretation of space coincides, for example, with the principles of the French group *Les Nabis* as well as with countless examples of Art Nouveau graphic work and illustration.

Typical features of turn-of-the-century art are noticeable in the paintings of Jānis Valters: composition of narrow focus and objects drawn near to the viewer. People in their intimate everyday surroundings, as well as surfaces of rippling water, trees, or a receding plane of the road are brought up close while the sky is left out of the composition, thus emphasizing the characteristic ornamental qualities of Art Nouveau. Curved coasts with rippling water (*Seashore*, c. 1900, SMA), slightly curved tree-trunks (*Landscape and Forest*, both. c. 1904, SMA)<sup>291</sup>, delicate coloring in bluish, greenish and yellowish tones (*Landscape with a River*, 1904, SMA)<sup>246</sup> – all of these features involve a certain amount of abstraction, although direct links with the immediate sensuous perception of nature are still important. For example, the painting *Birch Trees in Spring* (c. 1900, SMA) is constructed as a row-like composition of azure, light and fawn-colored areas. Slightly curved trunks and silhouette-like leafages placed against a bright sky make the expressiveness of flat color areas and lin-

4 Here and further: owned by Latvian State Museum of Art, Riga.

5 Reproduced from the materials of the SMA library in: *Latviešu tēlotāja māksla, 1860–1940* (Latvian art 1860–1940). Riga (1986).

6 Reproduced in: *Vilhelms Purvītis. Mākslinieka 12 ainavu krāsainu reprodukciju krājums* (Vilhelms Purvītis. 12 reproductions of his landscapes in color). Riga (1943).

ear rhythmic the main principles of the space conception. At the same time, the open-air coloring still emphasizes the leading role of direct observation of the nature, though freed from naturalistic details and the necessity to capture the fleeting moment. In portraits and genre scenes by Valters (e.g., *Youth*, c.1900; *Painter*, c.1902; *By the Window*, c.1904, all in SMA, Rīga), the volumes are modified into soft, picturesque areas, nevertheless avoiding the arrangement of color fields as an end unto itself, because the fields are emotionally permeated and specified by moderate light and shade.

Space conception in the landscapes of Vilhelms Purvītis was built up as a peculiar fusion of concreteness and generalization, a sense of presence and abstraction. What's more, there were different variations on their interrelation. Panoramic views, as well as receding diagonals of hills and roads, streaks of snow and water, conjure up reminiscences of Classicist and Realist landscapes (*The Last Sunbeams*, 1897, location unknown; *March Sun*, c.1900, location unknown<sup>6</sup>, etc.). Recurring motifs of winding river banks, snow-drifts, etc., suggest touches of the artistic language of Art Nouveau (*Thaw*, c.1906, SMA), but they are always subordinated to a certain higher task. It is the inner significance placed upon the local landscape through the conception of the picture space as a careful balance of decorative stylization and optical impression. The landscape is never transformed into some kind of spatially ambiguous or conceptual scene, prepared for fantastic imagery; nevertheless, "colored areas are subjected to certain leitmotifs and schemes of decorative construction to resolve purely artistic problems, searching for some dominant mood in experience created by nature. Landscape is no more an impression, but a life of the land expanded in the wideness of space where through the row-like composition, colored areas are included in the pattern of lines"<sup>7</sup>. Abstract qualities of the academic and realistic traditions were particularly pronounced in landscapes painted about 1910 (*Spring Waters. Largo*, c.1911–1912, location unknown<sup>8</sup>; *Spring Waters. Maestoso*, 1910, SMA; *Winter*, c.1911–1912, SMA, etc.). The solemnity of vertical and horizontal rhythms and the wing-like compositions in some sense reveal an ideal landscape of Latvia, an analogy to the trend of *Heimatkunst* in Germany, where the only possible alternative to sensuous impression was a revitalization of more ancient space conceptions. The elements of Impressionistic idiom convey the depicted season and sometimes the hour of the day, but interplay of color and light never becomes the only principle of space conception.

From 1905 roughly until the First World War, space conception in Latvian painting was modified and obtained new and different nuances. Looking at the period from an iconographical perspective, it is worth noticing the increasing role of fantastic subjects – imaginary scenes related to legends and fairy tales, which indicates a certain decline in the attractiveness of everyday motifs (Rūdolfs Pērle, *Ships*, 1915–1916, SMA; *The Sun*, 1916, SMA, etc.). Arrangements of laconic volumes reduced to flat areas and executed in subtle coloring endow a picture space with symbolic images with a power of

evocation (Voldemārs Matvejs, *Antiquity*, SMA, etc.). At the same time, the importance of the Realist tradition with respect to pictorial methods remained significant; it was modified only enough so as to transform the commonly perceived vision of nature into a moderate stylization of it. In the landscape sketches of Aleksandrs Romans (*Landscape with a Horseman*, c.1906; *The Moon (Night-watch of Horse at Grass)*, c.1910, both SMA, etc.), space is usually constructed through a row-like arrangement of flattened, wavy silhouettes. But there are other paintings, e.g., *Blooming Meadow* (c.1908–1909, location unknown<sup>9</sup>) by Pēteris Kalve, which with respect to space construction are rather similar to the more archaic patterns of 19<sup>th</sup>-century Realism, something like a landscape by the German painter Hans Thoma, *The Rhine near Sackingen* (1873, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin). A persistent reliance on artistic idioms that elsewhere were already outdated demonstrates the significant role of the conservative approach and inertia. The radical changes in Western painting which emerged through Fauvism and Cubism and which, on the one hand, returned to subjects drawn from the nearest surroundings, but, on the other hand, radically abstracted picture form from the commonly observed world, arrived in Latvian painting only at the beginning of the 1920s as a specific synthesis of various moderately interpreted Modernist trends.

About the turn of the 20<sup>th</sup> century, in other words, there was neither a consistent "dematerialization and deindividualization"<sup>10</sup> of depicted objects on ornamental surfaces, nor a complete autonomy of linear rhythmic which would have anticipated a further abstraction in the development of picture space. The equally intense and bright colors which were used by the Fauves without regard to the position of the figure on the perspective plane changed the spatial relationships between the depicted objects into intellectually conceivable entities; the deviation from the forms of common optical perception which was practiced by the Cubists anticipated a complete abandonment of them in the course of further developments. Even space conceptions as diverse as, for example, the intuitive and casual interplay between lines and fields of color presented in Abstract Expressionism, or the optical games rationally organized in Op art can be traced back to the rising autonomy of formal elements in the painting of the early 20<sup>th</sup> century. At the same time, the aspiration of Art Nouveau to improve and perfect all living space turned into an encompassment of actual space in works of art; as the exact opposite of the utmost abstraction, there emerged various actions and manipulations with the physical, spatial environment. So the space conception of Art Nouveau, which "is not simply given as existing but as continuously developing"<sup>11</sup>, was of particular interest as a rich soil for further evolution in painting, and, in a wider sense, in the visual arts in general. The possibility of the consistent application of the Art Nouveau space conception, as well as the lack of this realization, draw attention to the rather mean dynamic potential of local school of art and to the complicated relationship between tendencies of conservatism and innovation.

7 Siliņš, J. *Latvijas māksla, 1800–1914* (Latvian art, 1800–1914). Vol. 2, Stockholm (1980), p. 117.

8 Reproduced in: *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. Vol. 6, 1912.

9 Reproduced in: Siliņš, J. *Latviešu glezniecība* (Latvian painting). Vol. 1, Rīga (1937).

10 Gerhards, op.cit. [note 2], p. 16.

11 Masini, L.V. *Art Nouveau: Un'avventura artistica, internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincialità, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravaganza*. Firenze (1985), p. 55.

Summing up the space conceptions represented in the local heritage of painting, it is possible to assert an inseparable unity of the Impressionistic sense of presence and the abstracting stylization of Art Nouveau: they create a joint, innovative space conception against the conventional space conception of academic Realism. "'Essential' for turn-of-the-century artists was not only far-reaching abstraction from visual reality, but that which was essential or most important inside the limits of this reality."<sup>12</sup> As a definition of the specificity of the period, this is a description of Latvian as well as European art. But it can also single out a local characteristic, where synthesis of Impressionistic and Post-Impressionistic elements, including Art Nouveau, was emphasized on the

background of a conventional detailization of academic Realism. If there is no Impressionistic space to convey only a purely optical illusion, then there is no necessity for deliberate attempts to propose Art Nouveau, Symbolism and other reactions to Impressionism as the bearers of creative activity in opposition to the supposed optical passivity of the Impressionists. Because the dynamic potential of Art Nouveau as influenced by more dominant art centers has been assimilated into the totality of more archaic principles, resulting in coexistence and fusion of chronologically different space conceptions, the significance and authority of a sense of presence in depicted space could be considered in the particular period as an element of local specificity.

## RUTA ČAŪPOVA

### THE BACKGROUND AND INFLUENCES OF ART NOUVEAU ON LATVIAN PROFESSIONAL SCULPTURE AT ITS INITIAL STAGE

**A**mid a variety of influences, impacts and borrowings which found their way into and contributed to Latvian professional sculpture during the initial stage of its development, a definite role was played by phenomena associated with the Art

Nouveau or Jugendstil movement. During the time when Art Nouveau gained ground and spread throughout Europe, the first professional sculptors of Latvian nationality, Gustavs Šķilters and Teodors Zaļkalns, were pursuing their studies in St. Petersburg (in the 1890s) and then making study trips abroad (in the first decade of the 20<sup>th</sup> century). The two men acquired their professional skills at the Stieglitz School of Technical Drawing in St. Petersburg, which specialized in training *artistes dessinateurs* – people who worked in the crafts, the applied arts and the art industries. At the Stieglitz school, the Latvians became acquainted with the outward delineation of objects, and the concepts of ornamental patterning in various eras. It was also here that they first encountered the impulses of Jugendstil.

Šķilters and Zaļkalns were able to view Art Nouveau applied art objects at an exhibition of Belgian fine and applied arts which was held in St. Petersburg in 1898. The exhibition launched a greater interest in Art Nouveau motifs, as well as techniques of stylization, and these issues assumed greater weight in the curriculum of the school. Šķilters' graduation project was a set of silverware in the spirit of Art Nouveau. During his years of study he had worked with dedicated verve in a flower painting class, where students developed methods and skills in stylizing various vegetal motifs. In his entry to a competition for a study trip abroad, Šķilters submitted a comprehensive essay, as well as a collection of stylization samples, all under the title "Plant and bud forms and their use in ornamentation". Through this Šķilters took an Art Nouveau position in demonstrating his ability to contemplate nature independently and to interpret floral motifs in the decorative and applied arts. Similarly, Zaļkalns won a

scholarship through a design for table decorations that was done in water-color and featured various ornamental elements in the shape of mermaid figures. These, too, bore witness to a borrowing from the imagery of Art Nouveau.

Šķilters spent time in Paris, as well as in various German towns and cities, and he went on excursions to Spain, Holland, Switzerland, Italy and England. Zaļkalns spent a full year beginning in the autumn of 1907 in Italy. During these travels, both Latvian artists could observe Art Nouveau in its diverse manifestations, as well as the various aspects of this style in architecture, the applied arts, environmental development, and the fine arts of various countries. Latvian artists were inclined toward the free arts, and they did not see Art Nouveau as anything that they might want to take up wholeheartedly. Neither did they subscribe unconditionally to all of the principles underlying its form-building ideas and its means of artistic expression. The Latvians did not readily or directly adhere to the various movements or personalities of Art Nouveau which defined the modern style's leading ideas, but Šķilters' and Zaļkalns' work does betray certain elements and impulses which reveal a link to emotional atmosphere, as well as form-building and stylization problems in the Art Nouveau context.

Before we look at specific examples which suggest certain links between the development of Latvian sculpture and the phenomena of Art Nouveau, it should be pointed out that the general attitude of Latvian artists toward modern artistic trends, both at the height of Art Nouveau and later, at its decline, was contradictory and evasive. Latvian architects, for example, were rather sharp in their opposition to Jugendstil, as has been noted by Jānis Krastiņš, who specializes in architectural history.<sup>1</sup> Among those who had a distinctly reserved attitude toward Jugendstil was a Rigensian sculptor of German descent, August Volz, and although this fact is not directly connected to the attitudes of Latvian sculptors, it does help to present the overall emotion of the day. Volz

<sup>12</sup> Kļaviņš, E. Latvijas 19. gs. beigās, 20. gs. sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums (Iconography and stylistics of the Latvian visual arts at the turn of the 20th century). Rīga (1983), p. 110.

approached the new style critically from the positions of Historicism. His artistic perceptions were formed during study of the Classical Antiquity and Renaissance art. Volz thought in terms of Historicist decorative sculpture and held that in Jugendstil spatial problems were handled mostly in a two-dimensional plane, thus failing to reveal the linkage of the organic, three-dimensional ensemble with the architectonic image of the edifice. Volz is reported to have believed that Jugendstil could not possibly be attractive to artists who had a strong and developed sense of space.<sup>2</sup>

In assessments of Latvian sculpture from the 1920s and 1930s which are made both by the artists themselves and by art historians we find a certain avoidance of any deeper or more detailed analysis of manifestations which might in one way or another refer to the phenomenon of Jugendstil. In the post-war period, and particularly in the 1950s and 1960s, art critics showed an increasingly pronounced tendency to consider the development of Latvian architecture and the fine arts apart from the Jugend aesthetics, and manifestations of the style were widely held to have been decadent. In 1958, for example, Miķelis Ivanovs, in a monograph about Gustavs Šķilters, tried to defend the sculptor against allegations of getting carried away with Jugendstil during his years of study: "He [Šķilters] strove to attain a distinct purity of form in order to avoid dubious modernizations in ornamentation, since the influence of the New Style had made rather extensive inroads in the works of the students of this [Stieglitz's] school."<sup>3</sup> Elsewhere in the book, too, Ivanovs wrote that Šķilters avoided modern trends, this despite the fact that the sculptor was among those artists in whose work the elements and infiltration of Jugendstil features were an ongoing and very persistent presence.

In a monograph on Teodors Zaļkalns, meanwhile, Kārlis Baumanis also refrained from any attempt to compare Zaļkalns' oeuvre to the phenomena of Jugendstil.<sup>4</sup>

In statements made by Šķilters and Zaļkalns themselves, we find no suggestion that Jugendstil influenced their sculptural conceptions and style in any decisive way. In an essay on artistic phenomena in the early years of the 20<sup>th</sup> century that was published in the magazine *Zalktis* in 1908, Šķilters sharply attacked Academism for allowing no room for evolution and for failing to acknowledge ever-changing forms of the expression of beauty – something what the younger generation at that time considered to be among the most important requirements in art. In describing movements which counteracted Academism, Šķilters, holding to his own sense and feelings, singled out Naturalism as a new school which, he said, vivified perceptions of nature. He particularly emphasized what he called the next stage in the evolution of Naturalism – the telling expressiveness of Impressionism, which in a particularly heightened evocation of emotions revealed "the person's soul, the psychological, subjective reality which was often quite fantastic." In characterizing the movement and the conflict between the old and the new in artistic trends at the end of the 1900s, Šķilters coined the term "Intimism" to describe a trend in which, as he wrote,

"diverse streams and schools are grappling with one another: Mystics, Neo-Romanticists, Neo-Idealists, Neo-Impressionists, Primitivists, etc. None is able to become the leading movement". Šķilters was writing mostly about painting and sculpture, and he made no mention of the role of Art Nouveau or Jugendstil.<sup>5</sup>

In a later essay on such topics as art and fashion and aesthetics and fashion, Šķilters wrote: "Sparked off by Ruskin, the so-called Modern Style has come into existence in England, enlivening textile designs and imparting life to household items and utensils."<sup>6</sup> This statement, albeit in a different context, testifies that Šķilters placed a rather high value on the phenomena which Art Nouveau brought to life, mainly in the area of the applied arts.

Indicative of Zaļkalns' reserved attitude toward Art Nouveau is the critical assessment which he made of the Finnish sculptor Vallgren's salon sculptures, which were conceived and executed in the spirit of Art Nouveau. In an 1902 essay on Vallgren which was published under the pseudonym of Krišs Mednieks in the literary supplement to the newspaper *Pēterburgas Avīzes Zaļkalns* wrote: "Vallgren is the father of modern decorative salon sculpture, an artist of great individuality. His nervous sculptures are a product of the excessively sophisticated life in Paris. His female figures cling to each other in morbid passion, they stretch themselves along with blooming flower buds, they fuse into passionate gestures with the folds of their blankets until, overwhelmed with languor, they drift into black urns of ashes and collapse. They collapse until the time when a Nordic son from some healthier generation shall awaken them from the agony and pain of superlative culture, until he returns to seek solace in the howls of the northern gales, where his passion will be reinvigorated by the northern winds."<sup>7</sup> This poetic but very keen assessment contained a few very significant elements. Zaļkalns alleged that the spirit of Art Nouveau in its refined salonic manifestations was alien to the world sense of Nordic man. He felt that an excessively intensified depiction of passion was a sign of over-refined culture which could not be natural in a vigorous and young form of national art which, in Zaļkalns' view, should hold fast to the nature of its native soil.

The Latvian sculptors, from the outset of their creative effort, produced mostly busts and various types of statuary, mainly free-standing sculptures. Their living conditions were not conducive to any temptation to turn to decorative salon sculpture. The Latvians worked individually and within the scope of their modest possibilities, and they had no commissions to produce decorative art of a vaster scale. Also, they had virtually no possibility to engage in architectural sculpture. Indeed, some branches of sculpture, especially within the context of construction practice (e.g., the building plastics) were specialized and yielded to craftsmanship-oriented tasks and commissions based on designs elaborated by architects. There were virtually no links between the development of building plastics in Riga, where Art Nouveau really did find recognition, and the kind of free-standing or chamber sculp-

1 Krastiņš, J. *Jugendstils Rīgas arhitektūrā* (Art Nouveau in the architecture of Riga). Rīga (1980), pp. 26–28.  
 2 Information about Volz's critical attitude toward Jugendstil was provided to the author by his son, the architect August Volz, jun.  
 3 Ivanovs, M. *Gustavs Šķilters*. Rīga (1958), p. 29.  
 4 Baumanis, K. *Teodors Zaļkalns*. Rīga (1966).  
 5 Šķilters, G. "Vecie un jaunie mākslā" (The old and the new ones in art). *Zalktis*, No. 1, 1908, pp. 76–88.  
 6 The manuscript of this article is kept at the Šķilters Memorial Museum, Riga.  
 7 Baumanis, K. *op. cit.*, pp. 42–43.

ture which constituted the majority of the work of the earliest generation of Latvian sculptors. Another factor which contributed to their generally reserved attitude toward Jugendstil was the fact that the new style was to a certain extent seen as an exponent of the luxury-oriented tastes of Germans, and given the existing situation in Latvia, and especially in Riga, this stood in sharp contrast to the national cultural roots which were based on local peasant lifestyles.

An attempt was made to overcome this conflict through the use of fairly laconic forms, geometricized spaces and national ornamental patterns, and this eventually evolved into a branch of Art Nouveau that came to be known as National Romanticism. The one Latvian artist who turned to the forms of this new movement most seriously and creatively was Jūlijs Madarnieks, who worked in the applied arts. In most cases, however, manifestations of Art Nouveau in the work of Latvian sculptors such as Šķilters were more the result of impulsive responses.

In writing about the situation of the Latvian fine arts, and especially sculpture, in the early 20<sup>th</sup> century, Šķilters stressed that in many respects, the stylistic phenomena of the arts drew on impulses from the Impressionist movement. For example, Šķilters and Zaļkalns, as well as the sculptor Burkards Dzenis, were directly influenced by the art and the personality of Rodin when the Latvians spent time in Paris, and this turned out to be decisive in that they were strongly influenced by the Impressionist grasp of feelings and natural forms. Commentators who have analyzed the diversity and expressiveness of Rodin's plastic idiom, and its gradations, have usually failed to note those moods which might have emanated from Art Nouveau. This is true despite the fact that Rodin's expression and conveyance of movement, the way he represented figures in asymmetrically challenging postures, his daring fragmentation of plastic motifs, and the often pliant and sinuous, impetuous and rhythmic accentuation of his figures – all of these were often quite markedly reminiscent of the Modern Style, its emotional representations and symbolism. To a certain extent, one can even say that the general spirit of Art Nouveau entered Latvian sculpture through the expressive potential of Rodin's Impressionism. In the rather Impressionistic and romanticized female images by Teodors Zaļkalns, for example, one senses the emotional atmosphere of the Art Nouveau era. This aura appears as an intuitive reflection of sensations and feelings, however, not as anything that the artist might have borrowed under the direct influence of the more immediate and strictly stylized manifestations of the style.

In the West, a keen interest in the diverse artistic phenomena that occurred around the turn of the last century, especially in terms of the Modern Style which prevailed at that time, began to emerge in the 1960s, continued through the 1970s and 1980s, and remains timely even today. There have been major exhibitions in which various contextual visions of the Modern Style have been presented, and there has also been research on the aesthetics and formlore of Art Nouveau. This research has identified a wide range of art-his-

torical themes, among which fundamental importance has been attached to the creative work of specific artists, and to general conclusions about the evolution of ideas on forms. Thus, for example, in a well-known monograph from the early 1960s, Robert Schmutzler looked at the roots and dominant spheres of Art Nouveau, drawing attention to its narcissistically aestheticized self-contemplation, concluding that there were no fast and set demarcation lines which separated Jugendstil from other styles.<sup>8</sup> He also wrote that there were some artists who seemingly stood apart and did not join in the development of the style, but were nonetheless linked to specific phenomena that promoted the general tendencies of Art Nouveau. Among other things, Schmutzler pointed to the fact that in searching for effective means of expression, some Art Nouveau artists drew on aspects of form-building that were typical of Historicism, while others were influenced by Impressionism.

The prominent Russian art historian Dmitry Sarabyanov, in an essay on various elements which helped to determine the style of Art Nouveau, pointed out that the phenomena of lifestyle and artistic trends which gave rise to Jugendstil's multi-faceted manifestations were in many cases different or even diametrically opposed.<sup>9</sup> They included, for example, sophisticated dandyism and the culture of free dance promoted by barefooted Isadora Duncan, but there was also dedication to massive bodybuilding exercises and the demonic visions of *fin-de-siècle* bohemians. As far as manifestations of Art Nouveau were concerned, there was also a predilection for archetypal concepts which served as a basis for various levels of mythology and symbolism that derived from the subconscious. In his more direct and naive understanding, Gustavs Šķilters wrote that this represented the artist's right "to make accessible and credible to the viewer the fairyland of his fantasy... The artist is able to attire his dreams, his ravings and even his nightmares in palpable garb and to deliver them to the world".<sup>10</sup>

In any event, serious researchers of Art Nouveau no longer try to find manifestations of the Modern Style only in obvious and restricted samples of the applied and decorative arts. The vision can be much deeper and more comprehensive, addressing issues of iconography and the emotional gamut of imagery, as well as features of a more general interpretation of form.

One of the general methods of artistic expression which was influenced both by Impressionistic perceptions and, in part, by the range of Art Nouveau phenomena, was the increasing use of compositions in which a head or a figure was treated as a free arrangement of sinuous forms, but not as a detailed, narrative image belonging to any distinctive genre. Typical of the period was the motif of a face with closed eyes. In the early works of Teodors Zaļkalns such as the poetical image of an Italian girl, *Adeline* (1908), the expressive female busts *Bronze* (1903), *Marble* (1911) and *Ludmila* (1913) closed eyes constituted an essential element of the artistic expression, serving to reveal an inner mood of emotional stirring. The use of closed eyes may also be

8 Schmutzler, R. *Art Nouveau*. London (1964).

9 Sarabyanov, D. "K opredeleniyu stilya modern" (On the definition of the Modern Style). *Sovetskoye iskusstvo: namiye '78* (Soviet art history '78). Vol. 2, Moscow (1979), pp. 206–225. In Russian.

10 Šķilters, op. cit., p. 85.

ascribed to the artist's desire to achieve an effect of unbroken fluidity of plastic form, which instinctively led him to avoid any detailed delineation of eyeballs or pupils. Be that as it may, one cannot deny a certain similarity and reference to Art Nouveau-inspired moods. Female heads and figures with their eyes closed were used quite frequently in Art Nouveau-related artworks as symbols of the enigmatic and the mysterious.

Both in Impressionism and in Art Nouveau, form creation was conspicuously focused on compositional asymmetry and attempts to capture some kind of dynamic balance. Almost all of Teodors Zaļkalns' most expressive early works, especially *Bronze* and *Marble*, show an emotionally intensive and well-balanced asymmetric arrangement of masses and form elements. In some cases the compositional asymmetry is conditioned by the original form of the marble block, as is the case with the female head in *Marble*. Nevertheless, the accentuation of asymmetric elements in the work of both Zaļkalns and Šķilters reveals a taste for irregularity and freely flowing rhythmicality which were typical for the time of their early careers.

One of the most essential traits in Jugend aesthetics is the desire to reveal more fully the beauty, quality and particularity of the material which is being used. In the applied and decorative arts, these traits were expressed through the shaping of object forms, but the approach also affected the attitude of artists toward the materials used in the free arts. Bringing out and fully utilizing the qualities inherent in the material, as well as revealing overtly the modeling, carving and form shaping process as such, became a deliberate *Leitmotif*, and artists were well aware of this. Latvian sculptors never used in their compositions unusual media such as precious stones which were characteristic in Jugendstil-inspired decorative salon sculpture, and they did not resort to any combinations of diversified media. But the materials which were most prevalent in sculpture at the time – bronze and marble – in some cases became aestheticized and so heavily accentuated that to a certain extent this became the dominant motif in art works. This phenomenon is more pronounced in the output of Zaļkalns, because Šķilters did not place any particular stress on choosing and revealing the qualities of specific media as such. In several early works by Zaļkalns the artist's sense and enjoyment of the qualities of the material itself caused artistic revelations that are equivalent to a psychological characterization of the sculptural image. This apparently is why the artist named his sculptures after the media in which they were executed. Deeper roots for Zaļkalns' concern over images and forms captured in durable media can be traced back to the long-standing cultural traditions of the Latvian peasantry, although at the beginning of his career the considerate attitude toward presenting the medium of the sculpture could be attributed to the influence of Rodin's work, as well as to the experience which the Latvian sculptor gained while working on his marble-sculpting skills in Italy. The effort to reveal lively and organic pulsation from an inert material mass is somewhat distantly relat-

ed to the sinuously flowing, life-sustaining rhythms which were typical in the Art Nouveau style.

The harmonizing of figures with their backgrounds and contrasting or equalizing their juxtaposition – these means of expression are sometimes said to have been typical of Art Nouveau, especially in painting. In sculpture, the relationship between figural motifs and backgrounds was quite often evoked by contrasting delicately outlined sculptural elements with untouched or rough and crudely processed material surfaces. The so-called *non-finito* method has a long history and has been interpreted in a variety of ways, but it is generally held that its most direct inspiration came from the impressive unfinished sculptures of Michelangelo. Rodin took up and developed the technique, using it as a means of intensifying the expressiveness of the sculpture, or as a decorative element to enrich the overall composition. *Non-finito* entered Latvian sculpture mainly under the impact of Rodinesque influences, although it is known that Zaļkalns personally viewed and admired Michelangelo's unfinished works. In his own early sculptures, Zaļkalns presented forms which grew out of unfinished marble blocks, the result being a genuinely delicate and organic harmony between figure and background – perhaps even more so than in comparable work by Rodin. To a certain extent this may have been the indirect echo of Art Nouveau aesthetics, which helped to make the relations between figural motifs and unfinished surfaces gentler and mutually more submissive. This can be seen most clearly in Zaļkalns' marble *Relief* (1908), which was carved in Italy. The back of a woman which is shown in the sculpture in sinuous motion is reminiscent of Rodin's marble *Danaide* (1885). The flowing contours of the girl's back and the strands of her disheveled hair which undulate into the unfinished part of the marble merge into a well-balanced ensemble which echoes and reflects the moods of Art Nouveau.

In considering the possible influences and distant echoes of the Modern Style in Zaļkalns' work, one is disinclined to apply the German term "Jugendstil", because these impulses probably came from a broader area – France, Italy and, to a certain extent, the cultural milieu of the Russian Empire. At the turn-of-the-century, Zaļkalns had no close contact with German cultural centers and the predominantly Germanized art life of Riga, thus failing to approximate and adopt the specific idiom of Jugendstil. The New Style impulses in Zaļkalns' work never took on the ornamental linearity and symbolic forms which were so indicative of Jugendstil. The general Art Nouveau-like moods which sometimes appeared in Zaļkalns' oeuvre may just as well have been rather typical manifestations of Neo-Romanticism. In the markedly romanticized portrait of a young woman called *Ludmila*, for example, one can, if so inclined, discern an Art Nouveau influence in the somewhat Mannerist, spiral-like turn of the head and in the slender fluidity of the silhouette lines.

In Gustavs Šķilters' work as a whole, and especially in a few specific creations, one can trace more direct influences and elements of Germanized Jugendstil. As an artist prone to Eclecticism, Šķilters borrowed and assimilated a variety of

external influences, and he used Jugendstil elements along with other motifs and form-shaping techniques, without any special theoretical foundation for the process. Šķilters accepted Jugendstil as a mode of expression which served his creative purposes very well, especially in the spheres of applied and decorative art. Echoes of Jugendstil can be seen in Šķilters' numerous nude compositions, as well as, quite obviously, in his graphic works and water-color paintings. Even the membership card for passive members of the Latvian artists' association "Rūķis" (*Gnome*), which he etched in 1891, clearly owes its appearance to Jugendstil.

Šķilters designed a variety of applied and decorative objects while in Paris (1899–1904), while he taught at the Stieglitz School in St. Petersburg (1905–1918), as well as in subsequent years. Typically, in his works of applied art, Šķilters focused on nude female figures done with commendable sensitive plasticity. His stylizations in the Art Nouveau spirit came in several variations. In ceramic, flower-patterned plaquettes, for example, we find delicate and vulnerable phreasia blossoms which are quite freely and elegantly stylized on the basis of direct observations of natural forms. In other works such as designs for door handles which Šķilters published in a French magazine, the artist used forms which were stylized fully in keeping with familiar and much employed Art Nouveau ornamental motifs. Sometimes the nude figures which Šķilters incorporated in Art Nouveau ornamental compositions were rendered even more expressively and solidly than was the case in his rather Naturalist free-standing compositions. In 1916, for example, Šķilters designed a walking-stick handle with gracefully modeled curvilinear female forms. Another successful design was a jewelry case from 1910 which featured a rich Art Nouveau pattern of entwining plants and peacocks, with a maiden's figure reclining atop the lid of the case as the centerpiece of the composition.

In Šķilters' figurative oeuvre, elements and moods of Art Nouveau were often combined with naturalistic modeling of body forms and similar rendering of their proportions. This can be seen in the fluid undulations of the drapery forms which bring together the two-figure composition *Longing for the Unattainable* (1913), as well as in the rendering of three demonstratively posed graces in *Illusion* (1916) and in several other, similarly treated plastic works.

Some researchers interested in the perception of forms that was typical of Art Nouveau have pointed to the fact that the style sometimes activated the interest of sculptors in *ajouré* solutions with emphasis on empty space.<sup>11</sup>

Some items in Šķilters' oeuvre feature rather pronounced space intervals between figures or their silhouettes. Thus, in a two-figure sculptural composition entitled *Parting* (1913), which is reminiscent of Rodin's lovers, the empty space between the female and the male figures plays a psychologically characterizing role. Although Šķilters did not develop or conceptualize this compositional approach further, it cannot be denied that among Latvian sculptors he was the first to try to achieve expressiveness through such an insertion of space intervals.

Sometimes Šķilters also used hybridized forms most typical of Art Nouveau. In a decorative interior object, the *Swan Maiden* (1911), the form of the swan's neck fuses with a meticulously detailed figure of a mermaid. Scalar discrepancies and other curious effects in the work result from the rather illogical juxtaposition of two incongruous parts, but Šķilters apparently regarded the eclectic approach as permissible in works of this kind.

In later years, with no regard to defined chronological borders in the evolution of styles, Šķilters also turned to the Art Nouveau resources for various means of expression, as well as motifs and stylization techniques. The nude composition *Flame* (1920) shows a female figure positioned asymmetrically on an irregular, thin base, with long hair and a draped robe that weave upward along the figure's legs and around her outstretched arm; this is clearly a pronounced Art Nouveau motif. In the composition *Fisherwoman* (1924), the rhythmic linearity of wind-swept clothing which envelops the female figure also suggests stylization in the Art Nouveau vein. Two other works in which Art Nouveau motifs such as stylized floral patterns and hair fluttering in the wind emerge quite overtly and with great emphasis are ornamental wood reliefs, *Song of Spring* and *Sin* (both in 1928). The typical Art Nouveau sinuousness of masses and movement was revealed with particular grace in the decorative sculpture *Oriental Dancer* (1936).

Sometimes the use of ornamentally stylized elements in figurative works by Šķilters seemed to assume a fairly *exromptu* character. Rather peculiar is, for example, the "Vaidelote" (*Vestal*) from 1938 at the Šķilters Memorial Museum in Riga. It is a female figure – a life-like representation of the sculptor's wife, Irma. The face and figure are given a naturalistic treatment, while the garment folds are stylized, emphasizing the linear fluidity of undulating rhythms. From the woman's shoulders, garlands of stylized oak leaves "grow" in a wing-like fashion, constituting, as it were, an open wreath. The foliage garlands appear to have been attached to the figure at a later date, they do not seem to have been part of the initially modeled forms. Remote suggestions of Art Nouveau can be found even in some of the small nude compositions which Šķilters designed in 1947.

Comparing the nature and spirit of Burkards Dzenis' work in free-standing sculpture to that of Šķilters, one must admit that for Dzenis, romantic moods and Art Nouveau traits did not play as essential a role. Dzenis was mostly interested in portraiture, and his works were dominated by a realistic perception. What's more, Dzenis began in 1911 to work in granite, a hard medium which did not yield easily to the Art Nouveau manner of stylization. A certain fluidity of design which is distantly reminiscent of the Art Nouveau approach can perhaps be seen in his *Wife's Portrait*, which was modeled in 1906 and executed in marble in 1922.

Although in the first decade of the 20<sup>th</sup> century and also later, Latvian sculptors, including Šķilters, used certain borrowings from Art Nouveau, it can be said that as a whole, these infusions were of rather marginal significance, and they

<sup>11</sup> Sarabjanov, op. cit., pp. 220–221.

failed to become an influential or defining factor in the further development of Latvian sculpture. Trends toward monumentalization came to the fore, and interest in constructive stur-

diness and severity increased. Latvian sculpture gradually distanced itself from romanticization and the various traits which emerged in the arts around the turn of the century.

## INTA PUJĀTE

### ART NOUVEAU GRAPHIC DESIGN BY LATVIAN ARTISTS IN EARLY-TWENTIETH- CENTURY MAGAZINES

From the outset of the 20<sup>th</sup> century, every field of Latvian arts manifested features of Art Nouveau, and so did the graphic design in various periodicals. The number of literary, art and scholarly magazines grew rapidly, and their decorators increasingly turned to the use of original drawings. In contrast to the previous tradition to embellish periodicals with divergent arrangements of typographic ornaments, artists began to design original compositions for particular editions. Although at times these works could be used repeatedly by means of the new technology of photoreproduction, it certainly was no more the standardized production of the earlier age.

The turn of the 20<sup>th</sup> century brought about a generation of professional Latvian artists who were striving, unlike their late-19<sup>th</sup>-century colleagues, to expand their activities in the homeland. The opportunity to work for Latvian periodicals was a considerable precondition for a successful pursuit of the chosen aim – to create a Latvian national art. A series of new magazines appeared – *Vērotājs* (The Observer), *Stari* (The Rays), *Zalktis* (The Grass-snake), *Pret Sauli* (Toward the Sun), *Kāvi* (The Northern Lights), *Dzelme* (The Abyss). These publications existed only for a short while, but they gave the artists a new field of self-expression, and the first decade of the century was a period of growth in the graphic design of Latvian magazines. At the start of the second decade, original drawings could be published only in *Izglītība* (The Education) and *Domas* (Ideas).

A purposeful champion of Art Nouveau was Janis Rozentāls, who was trained at the St. Petersburg Academy of Arts. A valuable contribution to the new style was made by graduates of the Stieglitz School of Technical Drawing in St. Petersburg – Jūlijs Madernieks and Burkards Dzenis. The most prolific artists, however, were Aleksandrs Štrāls, Voldemārs Zeltiņš, Pēteris Kalve, Janis Zegners, Rūdolfs Vilciņš and Krišjānis Čepītis, all of them educated at the local Venyamin Blum Art School in Rīga. A few works were produced by Vilhelms Purvītis, Gustavs Šķilters, Rihards Zariņš, Jānis Libergs and others.

Art Nouveau had an effect on almost every of the works produced during this era, and the new features appeared along those of turn-of-the-century Realism and Symbolism.

The works displayed typical Art Nouveau imagery with a prevalence of local floral and animal motifs. Their treatment was frequently original and of high artistic merit, and every master elaborated an individual version of the style.

The first cover design to introduce the elements of Art Nouveau into the Latvian periodical press was created by Janis Rozentāls in 1899 for the 12<sup>th</sup> issue of the monthly *Mājas Viesa*

*Mēnešraksts* (Home Visitor's Monthly, 1893–1905). The innovative aspect is particularly visible when compared to the magazine's previous cover. The artist eliminated the architectural framework, the ornamental embellishments, and the

image of Athena, the Greek goddess of wisdom. The earlier descriptive composition, crowded with numerous symbols of learning, was abandoned in favor of a more laconic version, the symbolism in which was limited to a woman reading under the Tree of Knowledge – an image popular in turn-of-the-century periodical press – in the upper part, and the owl as an epitome of wisdom below. A novelty in the formal structure was the replacement of three-dimensional modelling with a flattened decorative treatment of forms. Still, the image of the woman and the chosen lettering linked the new cover to the previous style.

This composition represented a transitional phase in the artist's progress toward the new idiom. This is evident in comparison with a 1905 cover design by Rozentāls for *Mājas Viesa Mēnešraksts*. The latter work was a graphic version of Rozentāls' painting *Saga*, which was based on linear elements. The very choice of this picture for the design of a cover promoting the theme of a periodical as a source of learning meant a break with the former tradition. The conventional image of the reader gave way to that of a wise woman who preserves the nation's spiritual heritage for the benefit of future generations. Also, the formal treatment wholly belonged to the modern style: the woman's figure was stylized, though without any special tribute to curvilinear Art Nouveau rhythm that appeared only in the framing. It was very typical of Rozentāls to be innovative without superfluous exaggerations, subjecting novel elements to a strong artistic discipline. The artist gradually transformed his three-dimensional Realist drawing into decorative patterns with a slight touch of Art Nouveau stylization. Besides, both discussed compositions manifested one more aspect of Rozentāls' talent – his ability to create a lucid and easily recognizable pictorial image.

Another step by Janis Rozentāls in the development of Latvian periodical press was his work for *Vērotājs* (1903–1905), where his cover, titlepage and section vignettes, designed in a similar manner, formed a stylistically complete artistic ensemble. This was one of Art Nouveau's basic demands. The elements of the new style appeared in their formal solutions and imagery: "Vērotājs" (The Observer) was pictured as a watchful Old Latvian warrior, and "Māksla" (The Art) – as a sphinx. An Old Latvian courier bringing a message was the image of "Vēstulnieks" (The Courier), while "Vērotāja

dienasgrāmata" (Observer's Journal) had a man writing in his diary amid a curvilinear Art Nouveau whirl of splinter-smoke.

<sup>316</sup> *Vērotājs* was the first Latvian magazine to launch a search for a national style. This aspect did not fail to escape the attention of turn-of-the-century connoisseurs and was highly appreciated by the writer Rūdolfs Blaumanis. A journalist himself, he took a serious interest in the artistic decoration of periodicals. In letters to his contemporaries, Blaumanis wrote: "At Rozentāls' I saw the cover design of *Vērotājs* – strong (*ein starkes Bild*) and Latvian." – "*Vērotājs* looks very elegant. Its design outstrips everything done before."<sup>1</sup>

There were some other vignettes which Rozentāls contributed to *Vērotājs*. An illustration for Atis Ķeniņš' poem "Zem dzimtenes egles" (Under a homeland fir, No. 1, 1903, p. 23)<sup>2</sup> showed a wounded Old Latvian warrior, displaying a unity of subject-matter, pictorial elements and lettering. Like the rest of Rozentāls' work for the magazine, this picture witnessed the influence of turn-of-the-century Finnish art, and Akseli Gallen-Kallela in particular.

<sup>317</sup> Rozentāls' name is associated with the utmost achievement in early-twentieth-century Latvian periodical design – the magazine *Zalktis* (Grass-snake), which bore the name of its publishing company, established to produce beautiful books. Initially *Zalktis* was envisioned as an almanac to be published once a year by Augusts Saulietis and Janis Rozentāls. In mid-1908, Atis Ķeniņš transformed it into a smaller-size monthly. The short-lived magazine published but six issues, and on 1 June 1909 the editor said his farewell words to the public: "Those who saw the shortcomings of our work I would remind that we have been compelled to leave it hardly launched and to stop our progress at the start of the road... Even the realization of most carefully considered plans takes time, to say nothing of resources."<sup>3</sup>

Authors in *Zalktis* showed a lot of concern for the correlation between visual images and literary works. This attitude emerged first and foremost in the title and cover designs of the magazine. For Old Latvians, the grass-snake was a deity presiding over the family hearth, and they worshipped it in a similar way as did the ancient civilizations of Egypt and India. At the turn of the century this mythological vision merged with a concept of snakes as enigmatic, ambiguous and diabolic creatures. Artists were fascinated by their supple, crawling bodies and the ornamental patterns of their skins. In *Zalktis* they visualized their long-cherished dream of a book as a coherent artistic entity. In comparison to *Vērotājs*, the new periodical attained a greater harmony between the mood of literary works and the evocative qualities of their vignettes.

Although in many ways a counterpart of such European Art Nouveau magazines as *Pan* and *Jugend* in Western Europe or *Mir Iskusstva* in Russia, *Zalktis* could not reach their standards of polygraphic excellence. But its unity of content and form, imparting a quality of artistic wholeness and perfection to every issue, remains unsurpassed among Latvian periodicals.

Janis Rozentāls' work for *Zalktis* included some cover designs and decorative vignettes with female images – either diabolic, secretive and based on the juxtaposition of contrast-

ing black and white areas (No. 1, 1906, p. 122), or else unobtrusively elegant in calligraphic, curvilinear patterns (No. 4, 1908, p. 59). An exemplary model of the harmony of image and word was Rozentāls' decoration to Kārlis Skalbe's poetry cycle "Noras dziesmas" (Songs of the glade). Every poem, in a manner typical of turn-of-the-century graphic design, started with a curvilinear stylization of a rabbit and a fir. The rhythmical pattern and simplicity of Rozentāls' design corresponded to the rhythmical qualities and general mood of Skalbe's poetry (No. 1, 1906, p. 11).<sup>314</sup>

One of the most industrious artists in Latvian periodicals was Jūlijs Madernieks, who produced decorations for *Vērotājs*, *Zalktis*, *Mājas Viesa Mēnešraksts* and *Domas*. The greatest part of his contribution appeared in *Vērotājs*, consisting of narrow ornamental bands, as well as floral and animal motifs. A comparison of these and later works shows us the evolution of Madernieks' style. In *Vērotājs*, he stayed close to the forms of nature, but the interrelation of the image and text was not yet properly harmonized (No. 1, 1903, pp. 45, 69; No. 6, 1904, pp. 734, 735; No. 9, 1904, p. 1057). To my mind, Rihards Zariņš was right in his statement about the relationship of verbal and pictorial elements on the page: "*Vērotājs*, in its time, made the embellishments so very much heavier than the lettering that the eye could discern nothing but massive decorative areas with letters strongly reduced in importance. It looked like a little boy wearing a grown-up's wide-brimmed hat or his father's large trousers."<sup>4</sup>

In *Zalktis*, Madernieks found a way to settle this contradiction. He resorted to elegant stylizations of nature forms and foreign ornaments. The varied treatment of the grass-snake in the first issue of 1908 displayed the astonishing scope of his imagination and improvisational skills. Later he used the same image in the emblem of *Zalktis Publishers*. In the cover design, which also served as a titlepage for the 4th issue of 1908, Madernieks used the snake to depict the biblical Tree of Knowledge as a Tree of Learning. Hence the idea of the magazine as a source of learning that helps to tell good from evil.<sup>320</sup>

These compositions were as crowded as ornamental tapestries, thus meeting the contemporary sculptor Teodoris Zalkalns' description of Madernieks' style as nearly Baroque. More empty space was left in the titlepage of the monthly (No. 1, 1908), but Madernieks' *horror vacui* made him strive to cover the undecorated parts with lettering.<sup>347–351</sup>

A valuable contribution to the graphic design of Latvian magazines at the outset of the 20<sup>th</sup> century was made by the sculptor Burkards Dzenis. His drawings were published in *Zalktis* and *Domas*. The cover and titlepage designs in the 3rd issue of *Zalktis* (1907) show that Dzenis, in contrast to Madernieks, treated the empty areas with a sure hand, and his work was based on the Art Nouveau principle of atectonic balance.<sup>321</sup>

The elegant stylizations of nature forms, in this case a burdock, involved a kind of Art Nouveau asymmetry. The burdock was used as a symbol of sorrow and grief to illustrate Atis Ķeniņš' poem "Pie Brīvēznieka kapa" (At Brīvēznieks' grave, *Zalktis*, No. 3, 1907).<sup>319</sup>

1 Blaumanis, R. *Kopoti raksti* (Collected works). Vol. 8, Rīga (1960), pp. 481, 487.

2 The information in parentheses refers to the first publication of the work in discussion. Repeated use of designs is not indicated.

3 Ķeniņš, A. "Atvadu vārdi" (Farewell words). *Zalktis*, No. 1, 1909 (unpaginated).

4 Zariņš, R. "Ipašuma zīmes" (Property symbols). *Zalktis*, No. 6, 1908, p. 164.

Some of Dzenis' graphics were landscapes. The artist eliminated superfluous detail and, by means of just a few lines, broken striations and some black and white areas, evoked snowy scenes of wintry silence, such as the ones in the 5th issue of *Zalktis* in 1908.

Art Nouveau decorativeness was also instrumental in Dzenis' symbolical designs for Nietzsche's writings. Most likely he was the author of the titlepage for the third part of Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* ("Tā runāja Zarathustra", *Zalktis*, No. 5, 1908, p. 113). The work has no signature, but its philosophical quality leads me to ascribe it to Dzenis' hand, since the other artist in the same issue, Rūdolfs Vilciņš, would hardly have coped with such an assignment. As is the case with most symbolical compositions, it is hard to decode, but the clue to its implicit meaning may be looked for on the same page, where Nietzsche says: "You are looking upward, as you wish to ascend. And I am looking downward because I have ascended." The formal structure of the composition, with curvilinear stylizations of trees and birds, is typical of undulating Art Nouveau ornamentation.

In a titlepage vignette for *Domas* in 1913, Dzenis resorted to Egyptian motifs. Mental energy was visualized in spectacular Egyptian-based forms, such as the heads of pharaohs, the pyramid and the sacred bird. The reinforced intensity of the mental process was suggested by a rhythmic arrangement of radiating lines – provincial 'precursors' of Op art abstractions.

A many-sided artist was Janis Zegners, whose drawings were published in *Zalktis*, *Dzelme*, *Stari*, *Pret Sauli* and *Izglītība*. His contribution, both Realist and Symbolist, included landscapes, figure scenes and ornamental designs.

The idea of nature's eternal transformation – a sign of so-called biological Romanticism – was expressed in the section vignette "Caur prizmu" (In the Light of [Science]) which opened the scholarly part of *Stari* (No. 9, 1907). The asymmetrical design with a linear background treatment showed features of Art Nouveau stylization. Later, a similar principle of formal arrangement was used in the vignette "Saules zelts" (Gold Prism of the Sun), which marked the beginning of the literary section in "Stari". The latter, decorated with the widespread early-20<sup>th</sup>-century image of the sun, evoked a comparatively optimistic mood. This composition, too, conveys the presence of Art Nouveau.

The initial vignette of Antons Austrīņš' short story "Nemiers" (Unrest, *Zalktis*, No. 3, 1907, p. 71) showed a defenseless human in his surroundings. The compositional structure, the terseness and the awkwardness of human forms allow me to assume that Zegners might also have designed the cover for *Stari* of 1908.

Pēteris Kalve had a serene and lyrical vision of Latvian scenery. His pen-and-ink miniatures for *Stari*, *Dzelme*, *Izglītība* and *Domas* showed the native landscape and its specific elements. At times these works had an overtone of Symbolism, whereas Art Nouveau was more obvious in the decorative vignettes, where Kalve stylized a single form, such as that of a swan (*Stari*, No. 2, p. 154) or a poppy. The

vignette with roses in the last 1908 issues of *Stari* (No. 5, 6, p. 448) evokes an impression of modest refinement.

Kalve seems to have designed two vignettes for the British author L. Hirn's short story "Haru" (*Stari*, No. 10, 1907, pp. 744, 766), which was devoted to Japan. This conclusion, though, still remains in question, for these works are more geometricized than the rest of Kalve's heritage. Be that as it may, the vignettes of "Haru" deserve our attention as rare examples of Japanese-inspired graphic design in Latvian magazines.

Interest in Japanese art, however, was manifest in numerous Latvian periodical publications of the period. Also, as we know, Janis Rozentāls owned copies of Japanese engravings and applied their motifs in the painted screen of his studio. A student of his, Indriķis Zeberīņš, recalled in his memoirs the master's urge to study Japanese prints which he felt to be the basis of all graphic art.<sup>5</sup> The "Haru" vignettes show that their author, too, was familiar with the achievements of Japanese printmaking. The use of Art Nouveau stylization helped him create a harmonious fusion of image and word.

Another artist who found inspiration in Latvian scenery was Aleksandrs Štrāls. He worked for *Zalktis*, *Dzelme* and *Domas*. The artist commonly depicted nature forms through slight, nervous and sketchy outlines. One of the most spectacular models of this style was designed as a vignette for Vilis Plūdonis' poetry cycle "Rēgi" (Phantoms, *Zalktis*, No. 4, 1908, p. 1). The strange forms of bare branches blackening in the snow evoked associations with the gloomy title. The asymmetrical design showed a predominance of large, bleak planes which are crossed by a reticent network of dark lines. The composition displayed a typically Latvian pantheistic vision, where nature gives shape to numerous abstract ideas and notions.

Some of Štrāls' decorative landscapes were based on undulating lines. This was the principal means of expression in a moonlight scene for *Dzelme* (1906, No. 9, p. 419) and in the poetry section vignette for *Domas* (No. 1, 1912, p. 88).

The individual style of the Latvian landscape virtuoso Vilhelms Purvītis' drawings differed from those of his countrymen, which makes it worthwhile to discuss his small contribution to the artistic design of early-20<sup>th</sup>-century magazines. In his few vignettes for *Vērotājs* the artist remained faithful to his favorite scenery motifs.

In graphic art Purvītis was as much a monumentalist as he was in painting. By means of a bare line, worshipped by turn-of-the-century artists, he designed stylizations of nature forms, focusing on their basic aspects, revealing large vistas and depicting the typical pine-tree motifs of Latvian scenery (*Vērotājs*, No. 1, 1903, p. 79). In his decorative vignettes Purvītis achieved a synthesis of landscape elements (*Vērotājs*, No. 2, 1904, p. 133).

The peculiarity of his decorative approach stands out most clearly in juxtaposition with Voldemārs Zeltiņš' interpretation of a similar theme in the cover design of *Dzelme* (No. 8, 1906). Zeltiņš belonged to the young, so-called

5 Zeberīņš, I. *Atmiņas* (Memoirs). A manuscript in the Rainis Museum of Literature and Art History, Riga.

"decadent" generation of artists. His Symbolist landscape evoked a troublesome impression of excitement and agitation. The pictorial image was reminiscent of the magazine's title: 'the abyss'. A skillful use of landscape elements may be found in Zeltiņš' cover design for *Kāvi* (No. 1, 1906):<sup>340</sup> the nervous flicker and glow of light through looming masses of clouds visualizes the dramatic undertone of the Latvian word for *Aurora Borealis*. Other works by the artist were published in *Stari* and *Pret Sauli*.

Voldemārs Zeltiņš' drawings, just as his paintings, were filled with an excited dynamism of swiftly alternating linear rhythms. The artist designed nothing but landscapes, and most of them were sketchy impressions. Yet the decorative ornamentalism of the most elaborate ones displayed the features of Art Nouveau (e.g. *Dzelme*, No. 4, 1906, p. 173).<sup>342</sup>

One of the most prolific vignette designers at the outset of the 20<sup>th</sup> century was Oskars Šteinbergs, who worked exclusively for *Stari*. Šteinbergs' contribution was less individualized than those of the other masters under discussion – perhaps because during his collaboration with *Stari* his artistic education was not yet complete. Šteinbergs' imagery included such Art Nouveau motifs as female heads with rhythmical waves of long and loose hair (No. 2, 1906, p. 110), swans (No. 1, 1906, p. 33) and flames (No. 6, 1906, p. 364).<sup>341</sup>

One of the most prominent Latvian publications in the area of literature, the arts and criticism in the early 20<sup>th</sup> century was the almanac *Zalktis*, which

was published in four issues between 1906 and 1908 and which later became a magazine with the same title (1908–1910, Issues 1–8). *Zalktis* merged various stylistic directions, but two of these were predominant: Symbolism and Neo-Romanticism (represented by such authors as Vilis Plūdons, Kārlis Skalbe, Jānis Akurāters, Fricis Bārda, Fallijs, Linards Laicens, et al.). The magazine's visual format (artists who worked on the magazine included Janis Rozentāls, Jūlijs Madernieks, Burkards Dzenis, Janis Zegners, etc.) was dominated by the poesy of Art Nouveau.

*Zalktis* was one of very few Latvian periodicals in the early 20<sup>th</sup> century in which visual and textual content was possessed of a single semantic stratum, one which was most directly expressed through the choice and interpretation of symbols.<sup>314</sup>  
<sup>315</sup>  
<sup>323–327</sup>  
<sup>326</sup>  
<sup>330</sup>

Unlike the Romanticists of the 19<sup>th</sup> century, the Neo-Romanticists and Symbolists of the early 20<sup>th</sup> century (including those who published their work in *Zalktis*) devoted less attention to objects in the upper world of the sky (the stars, mountains, the sun, birds, etc.), and more to the denizens of the lower world – so-called chthonic objects. The stars, birds and mountaintops represented the ideal world of the Romanticists. The Symbolists and Neo-Romanticists who

An artless version of the modern style appeared in Rūdolfs Vilciņš' designs for *Zalktis*, *Stari* and *Izglītība*. A vignette with ripe fruit hanging from curvilinear stems (*Stari*, No. 4, 1906, p. 232) implied a reference to the biological aspects of life. The ending design of Jānis Akurāters' study *Āgrā rudenī* (In early autumn, *Stari*, No. 2, 1907, p. 84)<sup>345</sup> showed a decorative stylization of an eerie moonlight scene, but his vignette with the sun, owls and the Art Nouveau motif of a meandering road (*Stari*, No. 4, 1906, p. 232) was marked by a sort of decorative naivety.<sup>343</sup>

Art Nouveau elements were also manifest in some of Jānis Jaunsudrabiņš' vignettes for *Stari*, *Pret Sauli* and *Dzelme*. The decorative band which opened Vilis Plūdons' poem "Ziedoņa deja" (The dance of bloom) in *Dzelme* (No. 3, 1906, p. 97) stood out from the rest by its elegant stylization of a rabbit, as well as the harmony of lettering and design.<sup>344</sup>

At the dawn of the 20<sup>th</sup> century almost every Latvian artist contributed to some extent to the graphic design of Latvian magazines. In this paper, I have discussed the manifestations of Art Nouveau in Latvian magazines as only one aspect of a comprehensive subject, and an analysis of local German and Russian periodicals of that era would be a task for future studies.

## JANĪNA KURSĪTE

### ART NOUVEAU AND THE MAGAZINE ZALKTIS

gained a foothold in Latvian art and literature after the 1905 revolution and the collapse of its ideals, rejected the simplified and direct concept of "the ideal", as well as the symbols which

were linked to these ideals in the previous artistic system. In the place of a linear understanding of time and space, authors in the early 20<sup>th</sup> century developed a cyclical approach which meant a return to that which was mythical. Unlike the Romanticists of the period between 1860 and 1880, who had begun their route toward the mythical through the creation of a national Olympus of gods (in keeping with the Greek and Roman example), the Symbolists and Neo-Romanticists sought out the universal beginnings of mythology, bringing archetypal images to their work.

The authors and artists who worked with *Zalktis* actualized three groups of semantic themes from the lower world: chthonic creatures (reptiles and the like), the water, and plants.<sup>319–321</sup>

#### I. Chthonic creatures

Reptiles, especially the grass snake which is called the *zalktis* in Latvian, were the image that was variegated most actively in the magazine *Zalktis*. A depiction of the snake was used on the cover of the magazine, as well as in individual vignettes, poems and prose works. In the first monthly issue of the magazine in 1908, for example, artist Jūlijs Madernieks chose 12 vignettes in which the *zalktis* represented various contrasts<sup>346–352</sup>

(life-death, light-dark, sky-land, feminine-masculine, etc.), as well as destructive chaos and the elements of the ordered cosmos – water, air and fire (four snakes as four spatial reference points).

A poem by Fallijs in the first issue of 1908, "Zalkša ligava" (The bride of the zalktis), was based on a theme that was common in initiation stories from Latvian folklore – the idea of the zalktis as a bridegroom.<sup>1</sup> These stories are echoes of ancient totemic beliefs where a bridegroom is, for a period of examination and initiation, turned into a zalktis.<sup>2</sup> Simultaneously, the stories preserved the idea of sacrificing young women to the spirits of the water<sup>3</sup> (in this case represented by the zalktis) in order to ensure a good harvest and success in fishing. Older family members sorrow for the sacrificed girl, but they experience success after the sacrifice, because the water spirits (the grass-snakes) are now favorable toward them. "They sorrowed for their lost daughter, but their lives became better and better. Their beehives filled with honey, their livestock multiplied, they found success in hunting and especially in fishing."<sup>4</sup>

Fallijs created a contrast between the zalktis and a man, thus representing a universal contrast between nature and civilization, between the sub-conscious and the conscious, between emotions and knowledge. The story in the poem, briefly, is as follows: A zalktis begins to fancy a young girl in the village, Ģinta. Sometimes the snake pokes its head out of the water to watch the girl; other times it crawls upon her chest while she is sleeping at night.<sup>5</sup> Ģinta fears the zalktis but is also drawn to it. When the snake comes to collect the girl, the residents of the village seek to fool it, first by providing a goat and then a goose. The third attempt to cheat the snake is unsuccessful, and it takes Ģinta to its home in the lake. There, she bears the zalktis a son called Nieks and a daughter called Niece. After a time Ģinta takes her children to visit the people of her village, as well as her relatives. These people, however, perceive the children to be alien and hostile to communities of human beings:

Both of them had sharpened tongues,

Fins of seals instead of hands.

So spoke the village folks,

So heard the village elder.

"A mixed up marriage,"

Said the elder, shaking his head.

"They will destroy the kin of man,

They are great and inhuman."<sup>6</sup>

Ģinta's brother enters battle with the zalktis, while the people of the village attack other snakes. All of them are destroyed, but Ģinta's children survive. Nieks and Niece begin to haunt and harm the people of the village:

Nieks and Niece survived,

Saved themselves in the lake.

Both hated the kin of people,

Both honored the memory of their father.

Under the light of a misty moon,

In a lovely, silvery forest,

Niece killed the boys,

Nieks strangled the young girls.<sup>7</sup>

In the poem, the primordial nature (as represented by the zalktis) seeks to attract the main heroine, Ģinta. People raised in the environment of their culture (the people of the village) perceive the zalktis, as well as the children borne by Ģinta,<sup>8</sup> as alien and hostile creatures to be killed. At first persecuted by people and civilization, Nieks and Niece later turn themselves into the persecutors. Nature, once an ally of mankind, instead becomes an enemy. The sub-conscious and the instinctive are rejected as unnecessary phenomena which, similar to ghosts, simply bother people.

*Reptiles (snakes), toads, frogs and salamanders.* Similar symbolism as that which is found in Fallijs' poem was used by the author Kārlis Skalbe in his story "The Toad" (*Zalktis*, No. 3, 1908). The daughter of a wealthy landowner, Marta, is loved by a wealthy suitor, Gaigals, as well as a poor man called Mārtiņš Dievezers (the last name can be translated as Lake of God). The latter man suffered a broken back during his childhood and has come to be called "the toad". Marta loves both men, but she loves the crippled Dievezers to a greater extent. She explains this to Gaigals: " 'You are dry and white,' she once said, stroking Gaigals' cheek. 'Toad was much hotter [...], he surrounded me as if with hot steam. And he was humid. There were cool droplets on his lips, and in the evening he fell into the dew as though he had lost his mind.' "<sup>9</sup>

Gaigals is dry, white, orderly and shallow; in this he represents the modern world. Mārtiņš Dievezers is damp and hot, which points to his links both to fertility and to the uncontrolled, uncontrollable and attractive powers of the natural world. Toad (alias Mārtiņš Dievezers) belongs to the sacred world, as his surname suggests. Toad dies at the end of the story, willingly choosing to return to the earth instead of entering the shallow civilized world.

Prose and poetry published in *Zalktis* by Linards Laicens, Vilis Plūdons, Augusts Saulietis and other authors, meanwhile, featured interpretations of snakes, frogs, toads, salamanders and even crocodiles which sprang from the viewpoint of men of modern culture and, therefore, were negative in nature. The snake was often perceived to represent sub-conscious and tempting feminine aspects which could draw in and destroy men from the cultural world (in fact, more often, men who had become used to the benefits and comforts of civilization). Vilis Plūdons' work "Fantāzija par puķēm" (Fantasy about Flowers, *Zalktis*, No. 2, 1907) compares the reproductive instinct and the sub-conscious temptation with chthonic and aggressive animals ("from her hiding place she fell upon me, this temptress, this cat"<sup>10</sup>) and with such creatures as reptiles, frogs, leeches, spiders, lice, etc.:

" 'Let me go! Let me go, you brown frog, you fiery salamander, you mottled lizard! Let me go to my orchid!'

I bent over her blossom. I drank from her blossom. I buried my white soul in her blossom...

1 In these stories the zalktis steals the clothes of a girl who is swimming, refusing to return them until she agrees to marry the snake. Later the girl and her children visit the girl's parents. Upon returning to the home of the zalktis, the girl is supposed to cry "Flood of milk or flood of blood!", at which point the zalktis emerges from the water to greet her and the children. Other people, however, learn the magic phrase from the children and use it to lure the zalktis to the water's edge, where they slay the snake. The mother goes back to the river with her children but finds only blood. In sorrow and anger she condemns her children to be trees and herself to be a cuckoo bird. See Arājs, K. and A. Medne. *Latviešu pasaku tipu rādītājs* (Index of Latvian folk story types). Rīga (1977).

2 The initiation test of the bridegroom, similarly as in Latvian stories about the coat of the hedgehog, concludes with the burning of the skin of the totemic image. "The zalktis is now turned into a man forever, celebrates his wedding for a second time, and lives happily ever after."

3 See Šmits, P. (ed.). *Latviešu tautas teikas un pasakas* (Latvian folk legends and stories). 2<sup>nd</sup> ed., Vol. 4. Waverly, Iowa (1965), p. 419.

4 All stories of this type speak of a triple sacrifice: the water spirits reject attempts to sacrifice a white goose and a white goat, accepting only the third sacrifice – that of the girl herself.

5 Šmits, op. cit., p. 415.

6 In this context, both in folk stories and in the poem of Fallijs, the zalktis represents an element of manly beginning – the phallus.

7 Fallijs, "Zalkša ligava" (The bride of the zalktis). *Zalktis*, No. 1, 1908, p. 21.

8 *Ibid.*, p. 22.

9 Fallijs took the names of the children, Nieks and Niece, from folk stories. The etymological definition of these words (they derive from the word for "nothing") is important here.

10 See Karulis, K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca* (The Latvian etymological dictionary). Vol. 1. Rīga (1992), p. 627. The merger of nature (the zalktis) and civilization (Ģinta) is thus seen as impossible, because it produces Nieks and Niece – "nothing".

11 Skalbe, K. "Krupis" (The toad). *Zalktis*, No. 3, 1908, p. 39.

But at the bottom of the fragrant blossom lay a red snake, a successor to the sinful snake of Paradise.

The red snake, with her green eyes, swallowed my soul. With thousands of tongues, as with black leeches, she sucked out my blood, the purest and best blood of my heart."<sup>11</sup>

In traditional Indo-European concepts, reptiles (and especially snakes) had a dual significance, both in terms of giving and renewing life and in terms of causing death, as reflections of the great initial mother. The fact that reptiles and other chthonic creatures are actualized in the visual and written content of *Zalktis* seems to suggest that at the beginning of the 20<sup>th</sup> century Latvian literature or, more broadly, the Latvian arts were at something of a crossroads. In the 19<sup>th</sup> century, literature and art, as well as everyday living still had a distinct and accented orientation toward nature as an expression of universal harmony, but in the urbanized environment of the early 20<sup>th</sup> century these precepts no longer functioned, at least not in the traditional way. Either the idea of nature being the mother of the world had to be rejected, or it had to be recreated.

The artists of *Zalktis*, especially Madernieks and Zegners, sought to recreate the natural world, bringing traditional elements to a modernized and stylized Art Nouveau grass-snake ornament, but they did not reject the archetypal level of perception associated with these traditional symbols.

Authors who published in *Zalktis*, meanwhile, can be divided into two different schools of thought. Some, including Fallijs and Skalbe, sensed the sacral nature of the chthonic world and its nature in contrast to the shallowness of the modern world. Even though in their works the sacral world was often overcome by the profane world and its representatives, the authors clearly had their sympathies with the losing side. Other authors, including Saulietis, Laicens and Plūdons, saw the snake as the genesis of the destruction of man and, more expansively, of civilization and culture. These writers described the snake negatively, or simply accepted it as a sign of death. In the first issue of *Zalktis* in 1906, for example, Augusts Saulietis published a poem called "Teiksmu mežā" (In the forest of legends). The poem tells the story of two lovers standing on a bridge across a river (i.e., a symbol of transition). All around them is a mysterious forest, in this case, reminiscent of the traditional Latvian land of the dead.

Across our heads the branches cross and bend  
Where are we going? We know not, we dare not ask ...

We dare not take another step –  
We see two fires, close enough to touch.

And we are silenced in the grip of terror:  
An enormous snake hangs from the branches.<sup>12</sup>

In the same issue of *Zalktis*, Saulietis also published a short story, "Nabagu princis un daiļā" (The prince of the poor and the beautiful girl). In it, a twelve-year-old herdboyc falls in love with the grown-up daughter of a local landowner. The boy sees an important dream in which he passes through a deep forest,

enters a cave and finds a snake. From the tip of the snake's tongue, the boy steals a ring. The snake pursues him, but the boy is rescued by a large bird which carries him to the castle in which the beautiful woman lives. Along the way the boy spots a modest shack in which his mother resides, and he is sorry to leave her. This short story brings to life a typical initiative situation of sexual puberty, expressed in the dream of a boy. The snake and the shack both symbolize the world of the mother from which, having undergone initiation, the boy enters the world of men.

Links with crisis or transitional situations were also maintained by such chthonic creations as the devil, water nymphs, Pan, etc. Even though these images have an analogical function ("My son was stolen / By the daughters of the green water / He was tempted into the depths / By their amber flutes"<sup>13</sup>) as in the case of snakes, frogs, toads, etc., they appeared in the works of Fricis Bārda, Plūdons and other contributors to *Zalktis* only occasionally, so they will not be discussed in greater detail here.

## II. Plants

*Zalktis* also actualized the plant world – flowers, trees, the forest. These symbolized, in broad terms, the same things as did reptiles and chthonic creatures, i.e., the hidden, feminine beginning. In a poem by Bārda, "Pāns aprīlī" (Pan in April, No. 1, 1908), a young man fails to notice lilac blossoms changing into the eyes of his beloved. When he kisses the lilacs, he is kissing her eyes. The mention of the ancient Greek deity Pan in the works of Bārda and other *Zalktis* authors was no accident. Pan,<sup>14</sup> as well as the Roman satyrs and Silvanus, were used not only in publications in *Zalktis*, but also in artwork. Pan conveniently fit into the fundamental contrast which *Zalktis* authors sought to draw between the world of the land, its underground (the chthonic world) and the sky, in other words – between the sub-conscious and conscious world of nature and human soul. For some authors flowers and trees signified the deepest essence of the world, and in their works people (usually men) sub-consciously sought to return to this initial, unspoiled paradise of flowers. In other instances, at existentially critical moments, characters tended to draw close to fir or pine trees (totemic, female trees in Latvian traditions) or to go off into the forest, away from civilization (this was true in the works of Skalbe, Jānis Akuraters and Bārda).

For other *Zalktis* authors, such as Plūdons, quite the opposite was true: flowers and plants represented instinctive and evil temptation, the essence of the female temptress who seeks to lure men away from the good, from their goals and ideals. In the aforementioned work by Plūdons, "Fantasy about Flowers", the author created two contradictory sets of flowers. On the one side there were the timid, flowers of the motherland: the field poppy (which the author chose to represent as the symbol of timidity), a single violet, a sunflower, a rose and a lily. On the other side were the flowers of exotic lands, seeking to tempt the modern young man: gloxinia, camellia, azalea indica, the orchid. Symbolically, albeit quite openly, the author here contrasts the woman as temptress and the woman as innocence. The former archetype draws our poor modern youth into an evil swamp,

10 Plūdons, V. *Fantāzija par puķēm: Moderna cilvēka dušēles lāsts* (Fantasy about flowers: The curse on a modern man's soul). Rīga (1911), p. 26.  
11 *Ibid.*, p. 27.  
12 Saulietis, A. "Teiksmu mežā" (In the forest of legends). *Zalktis*, No. 1, 1906, pp. 30–31.  
13 Bārda, F. "Zvejnieces dziesma" (Song of the fisherwoman). *Zalktis*, No. 5, 1908, p. 92.  
14 The word comes from \*pāusōn, which arises from the Indo-European root \*pū that appears in such Latvian words as *uzpūst* (blow upon) and *uztūcis* (swelled). For the ancient Indo-European nations, \*pūs and phoenetic variants were linked to the wealth and fertility of flowers, and from these forms the ancients derived the names of gods who protected the land and its fertility: Pūsan for ancient Indians, Pan for Greeks, Puškaitis for the Prussians. From Karulis, *op. cit.* [Note 8], Vol. 2, p. 93.

where he ends up facing "night – dark, wicked, horrible night".<sup>15</sup>

When flowers and plants were used in the visual ornamentation of *Zalktis*, however, they were usually linked to the secretive and deep temptation of women, with no negative coloring.

### III. Water

The symbolism linked to rivers, lakes and the sea was close to that which was applied to snakes and flowers: it involved the feminine and passive genesis of nature and mankind. Water symbols were used less often in the design of *Zalktis* (most often water reflected the image of the world and the face of the world's hidden depths; see, e.g., the 3<sup>rd</sup> issue of *Zalktis* in 1907, p. 13). In written works, symbolic use of bodies of water was not uncommon, and authors differed in their approach. Rivers were sometimes used as temptresses who lured those seeking the deeper sense of the world into their waters and killed them. In other instances, however, rivers were presented as sources of purification and liberation, as paths from a closed environment to the open world. In a story by Linards Laicens, "Nāves upe" (River of Death, No. 5, 1908), the author speaks of the temptation of woman and the temptation of death, as well. Laicens coded feminine, destructive nature into several isomorphic levels. It was represented by the woman whose estate was visited by the main hero of the story, a man named Kaiva, as well as by the feminine totemic trees which surrounded the home (firs, aspens), by reptiles (crocodiles and snakes) which were reflect-

ed in the woman's eyes or into which she changed to visit Kaiva during the night,<sup>16</sup> and by water itself, especially a black river similar to the Styx<sup>17</sup> which flowed near the estate and which called Kaiva to itself.<sup>18</sup> Kaiva could not resist the temptation of the river: "Kaiva found himself possessed of an insurmountable desire to merge with the unknown, to flow into it, like water into the snow. He lighted a candle, looked into the water and saw his own reflection. ... The two faces almost met, but the candle was extinguished in the water,<sup>19</sup> and Kaiva tumbled into the river."<sup>20</sup>

In sum, the visual design and editorial content of *Zalktis* were dominated by symbols of nature where nature (chthonic creatures, various plants, the waters<sup>21</sup>) was contrasted with civilization in the same way as the sacred is contrasted with the profane. Man is drawn back to nature and its expressions in the sacral sense, but for modern man, this return either is no longer possible, or it leads him to a tragic conflict between his inner being and the civilized world. Stylistics typical of Art Nouveau wove through the works of literature published in *Zalktis*. That cannot, however, be said to be a manifestation of Art Nouveau on literature, or vice versa. Rather, it was a merger of art and literary, poetical language in the Latvian arts of the early 20<sup>th</sup> century (1904–1910), something that was most vividly expressed in the monthly publication *Zalktis*.

## ZIGURDS KONSTANTS

### ART NOUVEAU FEATURES IN RĪGA PORCELAIN AND FAIENCE

Despite its being so short-lived, Art Nouveau was a most outstanding phenomenon, both in architecture and in decorative and applied arts from the 1880s to

the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Although Art Nouveau was undoubtedly international, it was well-rooted in the indigenous artistic traditions of each respective country. As a result, in many cases, it assumed pronounced national overtones.

The increasing distance in time helps to see and appreciate Art Nouveau as a great movement of rejuvenation, a revolt against mechanically blind reiteration of bygone styles, a quest for new forms to better express the *Zeitgeist* of the turn of the century. Art Nouveau provided the impetus for and reinvigorated almost all applied and industrial arts and crafts, particularly ceramics (including porcelain and faience), glass, textiles and jewelry. Art Nouveau advocated the principle that machine is a vehicle of novel artistic creativity, which renders works of decorative and applied arts accessible to the general public.

When talking of the Art Nouveau features in porcelain and faience produced in Rīga around the turn of the 20<sup>th</sup> century, there is no practical possibility to analyze the array of ceramic items used in the household and social intercourse (the surviving photographic documentation and museum exhibits are too fragmentary, far too casual in terms of being "witnesses", for their "historical biography" in most cases cannot be traced

down). Most of these items were imported, not manufactured locally. It seems to me much more important to clarify to what extent Art Nouveau influenced Rīga-produced

ceramicware. To discuss the situation, it will be of use to consider the historical and technological aspects.

In the 19<sup>th</sup> century ceramicware was extensively produced in Rīga.<sup>1</sup> There were two porcelain and faience works, Kuznetsov's<sup>2</sup> and Jessen's,<sup>3</sup> and there was Jaksha's porcelain painting workshop,<sup>4</sup> as well as several minor factories<sup>5</sup>. A common feature among all of them was that they mainly produced crockery, including coffee and tea services, ornamental vases, candlesticks and similar items. No porcelain slipware was manufactured in Rīga at that time. Moreover, both major factories copied or only slightly altered the forms of cups, plates, bowls and dishes made in Western Europe. Thus, the creative activities in those enterprises were actually reduced to decorating produced objects.

The output of the enterprises also shared various features, but they also differed in some respects. Jessen's and Jaksch's companies were mainly German-oriented. They marketed their ware among the local well-to-do families of Baltic German descent, but they did not turn down orders from restaurants or the Russian aristocracy either, and they produced goods for export, as well. The decorative painters and ornamentalists were

15 Plūdons, *op. cit.*, p. 48.

16 E.g., "when Kaiva awoke from his dream, in which an icy snake had lain upon his chest, he found that the warm figure of a woman had pressed against him, and hands surrounded his neck as though to choke him." Laicens, L. "Nāves upe" (River of Death). *Zalktis*, No. 5, 1908, p. 84.

17 "... they say that behind the castle, down the hill, there is a dark and deep river which at one place does not even freeze in the winter." *Ibid.*, p. 83.

18 "The river drew him to herself, drew him with an irresistible force. From her depths stretched an invisible cord, and he could not untie it, as though he were a condemned man in the hangman's noose; he could not break the cord, he could not cut or chop it. He found himself frozen, like stone, sitting or lying on the cliff and staring, staring into the river." *Ibid.*, p. 86.

19 Candles traditionally symbolized godly light and the power of re-birth. In Laicens' story the light of the candle essentially had the same meaning – it was supposed to bring Kaiva to the secret of life and to provide spiritual re-birth for him. In this case, however, the candle was snuffed out before Kaiva managed to see and understand the secret of his deeper self (his reflection in the water).

20 Laicens, *op. cit.* [note 16], p. 89.

21 "Art Nouveau artists were especially inspired by flora and fauna, by the dynamics of inorganic and organic nature (flowing, wavy water, the growth phases of organisms, reproduction)". In Kļaviņš, E. *Jugendstils (Art Nouveau)*. Rīga (1994), p. 8.

also mainly of German extraction, either locals or immigrants.

The Kuznetsov company can more or less be said to have been of Russian orientation, including the works it possessed in Riga, where Russian-born porcelain painters introduced their share of Russian applied art traditions. The Riga marketed their produce among all strata of society, all national communities and all geographic regions. The amount of production depended on and was regulated by demand, customer wishes, a mass-production orientation and ever decreasing independence of people in their tastes.<sup>4</sup> Around the turn of the century the assortment of the Kuznetsov works included different and independent groups appropriate for various customers: there was tavern porcelain, and "hot" ceramicware; there were ceramics which dated back to the Empire and other styles which prevailed in the first half of the 19th century; there were huge numbers of Western-European coffee, tea and dinner services copied or their alterations; and, finally, there were objects done in the Art Nouveau manner, and these, too, were in most cases borrowings from Europe. The assortment was also divided into different groups by the medium in which they were made: coffee and tea sets were mainly of porcelain, while dinner services were usually semi-faience or faience.

It has to be mentioned that neither of Kuznetsov's Riga factories employed a professional artist to work at new forms or decorative patterns. This can largely be explained by the fact that in the latter half of the 19th century Russia was very much under the sway of William Morris's ideas concerning folk arts and crafts, and under the impact of those ideas public opinion ousted from factories all more or less serious artists.<sup>7</sup>

An understanding of the *technological aspect* is also essential for this theme. In the decorative and applied arts, an author's creative impulses and intentions are substantially conditioned and affected by the available media and techniques. A successful or unsuccessful application of these elements may lead to great results or utter failure. The artist is more at the mercy of media "elements" in the field of applied arts than is true in the fine arts.

First, let us get clear about what is porcelain and what is faience – what they have in common and in what respects they differ. Without getting entangled in the complexities of various concepts and the history of technology, let us try and consider, in a simplified way, this question at the technology level that prevailed at the turn of the century.<sup>8</sup>

Technologically, the essential difference between faience and porcelain is that during the manufacturing process the later is subjected to stronger deformation. During the second firing the porcelain mass passes through a liquid phase (this is called "softening") and the object becomes, for a short time, soft, plastic and uncontained, and under the unavoidable impact of the object's own weight, it slightly changes its initial shape. For centuries manufacturers have been trying almost in vain to overcome this undesirable phenomenon, and only the second half of the 20th century brought about fundamentally new techniques which virtually eliminated the visual aspects of deformation. But even when all the technological shortcomings were successfully averted,

the presence of deformation still had to be allowed for.

The only real possibility to reduce the deformation effect was to give the object the "right" shape. Most susceptible to mechanical deformation during firing were regular forms, very thin objects and unevenly arranged surface details such as the ears of cups, whose self-weight created lateral weight. Thickness, reliefwork and ripples, as well as forms with originally irregular outlines served as vantage points in the quest for obtaining optimum "non-deformed" shapes. Over the years, manufacturing practice in Europe yielded a series of successful forms (especially manifest in the silhouettes of coffee or tea services), which, with slight variations, have survived even up to our days. Porcelain production remains one of the most conservative crafts, for, besides the already mentioned undesirable phenomenon of deformation, the very production cycle, from the molding of the object to the drying and firing stages, took at least two or three weeks. The introduction and acquisition of new forms required several months, even half a year, entailing high costs and sometimes losses.

In terms of the deformation problem, the styles can conditionally be classified as "porcelain-disposed" or "porcelain-indisposed". Art Nouveau and Baroque are considered very "disposed", the Rococo likewise, but the Empire, in contrast, ranks as particularly "indisposed". It is not only averting or disguising the deformation tendency that favors the Baroque and Art Nouveau. In their deepest essence, they organically match the plastic, flowing, changeable, uncalculable nature of porcelain. In their case, the aim is not to avert deformation; quite on the contrary, deformation becomes an excellent ally, an auxiliary means of capturing the changeable, flowing impression. Regrettably, only the major, most capacious European factories<sup>9</sup> were able to give a proper response to the short-lived "outburst" of Art Nouveau. It was around these big factories that the New Style was conceived and delivered, and their clientele would not refuse such products. However, the Art Nouveau features manifested themselves in porcelain and faience not so much in a new manner of form-creating as in the decor, for there the quest and changes could be implemented more quickly. The achieved result is that the surface of a porcelain object seems to be more translucent, light penetrates it more deeply and becomes reflected from deeper layers, while the surface obtains a sort of conditional spatial effect, an atmospheric aura that fascinates you. The surface of faience objects misses all that. Faience is white and of a sufficient sheen, but lacking the spatial effect. One might rather speak of a certain impression of flattening, and it is the decorative color pattern that sets off the mentioned dissimilarities.

An actual research of Art Nouveau influences upon the output of the Riga porcelain works can be done either directly or indirectly. The direct way is to scrutinize the modest number of the surviving objects that are stored in Latvian state collections – mainly in the Riga History and Navigation Museum, as well as in Latvia's History Museum and Applied Arts Museum, both in Riga. The indirect method, in turn, involves identifying and studying the very sparse funds of advertising materials and catalogues, or guiding oneself by literature.

1 For a more detailed discourse on the evolution of porcelain production in Riga see: Konstant, Z. *Rizhsky Jarlor* (Riga porcelain). Riga (1975), 135 pp. in Russian; Konstant, Z. and T. Poluiveiča. *Rigas porcelāns un fajanss* (Riga porcelain and faience). Riga (1984), 94 pp.

2 In order to expand porcelain and faience production in the Russian Empire, Kuznetsov S.T. founded the first factory in the Baltic region in the outskirts of Riga near Kengarags (at that time known as Dreilingbusch) in 1841. Initially Kuznetsov's Works produced only semi-faience, but from 1851 onwards it also made porcelain. Nevertheless, until the end of the 19th century, the bulk of ready-made production was semi-faience. The first stage in the development of the enterprise ended in 1887, when M.S. Kuznetsov's Company of Porcelain and Faience was set up. With the approach of the front during the First World War in 1915, the factory was closed and partly evacuated.

3 In 1886 at Jaunmīlgrāvis (then Muehlgraben), J.C.Jessen opened a porcelain factory, the second-largest in Riga. This enterprise, too, was closed and partly evacuated with the approach of the front in 1915.

4 The J. Jaksch & Co enterprise was set up in 1841 as a commercial company. In 1879, a porcelain and faience decoration workshop was attached to it, which practiced the use of above-glazing. In 1901, the workshop employed about 10 people. The white porcelain was imported mainly from Germany, but the ready-made production was sold in the Baltic region and in inland Russia.

5 In 1852 the merchant M.Rachkin organized production of faience crockery in the vicinity of Kengarags, but due to faulty management, the factory had to be closed at the end of 1859. The official statistics records state that in 1874 G.F. Rudakov's faience crockery factory was in operation in Riga, but it has not been possible to identify its location and find how long the factory did exist.

6 See Pruslina, K. *Russkaya keramika: Konets XIX – nachalo XX veka* (Russian ceramics of the late 19th and early 20th century). Moscow (1974), p. 16.

7 See Pruslina, op. cit., pp. 33-35.

8 Porcelain objects that are molded from a ceramic mass, an essential ingredient in which is "white clay" or kaolin, pass through the stages of molding, drying and firing. The firing is usually done twice, first at a lower temperature (8500-9500 C), but the second time – after the glazing – at a higher one (depending on the composition of the mass and the glaze, this temperature can vary within the range of 1,3000 to 1,4000 C), to achieve the formation of the porcelain-characterising fused crumb with its transparent layer of glassy glazing. White faience or semi-porcelain, by comparison, is fired first at a higher temperature (about 1,2500-1,2800 C), and this does not allow the crumb to fuse, so that, unlike porcelain, it retains its porosity. The second firing, after the covering with translucent or slightly matted glaze, is done at a relatively lower temperature (about 1,1000-1,2000 C).

9 See Just, J. *Meissener Jugendstilporzellan*. Leipzig (1983), 164 pp.; Wallis, M. *Secesja*. Warsaw (1967), 343 pp.; Wallis, M. *Jugendstil*. Dresden; Warszawa (1982), 266 pp.; Kudryavtseva, T. *Imperatorsky Jarlorovyy zavod v Peterburge v 1880-1910h godah i yego rol' v razvitiyi novogo stilya v russkom Jarlore* (Imperial Porcelain Works in St. Petersburg and its role in the development of Art Nouveau in Russian porcelain, summary of doctoral dissertation). Leningrad (1984), in Russian; Klavinš, E. *Jugendstils (Art Nouveau)*. Riga (1994), 14 pp., 32 pp. with plates; Sterner, G. *Jugendstil. Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft*. Köln (1975), 189 pp.; Krastinš, J. *Stil' modern u arhitekture Rigi* (Art Nouveau in the architecture of Riga). Moscow (1988), 263 pp., in Russian; Rosenthal, R. and H. Ratzka. *Istoriya prikladnogo iskusstva novogo vremeni*. Moscow (1971), 223 pp., 59 ill., in Russian; Vlasov, V. *Stil' u iskusstve: Slovar'* (Dictionary of styles in the art). Vol. 1. St. Petersburg (1995), pp. 332-340, in Russian.

It has to be pointed out that with respect to Jessens's works, only the second, indirect method of investigation is possible, for Jessen's enterprise deliberately and consistently refused to put its logo on its produce, so that they could sell their commodities as porcelain objects imported from Western Europe, which were in greater demand. This is what was said in the contemporary press: "The Muehlgraben works cannot boast of being leaders in terms of production amount. The Kuznetsov's release more items, but as far as quality is concerned, the products of Muehlgraben do not fall behind the currently much vaunted (albeit not the ancient) Saxon and French products. By the way, most output is released by the works without marking it with their logo, at the request of shopkeepers' (underscoring mine – Z.K.), who sell it as foreign-made porcelain. The way tastes function here: show the customer two almost identical items, for example cups or plates, of which one bears a Russian logo, but the other is marked as *Limoge*, and even if the latter is worse than the former, the customer will pay more for it anyway. No wonder the shopkeepers sell excellent Russian products unmarked, because the public is after foreign-made things."<sup>10</sup>

The number of advertisements from Riga's porcelain works, as well as working catalogues issued before the First World War, which have been identified so far and are accessible, is very humble, so no conclusions can be drawn from them, either about the amount of items that were produced, or about their chronology and application. An insight into the production assortment of Jessen's works can be gained from a chronologically much older but very comprehensive catalogue of patterns for plate decorations<sup>11</sup> and a smaller album advertising the shapes of porcelain objects manufactured in 1911<sup>12</sup>. Most of the patterns in the catalogue showed small, stylized flower motifs for plate rims. None of these featured even the slightest tendency towards Art Nouveau. In the advertisement album, a large part of the items already share certain relationship to the decorative idiom of Art Nouveau, and we even find three classical samples of Art Nouveau-inspired shapes and patterns. Wavy, slightly spiralized, seemingly flowing bodies of the objects particularly stood out in the silhouettes of coffee pots and the soup tureens. On plate and saucer rims, the Art Nouveau features were only revealed by typical decorative motifs. In other instances, they were frequently disguised by unmatched ornamentation. So far it has proved impossible to find either separate items from the advertised services or any complete sets in Latvia's museums or private collections.

Jaksch's decorative painting workshop used the same artistic principles and marketing policies as did Jessen's works, only most of their objects were cheaper and not as picturesque. Although Jaksch's company did not avoid the use of its production logo and employed it rather consistently, objects from Jaksch's are seldom found in museum collections. This prevents us from making even an approximate judgement about the diversity and styles of their assortment. It has likewise turned out impossible to find an object which might show at least the slightest traits of Art Nouveau. However, this should not make us conclude that the company was not familiar with the New Style.

Apart from the Rīga enterprise, Kuznetsov's Works possessed six huge factories all over the European part of the Russian Empire. All of them produced identical, uniform items, although the assortment was differently apportioned. Therefore, all references to Kuznetsov's company in the literature can, with reservations, be related to its Riga works too. First to adopt Western-European impulses in Russia was the Imperial Works in St. Petersburg, which manufactured crockery of irrefragable artistic quality.

In producing Art Nouveau porcelain particular attention was paid to the most diverse decorative possibilities afforded by the processing techniques. The natural possibilities inherent in the material, its "behavior" during the processing, its plasticity, the fluidity of the porcelain mass, the richness of its textural effects – all these became aestheticized and turned into independent means of expression. In the diversity and quality of the latest technologies and decorating methods the Imperial Works did not lag behind the leading manufactures in Western Europe in the early 20<sup>th</sup> century.<sup>13</sup>

The Imperial Porcelain Works in St. Petersburg was actually the only factory in Russia that was renowned for the exquisite artistic and technical qualities of its porcelain with subglaze paintings. More or less naturalistic or stylized plant, floral or other motifs in subdued tones and hazily blurred outlines conveyed inspirations of Art Nouveau and Symbolism. Other factories, the Kuznetsov's works among them, could only afford above-glaze paintings onto porcelain or under-glaze paintings on faience surfaces, creating color areas which evoked merely formal associations with Art Nouveau moods.

"Apart from the Imperial Works a great role in elaborating the Art Nouveau styles was played by private companies such as Kornilov's, which catered to affluent customers, and Kuznetsov's, which was known for its mass production."<sup>14</sup> Russian historian Lydia Andreyeva maintains that in most cases Art Nouveau made its way into factories ready-made from abroad, from where representatives authorized by M.S. Kuznetsov's company imported all the required specimens for producing more expensive and ornate porcelain: "The most western of Kuznetsov's works, both in terms of location and its leanings, was the Rīga Works... Art Nouveau very swiftly conquered porcelain. In Kuznetsov's works this conquest occurred almost simultaneously with the Imperial Works – in the late 1890s, when it made its appearance as a synthesis of fashionable plastic forms and ornamental patterns."<sup>15</sup>

This was made manifest most vividly in the shapes and forms of tea services. The objects seemed to be losing their static nature; now they acquired unexpected "mobility". The forms became increasingly curvilinear, indefinitely deformed, as if winding around a spiral. The smooth surface of porcelain and faience disappeared under the reliefwork, most frequently plant-patterned,<sup>16</sup> which altered not only the object's surface, but also its form. Having made its entry into the factory, the New Style proved to be very viable – it captured the fancy of the manufacturers themselves. The appeal of the new services lay in the reliefwork flowers on the bodies of the crockery, the leafy patterns along the rims and cup ears shaped like blos-

10 N.F.R. "Na farforovom zavode" (In the porcelain works). *Rizhsky vestnik*, 24 September 1893, p. 1 (in Russian).

11 At the joint stock company Porcelains (the former Jessen's factory), a catalogue of working standards for manual decorations of plates – paintings executed in pencil, ink, Indian ink and watercolors on paper. Each 25 x 31 cm page shows a coloured pattern sample of a separate plate. All these standards are bound in a hardcoverd volume with golden Cyrillic letters on a blue fabric cover: J.K. Jessen / Farforovy Zavod / Myulgraben-Riga (J.K. Jessen / Porcelain factory / Muehlgraben-Riga). The catalogue contains 174 leaves with samples of 174 decors, the other 64 ones are lost. Judging by the format and contents of the volume, it was produced at the turn of 20<sup>th</sup> century (or perhaps in the late 1890s) and never had any copies. The book was put on display at the exhibition "J.K. Jessen's Porcelain Works: Past and Present", which was held from May to November 1995 at the Applied Arts Museum in Riga.

12 The author owns an advertisement album from the Jessen Factory that was issued in 1911. It is richly illustrated with black-and-white photos. The cover bears a Cyrillic inscription 1886–1911 / J.K. Jessen Farforovy zavod / Myulgraben / Posuda (1886–1911 / J.K. Jessen Porcelain Factory / Muehlgraben / Crockery). The album contains seven pages of text and 14 elongated format plates (26.3 x 33.6 cm) which are bound with green string into soft, dark violet covers with imprinted guilt subtitle lettering. Kudryavtseva, op. cit.

13 [note 9], p. 14.

- 14 Borisova, Ye. and G. Sternin. *Russky modern* (Russian Art Nouveau). Moscow (1990). 287 pp.
- 15 Andreyeva, L. *Souetsky farfor. 1920–1930 godi* (Soviet porcelain in the 1920s and 1930s). Moscow (1975). pp. 13–14.
- 16 E.g., a semi-faience plate manufactured in M.S. Kuznetsov's Riga factory (1908–1915) (RVKM, Inv. No. 88089/1), whose form and black under-glazing decor are typical for Art Nouveau slipware.
- 17 Andreyeva, op. cit. [note 15], p. 14.
- 18 The aerograph sprays paint by means of compressed air if larger surface areas are to be covered evenly. Stencil – a metal shield made to suit the shape of the vessel, on which the desired drawing is engraved.
- 19 The use of aerograph technique is obvious with respect to the porcelain cup and saucer (RVKM, Inv. No. 133008/1–2). These items show typical Art Nouveau features which are evident in the cup's broadened lower half, the reliefwork and the spirale-like relief ruffles on the cup's body. The over-glaze decor includes a light-blue covering coat and a fine floral pattern which lack any Art Nouveau elements.
- 20 A faience tooth-brush holder, manufactured in the Riga factory of Kuznetsov company (RVKM, Inv. No. 55871). The form has no relief and is decorated with a greenish-black under-glaze graphic impression of a floral pattern.
- 21 Borisova, Ye. and G. Sternin, op. cit. [note 14], p. 7.
- 22 The collection of the Applied Arts Museum in Riga contains fragments of a sizable catalogue of undecorated porcelain-ware and figurines from Kuznetsov company, including the covers and separate plates (1890s). Inv. No. DLMp-15). The cover bears a Cyrillic inscription *Tovarishchestvo / M.S. Kuznetsova* (M.S. Kuznetsov's company) in gilt lettering. The surviving 12 leaves (pp. 1–10, 13–14, 17–24, 27–28 and 31–32) constitute perhaps one-third of the original number and they show the production of the Dulova, Dmitrija, Riga (pp. 19–22) and Pesochnia factories which are represented by separate items and entire services.
- 23 Two mass-produced faience plates, 1887–1915, Kuznetsov's factory, Ø 24 cm, Inv. No. CVVM 163309-14 and CVVM 174056.
- 24 Two mass-produced faience plates, 1887–1915, Kuznetsov's factory, Ø 24.5 cm, Coll. No. DLMK-1907, Ø 37 cm, DLMK-2332. Two small porcelain vases with over-glazing decoration, 1851–1864, Kuznetsov's factory, 33.5 x 20.0 cm, Coll. No. DLMK-222, 13.0 x 4.0cm, Coll. No. DLMK-208.

soms, roots or twigs. Relief details were also attractive because they facilitated free-hand decoration.<sup>17</sup> the least expensive decoration method which dominated in the Kuznetsov's works.

The choice of smooth or relief Art Nouveau decor also was partly determined by the technical resources and their costs. In connection with this, two manners of decoration must be considered. Initially, as already mentioned, the color blocks indicative of Art Nouveau in the Kuznetsov works were brought onto the porcelain by means of the over-glazing technique. The aerograph technology and stencils used for this purpose,<sup>18</sup> began to evolve at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and imitated the under-glaze ornament without the heavy outlining,<sup>19</sup> so characteristic of Art Nouveau. The haziness of the colors appealed to the widely spread proto-Symbolist mood.

Another mechanical decoration technique which was close to Art Nouveau and at the same time was easy to reproduce, was copying from etchings, a process used from the very start at Kuznetsov's works for faience and semi-faience objects. The pattern was engraved upon a metal plate, then covered with paint and transferred onto the object by means of a felt-covered roller and thin tissue paper. Used here were mainly under-glaze colors – black, blue, red, etc. This manner of decoration was well-suited for faience. During the firing, the somewhat diffused contours, in conjunction with the velvety sheen of the glaze, render the drawing gentler and warmer, slightly more primitive but more intimate.<sup>20</sup> Also, in terms of expressivity, it was closer to Art Nouveau, for, next to architecture, it was the graphic ornamentation that gave the New Style its brightest and most spectacular expression.

Notwithstanding the commendable technical performance, it has to be admitted at the same time that in many cases the artistic quality of Kuznetsov's mass-produced items was dubious, and the Art Nouveau influences frequently boiled down to complete or partial copying or mechanistic transfer of its stylistic traits from Western-European products. In this regard I agree with Yelena Borisova's opinion about a certain profanation of Art Nouveau aesthetics, at least in the field of porcelain and faience crockery. "There is no doubt that Art Nouveau in Russia was not capable of embodying West-European deep spiritual and cultural potential. Moreover, in its everyday artisan-like variant, just as was the case in other countries, it was apt to turn earnest ideas and feelings into banal and commonplace quests of plasticity, into boringly obtrusive stereotypes."<sup>21</sup>

Rather puzzling, however, is the fact that Riga-produced items in a rather sizable Kuznetsov company's catalogue of undecorated porcelain crockery and figurines which is stored in the Applied Arts Museum in Riga<sup>22</sup> show not a single trace of Art Nouveau. Of course, it cannot be ruled out that when the catalogue was compiled Art Nouveau forms had not yet conquered their place in the array of mass-produced items. It is more likely, though, that the catalogue only presented a small part of the real assortment.

Even if the available and identified advertisements do not speak of Art Nouveau influence on the produce of the Riga works, some items in museum collections testify that Art

Nouveau forms and ornaments were popular in Riga and that they specifically appeared in the cheapest mass-produced objects. This shows that Art Nouveau's presence was not an accident or an exception, but to a certain extent a dominant fashion of the era, which is exemplified by faience plates at Latvia's History Museum<sup>23</sup> and by analogous plates, vases and fruit bowls in the Applied Arts Museum<sup>24</sup>, as well as a series of faience and porcelain items in the Riga History and Navigation Museum. The latter can conditionally be classified into three groups, which seem to be applicable to the output as a whole. The first group is comprised of objects whose form, reliefwork and decor join in a typical Art Nouveau *Gesamtkunstwerk*.<sup>25</sup> The second group is made up of objects in which the Art Nouveau forms and reliefwork are covered with incongruous color patterns,<sup>26</sup> and finally, there are objects of various accidental non-style forms which are decorated with Art Nouveau color ornaments.<sup>27</sup>

Although any conclusive findings are rendered uncertain by the limited amount of available research materials, certain individual conclusions are, in my view, worth recording. It is clear that manifestations of Art Nouveau in Riga porcelain and faience objects are to be considered only in the light of German and Russian culture and art. There is no ground to discuss this question in terms of specifically Latvian culture (there can only be talk of Latvia as a particular region or a territory), since neither production nor demand were determined by Latvian mentality and traditions. The most ornate, precious and beautiful objects belonged to rich people, most of whom were Germans or Russians. The 1905 revolution, with the burning of estates and mansions, the two world wars with evacuations, various refugee movements, and German repatriation in 1939 all entailed destruction of these material values or their removal from Latvia. For another thing, porcelain and faience crockery are among those household and social objects which are willingly and lovingly passed down from generation to generation and which, by tradition, never lose their merit and modernity.

Regrettably, so far I have failed to find, in German publications, any reference to Riga-produced Art Nouveau porcelain, let alone any detailed analysis or links with German factories. But in the Soviet Russia Art Nouveau has long been a subject of ignorance. Although lately the situation has changed, the manifestations of Art Nouveau in porcelain still have not been brought into the focus of art historians.<sup>28</sup> Typical of this ignorance was the sizable catalogue for an extensive exposition, *250 Years of the Russian Porcelain* (1995).<sup>29</sup> It contained contributions of leading art historians, but not a single line about the echoes of the New Style.

The investigation of the problem also has brought up a series of objective difficulties. As a rule, porcelain manufacturing often exploits approved-of forms and decors, the invention of which dates back to by-gone centuries. The Baroque and Rococo forms with stylized flower and plant ornaments have never gone out of use throughout the 400 years of European porcelain-making. Therefore features of Art Nouveau are usually rather vague and hard to identify. Not a single European factory, and least of all those in Riga, ever produced porcelain of

- 25 Semi-faience deep plate, manufactured in the Riga factory of M.S. Kuznetsov's company (1908–1915, RVKM, Inv. No. 88089/1), whose form and the black, graphic under-glaze decor are typical features in Art Nouveau slipware. A faience washing jar, manufactured in the Riga factory of Kuznetsov's company (RVKM, Inv. No. 135075), with an Art Nouveau-stylized leaf-patterned reliefwork and graded, greenish under-glaze cover (sprayed on with aerograph) – darker at the bottom, lighter at the top. Vertical reliefwork ruffles are inlaid with a more intense blue paint, while the plant leaf reliefs are not specially colored.
- 26 A faience tureen from a set (RVKM, Inv. No. 131841) and a roast-meat platter (RVKM, Inv. No. 130479), which have a stylized uncolored Art Nouveau floral reliefwork along the rims. The decor covers the relief, without any regard for it. The black under-glaze stylized plant and flower decor is not characteristic of Art Nouveau. Produced in the Riga factory of Kuznetsov's company. Another characteristic specimen is a porcelain cup and saucer referenced in note 19.
- 27 With a some reservations, one can say that another example is a faience jar with ears (RVKM, Inv. No. 144314) which was manufactured in the Riga factory of Kuznetsov's company and whose form bears a plant-patterned relief in its lower part without any Art Nouveau traits. The object is decorated with a graded bluish under-glaze layer (aerograph-sprayed) from the top (more intense) downwards (lighter). The plant leaf relief in the sprayed area has not been taken into account.

distinctive and convincing Art Nouveau identity. The rise of the Modern Style was so brief that neither manufactures nor consumers could accept it efficiently.

If the emotional expressiveness of mass-produced items and their artistic features remained close to the folk arts, it was the more costly art objects that echoed the Western artistic trends and fashions, including Art Nouveau. The innovations, though, were adapted to the demands of commonplace philistine "taste". In most cases Art Nouveau made its way into Russian and, by extension, to the Riga factories directly from abroad. In the early 20<sup>th</sup> century the mechanized ornamentation techniques such as decoling<sup>30</sup> began gradually to replace manual decoration. At first this technique was a fashionable novelty,

because around the turn of the century, while floral ornamentations typical of Art Nouveau held sway, no demand for decole was felt. Subsequently, in the second decade, in step with an overall turn towards Neo-Classicism, decole became indispensable. It was used to copy pastoral scenes from 18<sup>th</sup>-century Saxon porcelain and drew upon contemporaneous salon painting for sentimental subjects.

To generalize the rather fragmentary information on Art Nouveau manifestations in Riga-produced porcelain and faience attention has to be drawn to the fact that despite its being so short-lived, Art Nouveau was a brilliant and vigorous phenomenon. Its influence was still felt in the 1920s and 1930s.

## PĒTERIS KORSĀKS

### PHOTOGRAPHY IN LATVIA AROUND THE TURN OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

In terms of significance, the discovery of photography is comparable to invention of the wheel and of spelling. Its rapid spread was due to the possibility to obtain

a less expensive image of oneself than a painted portrait.

The new craft of photography underwent rapid improvement and perfecting in a technical sense immediately after its discovery and found applications in the most diverse areas of life: in forensic science, ethnography, architecture, science in general, etc. The new means of visual expression spread at an inconceivable rate, without taking regard of the border of any country. In 1907, the founder of Latvian photography, Mārtiņš Buclers, wrote in *Stari* (Rays) magazine, which he published himself: "Photography has spread at a high speed and found its advocates and friends in all classes of people, for it has brought with itself an incomparably cheaper means of having portraits made than is possible by painting. What so far had been an advantage of the rich has now become accessible to everybody."<sup>1</sup>

The upsurge of photography in Latvia at the outset of the 20<sup>th</sup> century was closely related to the general prospering of photography in Western Europe. There were many photography societies: in Vienna, Paris, London, St. Petersburg, and also in Riga, which was turning into a great industrial city, situated at the crossroads of traffic thoroughfares and waterways between the West and the East. Not infrequently, photographers on their way to St. Petersburg or Warsaw settled down for a short stay and opened seasonal photo shops. During the first decade, the so-called period of daguerrotype, there were Frenchmen, Italians, Germans.<sup>2</sup>

In the 19<sup>th</sup> century a monopoly on professional photography was held by Germans, although Latvian photographers were breathing down their necks. The new invention, as a means of expressing oneself, captured the fancy of the ordinary but better-off Latvian farmer or parish teacher. The aforementioned Buclers<sup>3</sup> learned the photographer's trade in 1894–1897 from one of the first German photographers Riga, Robert Borhardt, who had taken it up in 1850,<sup>4</sup> still in the

daguerrotype period. The population explosion in Riga in the early 20<sup>th</sup> century also caused the number of photo shops to grow, for photography, being a new development, seemed to

stir the public interest – had there not been demand, neither would have there been supply. If in 1862 Riga numbered about 20 photo shops, in 1907 there were 37, in 1910 – 45, but on the eve of the First World War – 60. Competition arose among photographers, and the proportion of these who were Latvian artists grew incessantly.

One of the most respectable photo institutions in Riga belonged to Karl Hebensperger,<sup>5</sup> whose huge reception pavilion was located at the corner of Aleksandra (now Brīvības) and Elizabetes streets from 1885 onward. His work followed a rooted tradition kept alive by many of his compatriots and professional brethren – Oswald Lange, Johann Manteuffel, Leonard Wirscihikovsky and others. They produced centered compositions with people sitting in conventional poses at tables, arms propped on chairs, etc. From time to time the painted backdrops were changed (about once every five years), as was the furniture, to keep up with the demands of fashion, but the photographing manner itself did not change. It also persisted among professional Latvian photographers, for they followed the pattern taught by their German teachers. For the graphic decoration of their photos, some Latvian photographers borrowed drawings they had already seen used by their senior colleagues. Thus, quite frequently, the same graphic advertisements "roamed" all over Latvia. Judging from the identified photographic oeuvre of the professionals of other countries, such a trend prevailed elsewhere, too.

At the end of the 19<sup>th</sup> century and in the early part of the 20<sup>th</sup> century, Art Nouveau made its appearance in Latvia as a counterpoint to the dominant style of Historicism. Photographers did not stand aloof from this trend, although they approached the new style in different ways. The German photographers, being better-off, replaced all of the equipment in their photo salons, but the Latvians could not afford this. More often than not they had to content themselves with

28 To partly bridge this gap T. Kudryavtseva has devoted her dissertation to the topic (see note 9), but it is concerned only with the Imperial Porcelain Works in St. Petersburg, and it is not available to any wider audiences.

29 Andreyeva, L. (ed.), *Russky farfor. 250 let istoriyi* (250 years of Russian porcelain. Catalogue). Moscow (1995), 198 pp., in Russian.

30 Decoling – a technique of porcelain decorating in mass production, when a multi-colored image is brought onto the object's surface by means of decol and then fired. Decol – an image of ceramic colors reproduced on paper through lithography.

1 Buclers, M. "Portreja" (Portrait). *Stari*, 1907, No. 5, p. 395.

replacing the graphic ads or painted backdrops of their photographs. Initially, this attracted prosperous citizens who were determined to have their picture taken, but in essence the character of photography continued in the same old way. The key feature in trying to adapt to the spirit of the age was merely altering graphic advertisements to suit the Art Nouveau vein. The aforementioned Hebensperger kept the same graphic image of the building in which his photo establishment was housed, simply adding some elements indicative of Art Nouveau to it. That was also the response of Oswald Lange, as well as Leonard Wirschikovsky. Breaking with the traditions that held sway in the formatting of photographs in the 19<sup>th</sup> century did not come easily, and as the 20<sup>th</sup> century brought with it some fashions, many Latvian photographers just retained the attributes of the old glory – medals, plaquettes and cameras which by tradition belonged to the design arsenal of photographers of all nationalities and of all countries. This is clearly evidenced by the work of a photographer in the Vecauce region of Latvia, Christian Ditzkal, whose photographs in their graphic arrangement are dominated by typical nineteenth-century ornaments. All this notwithstanding, the times and the competition laid down their own rules. Who would “bother” (as was said at that time) to have one’s photo taken by the old-fashioned Ditzkal if in the main city of the same region, Jelgava, there were fashionable photographers such as Karl Kunnert, who set up his own photo establishment in 1904, or Ādams Fergis<sup>6</sup>, who was Latvian and had gained considerable experience in his craft since 1895. Jelgava, in fact, played an important role in the history of Latvian photography, both in its inceptual daguerrotype period, and also later, in the 1930s, when Jelgava photographers would carry off all of the prizes at photography competitions and exhibitions. Here we must take note of the interesting fact that the originator of Realist landscape painting in Latvia, Jūlijs Feders,<sup>7</sup> worked in photography to earn additional income – his photo shop was opened in the early 1870s. Unfortunately, few of the photos taken in Feders’ photo shop have survived.

Jūlijs Feders was not the only artist to take up photography. The artist Indriķis Zeberīns<sup>8</sup> was apprenticed to the photographer Leibovics in Liepāja from 1901 to 1904. Later on the well known poet Kārlis Krūza, who was to review the first Latvian exhibition of photographic art in Rīga in 1906,<sup>9</sup> learned photography at Stukmaņi (now Plaviņas), and subsequently, working in Rīga, made a living of it for some time. Another poet, Jānis Ziemeļnieks from Strenči (Jānis Krauklis was his real name),<sup>10</sup> learned photography from D.Spunde somewhere around 1914, and Spunde entrusted his photo shop to Krauklis later, in 1915.

Mention must also be made of the known fact that the famous painter Janis Rozentāls made use of the modern implement – the photo camera – to obtain sketches more quickly, to capture the image of an interesting figure, or to record an inspiring glimpse of a country landscape.

Photography entered the everyday life of citizens not only in Rīga and other major towns such as Liepāja and Jelgava, but also in Cēsis, Valka, Valmiera, Limbaži, and even in provincial towns, hamlets and civil parishes. The beginning of the 20<sup>th</sup>

century was the time when the first photo exhibitions were arranged (in 1902 and 1904), and the Latvian Photographic Society was established. 1906 saw the first Latvian photo exhibition, at which the works of Jānis Rieksts and Mārtiņš Lapiņš attracted attention. Only through persistent efforts to perfect their methods and techniques did Latvian photographers assert themselves and take their place among the well-established photo studios. If the German photographers complied with the requirements of the latest fashion only by designing their advertising in the new spirit, the Latvians advanced further. Only work could raise their prestige and prosperity. Eventually Lapiņš could move from Grīziņkalns and set up a studio at Marijas Street 2, and Rieksts moved from Torņakalns to Aleksandra Street 17 (now Brīvības Street 41) to open an exhibition salon. The promising portraitist Ansis Skariņš opened a shop in 1909, next to Rieksts (both enterprises opened in the same year) at Aleksandra Street 5. In his advertisements, Skariņš offered a modern photo atelier. I would say that these three craftsmen introduced National Romanticism into Latvian photography. They abandoned the painted backdrop and tried to achieve the desired atmosphere and impression by means of light, pose and angle. Perhaps it was this effort to present people in natural unimposed poses that was the main characteristic feature of Latvian photographers, as can be seen in portraits of the writers Jānis Jaunsudrabiņš, Aspazija, Antons Austrīņš and Kārlis Skalbe.

In surveying a rather abundant array of photographic material in museums and private collections in Latvia, one can only conclude that in terms of graphic design, photographers utilized Art Nouveau decorative elements with their characteristic flora and fauna motifs; also popular were modifications of the Art Nouveau female image. The graphic design is also thought frequently to have been determined by the available patterns, which were regularly supplemented and varied. As Art Nouveau took root and asserted itself in architecture and in the arts, photographers also strove to keep abreast with the latest developments and trends. What’s more, provincial photo specialists did not wish to lag behind the photography masters in Rīga, and they were often even ahead of their city brethren in terms of craftsmanship. It is interesting to make a comparison: during a very brief period of time, the aforementioned Christian Ditzkal at Vecauce moved from advertisements printed exclusively in Russian to ads in the Latvian and German languages. His graphic arrangements became more sophisticated, better poised and more pleasing to the eye. This shows that the market economy had guided the thinking of craftsmen along the right tracks, meaning by that the demand and necessity dictated by the era. The Ventspils Photographic Company used an Art Nouveau-inspired female image wearing a flower in loose hair for its graphic advertisement. Rare and unusual in their graphic expression, at least for Liepāja, were the photo advertisements of the Liepāja photographer K.Suske. The photo shop of another Liepāja photographer, Ernst Grenzing, was in operation from 1903. Its terse, laconically expressive graphic advertisement, dated with the year 1911, is interesting with its rose motif.

2 *Das Inland*, 1842, No. 39, p. 338.  
 3 Korsaks, P., P. Zeile and G. Janaitis. *Latvijas fotomāksla: Vēsture un mūsdienas* (Latvian photography: past and present). Rīga (1985), p. 62.  
 4 *Ibid.*  
 5 Korsaks, P. et. al., *op. cit.*, p. 29.  
 6 *Ibid.*, p. 92.  
 7 *Ibid.*, p. 13.  
 8 *Ibid.*, p. 21.  
 9 Krūza, K. “Iespaidi latviešu fotogrāfiskās biedrības izstādē Rīgā” (Impressions from the exhibition of the Latvian Photographic Society). *Stari*, 1906, No. 2, p. 29.  
 10 Korsaks, P. et. al., *op. cit.*, p. 90.

A Latvian photographer in Valka, Antons Ruds, used characteristic aquatic motifs of fauna and flora. But in his next picture we find a subject which was often used in the graphic design of other photographers' advertisements. Similar in terms of their graphic design, though reminiscent of the conservatism of the preceding century were the photographs of G. Jaunbirze, although his photo shop was opened in the heyday of Art Nouveau – 1905. The Tukums photography master K. Erdmanis was just as good.

Ludwig Eller's photo atelier, which he opened in 1899, strikes us somewhat surprising, having been located in a very remote corner of Riga – Bolderāja (although perhaps at the turn of the century it did not seem to be so much out of the way). Eller's output was presented in forms which bespoke good taste. In graphic advertisements he used floral motifs and a woman's figure with loose hair. The overall composition may seem too crowded with text and a variety of lettering, but there is something attractive about the ad, and it differs from others.

The graphic advertisements of the aforementioned Lapiņš, Skariņš and Rieksts deserve special mention. If Lapiņš changed his ad three times during the existence of his photo shop, then Skariņš and Rieksts remained faithful to the style once chosen and never changed it. Moreover, Rieksts' graphic design in the voluminous array of his photographs which I have identified in Latvia contains an ornament unique in Latvian photography – one which seems symbolically reminiscent of red currants and gooseberries. Whether this was created by a Latvian artist or was borrowed remains a subject for investigation.

Other Latvian photographers deserve mention – Indriķis Baumanis in Altonavas Street (the actual photographer was his wife Emily), Vilis Rīdzenieks, who opened a photo shop in Ventspils in 1910 and named it daringly "Konkurencija" (the Russian for "competition"), Roberts Mateuss in Rīga, who in 1915 took over Rīdzenieks' Ventspils shop, as well as Roberts Johansons and Jūlijs Luste in Valmiera, and many others. The number of Latvians practising photography as a profession increased over the years, and in the 1930s it was monopolized by ethnic Latvians.

In concluding this look at the influence of Art Nouveau on the work of Latvian photographers (this theme has never been studied in the history of Latvian photography), Mārtiņš Buclers must be mentioned again, for it was he who at the dawn of the 20<sup>th</sup> century called upon his compatriots and colleagues to rise above everyday efforts to make money in order that they might instead create genuine and enduring works of art. The first book that was published about photography in the Latvian language, "Fotogrāfija" by Buclers in 1904, and the first magazine, *Stari* in 1906, both included good specimens of Art Nouveau.

It was during the Art Nouveau period that Latvian photographic art took rise, evolved and gained a footing both in a theoretical and a practical sense, so the period from 1905 to 1914 is of particular significance in the history of Latvian photography. As an avant-garde art form, Art Nouveau had a strong appeal for Latvian photographers who were searching for their own artistic approach to the personality of the portrayed individual, a tasteful and contemporary design meeting the latest requirements of fashion.

The research of this topic has been based on materials which are stored in archives of the Riga History and Navigation Museum and the Photography Museum of Latvia as well as in private collections of Vladimirs Eihenbaums and the author.

## EDĪTE TIŠHEIZERE

### THE LATVIAN THEATER IN THE SHADOW OF ART NOUVEAU

**A**rt Nouveau and the theater. The issue of direct expressions of Art Nouveau in the theater is fairly complex, and for a variety of reasons. As a cultural pheno-

menon, theater is a momentary art form which is not fixed for a later time. In the few hours during which a performance is on stage, the ideas of many artistic persons are melded and synthesized, and separating these various ideas for individual analysis means that the essence of the work of art is destroyed. Furthermore, as an art form of momentary perception, the theater is fully dependent on the audience to which it is presented. There is only one way in which a theatrical performance can be "preserved", and that is for it to become a legend that is created by collective memory. This can happen only if the world which is created on the stage does not differ or exceed the world view of the audience or, if it does this, it does it quite carefully. Accordingly, any artistic manifestation in the theater, whether genre or style, reaches its goal later than is the case with more or less individual arts.

For that reason, we can speak of the direct effect of Art Nouveau on the theater only conditionally and at two different theoretical levels.

First of all, we can look at the influence of Art Nouveau on one of the elements of the stage arts – stage design. As was noted previously, however, this positioning of the issue

destroys the theater as a synthesizing art form, because in effect we are analyzing the influence of Art Nouveau on painting.

Second, we can seek to search out not the external and formal similarities of the various elements, but rather the *parallelism of basic principles* which is dictated by the specific era, i.e., the similarities which are dictated by the era, by political circumstances and, after all, by interior design and costuming fashions – in short, the everyday situation in which creators of various artistic forms live and operate.

Which, then, are the basic principles which were illustrated most vividly by Art Nouveau in the fine and applied arts, as well as in architecture, and which were expressed with equal force in the theater arts of the beginning of this century? We can speak of two principles:

- 1) Nature and unaffectedness as aesthetic values;
- 2) Aesthetic unity and form as a structural element.

"Nature, nature, nature: It teaches you everything. As a flower develops from a bud – have you ever seen a more beautiful ornament? [...] The torso of a living woman – have you ever seen a more beautiful column?"<sup>1</sup> These words from Stanisław Wyspiański may be the most precise way to characterize the art of Isadora Duncan (1878–1927) which was, perhaps, the only direct expression of Art Nouveau in the performing arts. At the turn of the century the prominent dancer created an absolutely unique style of dance which was separated from the strict rules of the classical ballet which had been developed over the centuries in various court ballet troupes and which offered traditional, elaborate and ritualized gestures and poses. Isadora Duncan also declined to use dance resources to tell a story. She disproved the idea that dance training involves a group of artistic canons and claimed that the only source of inspiration can be the human body and its physical abilities, as well as the most abstract of the arts – music. When people wrote about Isadora Duncan, they most often used the descriptive word "natural". She was said to dance "naturally", that is to say, she danced in the way which her mood and sense of life dictated. She ate when she wanted and what she wanted, she drank when it seemed necessary and how much it seemed necessary. Isadora Duncan danced while pregnant, she never sought to hide the changes and deformations to the body which are brought on by advancing years.

A touch of Art Nouveau is also present in Isadora Duncan's tragic death. Her exceedingly long scarf, which represented the typical uninterrupted, plastic and fateful line of Art Nouveau, became tangled up in the wheel of a driving automobile.

Still, the phenomenon of Isadora Duncan is the exception which provides the rule. Duncan's dancing was a form of the performing arts, but it was completely individual and personal in its expression. She was the author, the resource for expression and the art work – all at once. She was copied by many, but followed by no one of note. A distant echo in the 1920s and 1930s in Latvia was the work of Felicita Ertner, who proposed a rhythmic and highly affected form of stage movement that was impressed upon all of the actors in the Daile Theater during the reign of director Eduards Smilģis. At that point, however, this was less an independent phenomenon of the performing arts than simply one of many forms of artistic expression.

In the latter half of the 19<sup>th</sup> century, as well as at the turn of the 20<sup>th</sup> century, one could draw very specific parallels between the theatrical arts in Europe and another principle which characterized Art Nouveau: the typical effort of Art Nouveau architects to achieve complete harmony and, even more, complete conformity among all of the elements of a single construction, to subjugate decorative elements to the construction, to achieve unity between the facade and the interior, to "design [...] beginning with the functional nucleus ("from the inside")",<sup>2</sup> could also be seen in the theater. At almost the precise time when Art Nouveau was appearing, two new professions were created in the theatrical arts: the

job of director and the job of set designer. The goal of these professions was to eliminate the theater which had emphasized romantic heroes and star actors and instead to create a new and sovereign stage which would correspond to specific internal rules and upon which performances would involve a world model viewed through the eyes of a "demiurge". The famous Shakespearean thesis that "the world is a giant stage" would be reversed: "This theater is a small world".

The role of the demiurge in this "world creation" falls upon the shoulders of the director, whose ideas and view of the dramatic material serve as the basis for the coordination and unity of all of the elements of the performance. Close on the heels of the directorial effort, however, comes the work of the set designer who must create the atmospheric and interpretative materials of the performance. We can specify several distinct phases in the development of the work of directors and stage designers.

1) The first specialists to view stage design as a significant element in a performance were two directors from the school of Naturalism, André Antoine (1858–1943) in France and Otto Brahm (1856–1912) in Germany. These men changed the field upon which an actor played from an inexpressive and insignificant background, instead making it the *place of life and activity* of the characters in each play. This meant creating an *environment* which was scrupulously reflected, and this was very typical of Naturalism.

2) Almost at the same time, the Russian director Konstantin Stanislavsky (1863–1937), during the first years of his work, expanded the significance of *environment*, melding into it the idea of *atmosphere*. In creating the latter element, a highly significant role was played by light and sound, which created and reflected a mood which coincided with the moods and desires of the characters in the play. The efforts of Antoine and Brahm, as well as Stanislavsky, however, were aimed primarily at creating the illusion of an actual place of activity; the stage design did not reflect the viewpoint of the play.

3) An important step toward a new understanding of direction and set design was taken by the Swiss director Adolphe Appia (1862–1928) and the British director and stage designer Edward Gordon Craig (1872–1966). If the Naturalists used painted, two-dimensional decorations which were used together with the three-dimensional objects on the stage, Appia and Craig, as representatives of Symbolism, developed an architectonic, three-dimensional stage which did not in any way seek to imitate any construction but which, through special lighting, became "a symbol of the space itself as a physical and philosophical category"<sup>3</sup>. Tatyana Bachelis, who researched the work of Craig, has written: "The space created by Craig [...] is an attempt to realistically and vividly give flesh to such philosophical categories as endlessness and eternity."<sup>4</sup>

4) The one event which was decisive in specifying the direction followed by directors and set designers in the 20<sup>th</sup> century was something that happened in 1909, when the Khudozhestvenny (Artistic) Theater in Moscow asked Craig

1 See Klavins, E. *Jugendstils (Art Nouveau)*. Rīga (1994), p. 8.  
2 *Ibid.*

and Stanislavsky to co-direct a performance of Shakespeare's "Hamlet". The work which naturalist Stanislavsky and symbolist Craig did together provided the first basis for a tendency which is fundamental in modern-day set design: to characterize not the *location of activity by the character*, but rather *the condition of the character's soul and his internal world*. In the Khudozhestvenny Theater performance in Moscow, the three-dimensional set design (the famous screens) was balanced and harmonized with the three-dimensional bodies of the actors and their plastic expression. Taken together, this created a unified *space of tragedy*. This utilization of space was based upon a careful structural study of Shakespeare's play. The construction, use and transformation of decorations reflected the internal structure of the play – its rhythm, its language, its rhymes, as well as the contradictions and harmonies of its ideas.

Stanislavsky and Craig worked together for two years, and during this time they created (albeit with various compromises and dissatisfaction by both parties) an entirely new conception of the stage as a performing space – the *tragedy space* or the aforementioned *theater as a universal model of the world as seen through the eyes of the artist*. In another aspect, the theater arts, with their typical resources of expression, supported the demand of Art Nouveau for unity, harmonized elements and an overall design in each work of art.

In the theater of Western Europe, these processes were rooted in the culture and traditions of many centuries. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, however, Latvian theater was a mere 30 years old. Paradoxically, however, in 1911 – the same year when "Hamlet" went on stage in Moscow – the New Riga Theater raised the curtain of the play *Fire and Night* ("Uguns un nakts") by Rainis. In the history of Latvian theater, this production is almost as significant as the work of Craig and Stanislavsky was for the European theater.

Despite the relative paucity of experience, the Latvian professional theater in 1911 had moved from amateur performances on the background of happenstance and inexpressive decorations to a unified stage scene. It is possible that the speed at which these processes developed was facilitated by the fact that Latvia was located at a crossroads of culture – a place where various, sometimes contradictory theater traditions offered examples and gained influence. The main driving force behind the development of professional theatrical arts (or, for that matter, of any professional art by Latvians), however, was the yearning of the Latvian people to learn about their national singularity and to implement creative principles of the popular arts.

When the first steps were taken, the folk art, basically folklore traditions were used in a declarative way – through direct quotes. This was, for example, done in the plays of Ādolfs Alunāns. In the next phase of development for the Latvian theater, which is linked to the work of the playwright Rūdolfs Blaumanis, the folk heritage was used "from the inside". In performances of Blaumanis' plays, "one saw the aesthetic perception and world view of the actors, as well as

untouched strata – an understanding of taste and phenomena which had developed from generation to generation under the influence of folk art".<sup>3</sup> These numerous strata could not be revealed without specific governance by a director, in this case a man called Jēkabs Duburs. His work on the stage sought with great effort to create an *environment* that corresponded to the lives of characters in the play, i.e., to do that which Naturalist directors in Western Europe were demanding.

The performance of *Fire and Night*, however, saw a mingling of Symbolism and Naturalism. Symbolism was represented by Rainis' (1865–1925) play, while Naturalism was represented by the direction of Aleksis Mierlauks. In the creation of a unified world depiction, a fundamental role was played by stage designer Jānis Kuga (1878–1969) (the efforts of Kuga to find a national style and the link of these efforts to Art Nouveau, especially in the area of National Romanticist architecture, have been studied in greater detail by the art historian Dzidra Blūma).<sup>4</sup>

Even though the work of Rainis can be included in the symbolical branch of the so-called "new drama" of Europe, the heroes in his plays were not only symbols of specific characteristics or phenomena, but also possessed of vivid individuality subjected to psychological development. The author termed these "organic symbols". The visualizing of Rainis' heroes, the effort to explain and interpret their actions – this could not happen without leadership by a director tended toward psychological or naturalistic interpretation. Aleksis Mierlauks was just such a director. In creating the overall image of the performance, however, Mierlauks "was fully dependent on the extent to which his decorator could assist him".<sup>5</sup> Jānis Kuga worked as a *decorator and set designer*. The conflicts and dynamism of Rainis' plays were manifested not only in the performance of the actors, but, perhaps even to a greater extent, in the monumental contrasts in the set design. The decorative setting of each scene not only created the momentary atmosphere – the *dramatic space* – but it also laid a vivid and active foundation for the next scene. Dynamic contrasts could also be created within a single scene.

It was perhaps in the performance of *Fire and Night*, that striking parallels with the principles of Art Nouveau could be seen most vividly both in terms of the effort to create a single image for the performance as a complete model of the world (a dramatic space), and in terms of the aforementioned effort to develop a national style close to that of National Romanticism in architecture. The issue of whether Art Nouveau had a direct influence on the performing arts remains unresolved, but the influence of this style in everyday life during the cited period was so great and significant that it inevitably touched upon the work of people who were working in other areas of the arts. The "shadow" cast by Art Nouveau, furthermore, changed the nuances and shading of many phenomena, allowing people to view accustomed objects, conclusions and interpretations from a completely unusual perspective.

3 Bachelis, T.  
"Evolūcija stāstnieciskā  
prostrastva at  
Antuana do Krega"  
(The evolution of the  
scenic space from Antoine  
to Craig).  
Zapadnoye iskusstvo.  
20 ues  
(Western art of the 20<sup>th</sup>  
century).  
Moscow (1978).  
p. 174.  
4 *Ibid.*  
5 Akurātere, L.  
"Aktiermāksla latviešu teātri  
(The work of actors in the  
Latvian theater).  
Rīga (1983).  
p. 53.  
6 Blūma, Dz.  
"Skatuves ietērs latviešu  
teātri  
(Stage design in the  
Latvian theater).  
Rīga (1988).  
7 Akurātere, op. cit.,  
p. 70.

## JĀNIS TORĢĀNS

### MUSIC IN LATVIA DURING THE ART NOUVEAU PERIOD

**A**rt Nouveau – an exotic  
hothouse plant with  
vivid and dizzying aroma or  
scent that affects the conscious  
and the sub-conscious. That is

the impression one gets when looking at luxurious albums of the work of Max Klinger, Gustav Klimt or Alfons Mucha, when viewing the fantastic whorls, sphinxes, demons and household spirits of turn-of-the-century architectural decor, when observing the fragile, restless lines of ornaments and jewelry. Does all of this “brilliance and ruination” have an echo in music? This question has been analyzed more than once – we will talk about it, too – but no unanimous answer has been found even now, at the end of the 20<sup>th</sup> century. This small treatise, therefore, is titled cautiously – “Music in Latvia during the Art Nouveau Period” – and does not seek the status of analytical research. Here we are dealing with mere reflections and observations.

Seeking to take an overall look at music in our country at the turn of the century, we must first keep in mind that there is a fundamental difference between the concepts “Latvian music” and “music in Latvia”. In Latvia, and especially in Rīga, the dominant cultural orientation at the turn of the century was German. Theaters, concert performances and musical education were virtually all in German hands. Of course there were Latvian musicians who received their education in German schools (the Mediņš brothers, for example), Latvians sang at the Opera and at the Black-heads House (Malvīne Vīgnere-Grīnberga), Latvians played the organ in German churches (Jānis Sērmūkslis). But these people did not set the tone; they did not create a new, a Latvian orientation under the auspices of German music.

The main problem of Latvian music at that time was not to follow the breezes of fashion from Vienna, Munich and Paris, but rather to survive and to become part of the regular process of musical life in the country's cities. Since the first general song festival in Latvia (1873), there had been no doubt about the existence of Latvian music. But the tradition of song festivals was not all-encompassing in time or in space. There were long pauses between major song festivals (1873, 1880, 1888, 1895, 1910), and most of the festivals were held in Rīga (only the 1895 festival took place in Jelgava). Undoubtedly, the festival tradition would have been unthinkable if it did not have deep roots in all of Latvia's regions and corners, but I would like to emphasize again that the tradition developed without much effect on such bastions of musical life as education (meaning specialized musical education at the level which afforded students an opportunity to enter a conservatory, whether in Moscow or in Leipzig; basic education, of course, was provided at teacher seminars), the musical theater (i.e., the opera), regular concert life in Rīga and other major cities, as well as performances in home salons or under the auspices of musical associations.

For that reason, the main attention of Latvian music was focused on the affirmation of new creation, and the goal was not

only to attract the attention of society, but also to demonstrate uniqueness to other nationalities, to have a voice in the educated world of music.

There were several important phenomena in this regard that served to characterize the overall process. First of all, there were early steps in the operatic genre. These varied from Jēkabs Ozols' semi-naive national romance “Spoku stundā” (*In the hour of the ghosts*, 1893) to Ādams Ore's “Gunda” (1899), which was based in German traditions, and the efforts of Eizēns Buke and Hans Seifritz. Equally important efforts were devoted to the creation of instrumental works – symphonies and concertos (Andrejs Jurjāns, Jāzeps Vītols), but for a long time these did not reach a convincing level that would meet the European standards of the day (Tšaikovsky, Brahms, Bruckner). There was also activity in the area of chamber music; there, too, Latvian musicians spent a long time collecting experience and artistic skills. My purpose here is not to accuse or to belittle. Rather, I am speaking of the objective difficulties that Latvian musicians had to overcome in seeking within a few decades to reach the level which large cultures had reached over centuries of time. The attempt to reach this level was very purposeful and conscious, and it involves practical and organizational aspects of musical life.

One major “highway” in this process was a series of performances known as the Autumn Concerts. This stage provided professional Latvian musicians with an outstanding opportunity to improve their composing and performance skills. In effect, the process also served to promote patriotic upbringing and what might be called Latvian musical propaganda. Alongside the Autumn Concerts there were other significant activities. One example was a competition for opera librettos that was held in 1903, and it is this competition that inspired, in large part, the creation of Rainis' epic play “Uguns un nakts” (*Fire and Night*), to say nothing of the Alfrēds Kalniņš opera “Baņuta”. All of this serves to illustrate that the Music Commission of the Rīga Latvian Society (founded in 1889) was able to establish and manage organizationally stable and proper events of high caliber. The commission was an institution that had not only desires and understanding of its own goals, but a definite structure and financial capabilities (the commission published musical scores, collected folklore tracings, supported musical research and publications, etc.).

The Autumn Concerts, over the years, demonstrated a gradual expansion in the number of musical genres that were accessed. Alongside choral music and adaptations of Latvian folk songs, audiences at the Autumn Concerts also heard chamber music, often of high technical mastery and virtuosity. The Autumn Concerts also saw the emergence of new Latvian composers. Naturally, both of these processes could also be viewed at the Latvian song festivals, but the contributions of the Autumn Concerts unquestionably supplemented and concretized the overall picture.

We can look at two collections of surnames to illustrate this point. In the first Autumn Concert (it took place on 25 August 1891 and was essentially a choral music concert with occasional "incrustations" of chamber music) Latvian music was represented by the following gentlemen: Jānis Cimze, Andrejs Jurjāns, Jāzeps Vītols, Vigneru Ernests, Oskars Šepskis and Jēkabs Ozols.<sup>394</sup> At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, by comparison, the list had expanded considerably. At that time a number of young composers had already made their mark in Latvian music (and at the Autumn Concerts): Emīls Dārziņš, Alfrēds Kalniņš, Emīlis Melngailis. In a short time they were joined by Jānis Zālītis, the Mediņš brothers (three of them!) and Jānis Reinholds. We should also mention Nikolajs Alunāns, who was already in middle age at this time, but was particularly active, especially in the genre of theater music. He was the composer of the music for the 1911 performance of Rainis' "Fire and Night". The first decade of this century was made notable by the multiplicity and wealth of these creative figures. A certain boundary was marked in 1910, the year of Emīls Dārziņš' death and of the 5<sup>th</sup> General Song Festival.

The Autumn Concerts provide an evidentiary chronicle of the entire period.<sup>1</sup> The concerts were held from 1891 until 1913. The latter year, as the last year in which these valuable and opulent events were held, serves as a reminder that after a period of fairly level and peaceful evolution in the latter half of the 19<sup>th</sup> century, Latvian society crossed the threshold of the new century and marched into social upheaval, war and revolution. It was in the very next year, in the summer of 1914, that the First World War began. On the second day of the war, German cruisers fired upon the Latvian port of Liepāja, and life had changed radically.

Looking back at the panorama of music in Latvia during the Art Nouveau period, I also want to note a specific aspect of the artistic scene in this period: it was a time of a great wealth of international impulses and phenomena. Of course, "high society" in Rīga had since at least the beginning of the 18<sup>th</sup> century merged German and Russian aristocrats and government officials, although both strata of society were occasionally breached by individual Latvians. In musical life, too, there were both local and guest participants, and the latter group represented an extremely broad spectrum of nationalities. At the turn of the 20<sup>th</sup> century, for example, there were performances in Rīga by symphonic orchestras from Helsinki, Warsaw, Berlin and Lwów (Lemberg). Among the frequently mentioned and famous guest performers who visited in Rīga were the violinists Leopold Auer, Bronislaw Huberman, Eugène Ysaÿe and Fritz Kreisler and the pianists Józef Hoffmann, Artur Schnabel and Frederick Lammond. Also in Rīga were Sergey Rachmaninov, Jean Sibelius, Pietro Mascagni and many others. A number of European-level artists spent periods of time (albeit not very long ones) working in Rīga. Among them were Bruno Walter, Georg Schneevoigt, Grzegorz Fitelberg. And, of course, local musicians, educators and others involved in the musical scene were not without importance. There were many such people. Among institutions that were very active during this period was the E. Siegert Institute of Music, the "School of Sound Art" and the G. Gizicky School of Music (which was the local music school of the Russian

Association of Music). Musicians of various nationalities studied or taught at these various institutions. A typical example was Jāzeps Mediņš. He was graduated from the Siegert institute in 1896 and immediately went to work there. After the death of Siegert in 1901, Mediņš took over leadership of the institute. Similar processes – exchange of information, creative cooperation – could also be seen in the musical theater. Along with the Rīga German Theater, in 1902 the city's Russian Theater (est. 1883) began to stage operas, although Russia's operatic repertoire had been on Rīga's stages since the late 1880s through performances of various guest troupes (such as the one managed by the Vilnius entrepreneur A. Kartavov). In 1912, Pāvuls Jurjāns established an independent troupe of performers on the basis of his opera class at the aforementioned music school of the Russian Association of Music. Later this troupe became the newly founded "Latvian Opera", which staged its first performance on 8 September 1913; much earlier, at the end of the 19<sup>th</sup> century, operas were also staged by the Rīga Latvian Theater, which had been established in 1868. All of these theaters employed artists of various nationalities.

In the Art Nouveau period, Latvian society became increasingly involved in cultural processes. One of the first German critics to sympathize with these efforts in the musical field was the pianist and composer Hans Schmidt (1854–1923). At the end of his life Schmidt was a professor at the Latvian Conservatory (founded by Jāzeps Vītols), and he represented a specific link with music in Middle Europe, especially Germany and Austria. Schmidt was personally acquainted with Johannes Brahms, Clara Schumann, and Joseph Joachim, and he closely monitored the work of his beloved masters. In the aspect which we are reviewing here, we can say safely that Schmidt was familiar with Max Klinger's cycle of graphics, "Brahms-Phantasien", and publications of Brahms' works, complete with Art Nouveau titlepages designed by Klinger, were certainly in Schmidt's library, where they were available to colleagues and students (among whom was Lūcija Garūta). I use this example to point out that the developments of the time reached Latvia not only through major events such as the 700<sup>th</sup> anniversary of the city of Rīga, but also through personal contacts. The fact that Rīga's musical life was certainly touched by the enormous wave of Art Nouveau is evidenced by posters, published scores, books, magazines, invitations and business cards of the day. Some illustrations of these are contained in this collection.<sup>395</sup>  
<sup>396</sup>

But now let us return to the issue of ways in which Art Nouveau was expressed in music. Those who see a link between these two phenomena usually make no more than just generalized observations. The Estonian musicologist Leo Normet (1922–1995), for example, proposed the idea that new principles of composition that appeared in music at the end of the last century were to some extent influenced by Art Nouveau and Impressionism,<sup>2</sup> but Normet did not advance and justify this idea much further. Certain doubts about the thought are, as a matter of fact, raised by nothing more than the fact that Normet chose to link two wildly different phenomena – Art Nouveau and Impressionism – in a single group. The Art Nouveau motif wove through many of Normet's appearances at conferences of musi-  
<sup>397</sup>  
<sup>398</sup>

1 In the first section of J. Vītoliņš' and L. Krasinska's *Latviešu mūzikas vēsture* (The history of Latvian Music, Rīga, 1972), the Autumn Concerts are treated in a separate subchapter by Krasinska (pp. 203–208).  
2 Normet, L. "Stanovleniye estonskoy khudozhestvennoy kul'tury v 1900–1940 gg." (The evolution of Estonian artistic culture from 1900 to 1940). *Pribaltitskiy muzikovedcheskiy sbornik* (Anthology of Baltic musicology), Vilnius (1982), Vol. 1, p. 63.

cologists. Also the last presentation he made, a speech called "Art Nouveau from the perspective of semiotics" at a conference on 19 October 1995 in Vilnius, touched upon this theme. Normet's basic hypothesis was formulated thus: "Art Nouveau is not merely a form of expression, a manner of presentment, but an artistic direction that lies alongside such constellations as Impressionism, Expressionism, Neo-Classicism and Primitivism."<sup>3</sup> This statement, too, however, is more declarative and asserting than it is argumented and treated in detail.

I think that the most vivid expressions of Art Nouveau in painting, sculpture and architecture were manifested in two areas: content (the level of plot or object) and the visual element (especially the quality of line). Both of these spheres are not directly associated with music. Moreover, I doubt whether we can declare a firm boundary between the apparition of late Romanticism which we hear and feel in such works as Wagner's "Tristan and Isolde" (1859, première in 1865) and "Parsifal" (1882, première in 1882), and the late Romanticism in Richard Strauss' "Salome" (1905, première in 1905). True, in "Salome" we find a breeze of Art Nouveau in the presence of literary impulses from Oscar Wilde and Hugo von Hofmannsthal, as well as in the overall aesthetic aura of the story which Strauss chose, the interpretation which he gave to the plot, and the specific nature of the literary and musical lexicon upon which he drew. But it is no accident, of course, that we simultaneously perceive "Salome" as one of the early clarions of Expressionism and as a work which is rooted in the traditions of Bruckner, Mahler and veristic opera.

Of course there is virtually no doubt that both then and now, listeners can perceive and understand the new quality of emotions that separates the aforementioned works of Wagner and Strauss. The aura of "Salome" is imbued with emotional traits which are typical of Art Nouveau: languor, lassitude, sweet passion, and heightened discomfort of the soul. But these are not attributes that can be balanced, measured or stated in quantitative indicators. Neither can we link them inviolably with any analysis of the expressive resources of music. The numerical coefficients of "dissonance level" and "tonal erosion" (i.e., movement toward atonality) which are available to present-day musicologists bring us no closer to the feel, adventure and intensity of music. Similarly, the "heavy heart" motif which fed a major branch of Latvian music, beginning with Andrejs Jurjāns' "Jel nevaicā" (*Don't ask*, 1881), at the outset of the new century was concentrated in a new quality of emotion. Languor and lassitude with a touch of sweetness and an element of alienation and self-flagellation, were typical of the poetry which was favored by Emīls Dārziņš and especially Alfrēds Kalniņš; both men echoed these feelings in their music.

In this context we can take a look at two deep and artistically rich solo songs by Alfrēds Kalniņš which were first performed in 1902: "Brīnos es" (*I wonder*) and "Jau aiz kalniem, jau aiz birzēm" (*Already past the mountains and the birch groves*). Both songs had lyrics by Andrievs Niedra from a collection, "Ceļa malā" (*At the side of the road*, Riga, 1900), which he published together with Rudolfs Blaumanis. Both songs are dominated by a sense of alienation, abandonment and sorrow of the soul. Both

also mention the name and image of a wanderer – a symbol which had represented loneliness, abandonment and even hopelessness ever since Franz Schubert published his Romantic manifesto "Der Wanderer" (although Schubert's wanderer was not a traveler, a tourist, nor specifically a rover or a hobo, these meanings can co-exist). "Already past the mountains..." also includes a second Romantic symbol – "a blue wondrous flower that blooms beyond the foreign seas" – which offers warmly poetic representation of bright dreams and quiet hopes.

Yet how different is the sense, the emotional tone, the pitch-pipe of the soul. This bitterness and sweetness, this wonder and uncertainty, this hope and hopelessness – represented in a much more differentiated and sophisticated manner, yet much more directly and piercingly than had been done in Latvian music before then. Perhaps it is precisely this emotional ambiguity and this use of different levels of feeling that sets these works apart from Dārziņš' pained melancholy, his direct and unhidden resignation in such works as "Jaunibai" (*For youth*) and "Rezignācija" (*Resignation*).

It is interesting to look at another particularity which reveals certain contacts with the aesthetic postulates of Art Nouveau. By this I mean the distinct use of the experience of historical styles, utilizing both fundamental and decorative or ornamental elements from the distant past. The song "Already past the mountains..." is written in a concentric (symmetrical) form (ABCBA), which is a fairly rare thing in Latvian music. At the same time, however, the song has peculiar elements of "scattered chaconne" – it is based on the repeated involvement of the *basso ostinato* formula. At first this is a declining tetrachord *d - cis - h/b - a* (A), to which the bass line of the central section (C) is similar (*d - cis - h - a - g...*). But at the conclusion of this segment, along with the words "Viss var būt .... bet manā sirdī..." (*Anything can happen... but in my heart...*), there is a true *passus duriusculus* (*d - cis - c - h - b - a*). The second place where this formula appears directly (although in a different rhythmic order) is at the conclusion of the repetition of the B segment (from "Jauni bērni postīja" (*evil children ravaged*), which is maintained on *d* throughout). And it appears again in the literal repetition of the A segment, this time in its initial form. Thus during the course of the song, this declining bass formula, which in and of itself is associated with classical *basso ostinato* themes of such intonative nature, appears five times – far too frequently to remain unnoticed and without question leaving an effect on the overall impression of the piece. Generally speaking, though, this very individualistic construction was an exception, not the rule, both for Kalniņš and in the context of all Latvian music of that time. The aforementioned features (specific emotional shadings, elements of stylistic retrospection) probably cannot be seen as an Art Nouveau influence. After all, the stylistic parameters of Romanticism, especially at the level of the vocabulary of music, remained dominant in Latvian music all the way until 1940. Naturally, they were expressed in a variety of ways, and there were certain interfaces with Impressionism, Neo-Classicism and even Expressionism, but this happened in such a "watered down", diffuse and scattered way that there can be no talk of any particularly vivid and expressive stylistic departures.

<sup>3</sup> Normet, I.  
"Art Nouveau from the perspective of semiotics".  
Theses submitted to the  
19th Conference of  
Baltic Musicologists,  
Vilnius (1995),  
p. 8.

## ATTĒLU SARAKSTS LIST OF ILLUSTRATIONS

### Saisinājumi / Abbreviations

AIG - Arhitektoniskās izpētes grupa / Architectonic Research Group	ČDM - M.K. Čurlionio Dailes Muzejs / M.K. Čurliona Mākslas muzejs / M.K. Čurlionis State Art Museum, Kaunas
DLMM - Dekorātivi lietotās mākslas muzejs / Museum of Decorative Applied Arts, Riga	EAM - Eesti arhitektuurimuseum / Igaunijas Arhitektūras muzejs/Estonian Museum of Architecture, Tallinn
JPM - Jūrmalas pilsētas muzejs / Jūrmala City Museum	PDC - Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs / Heritage Documentation Center, State Inspectorate for Heritage Protection, Riga
RKPAI - Rīgas kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija / Riga Inspectorate for Heritage Protection	RLMVM - Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs / Rainis Museum of Literature and Art History, Riga
RVKM - Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs / Riga History and Navigation Museum	SRM - Suomen rakennustieteiden museo / Somijas Arhitektūras muzejs / Finnish Museum of Architecture, Helsinki
ŠMM - Gustava Šķiltera memoriālais muzejs / Gustav Šķilter's Memorial Museum, Riga	VMM - Valsts Mākslas muzejs / State Museum of Art, Riga

a. - audekls	c. - canvas
akv. - akvarelis	c-b. - cardboard
e. - eļļa	col. - colored
foto no arh. - foto no personiskā arhīva	from arch. - from personal archive
g. - guaša	g. - gouache
k. - kartons	o. - oil
kr. - krāsains	p. - paper
n.v. - ne vēlāk	past. - pastel
no arh. - no personiskā arhīva	penc. - pencil
p. - papīrs	photo from arch. - photo from personal archive
past. - pastelis	temp. - tempera
temp. - tempera	w-c. - watercolor
zim. - zīmulis	

1. Pauls Mandelštams. A Šilenska nams Rīgā, Kalēju ielā 23. 1903. Fasādes fragments. / Paul Mandelstamm. Schilensky House at Kalēju St. 23, Riga, 1903. Detail of the facade. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
2. Pauls Mandelštams. A Šilenska nams Rīgā, Kalēju ielā 23. 1903. / Paul Mandelstamm. Schilensky House at Kalēju St. 23, Riga, 1903. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
3. Eizēns Laube. A Krastkalna nams Rīgā, Brīvības ielā 47. 1908. / Eizēns Laube. Krastkalns House at Brīvības St. 47, Riga, 1908. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
4. Eizēns Laube. A Krastkalna nams Rīgā, Brīvības ielā 47. 1908. / Eizēns Laube. Krastkalns House at Brīvības St. 47, Riga, 1908. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.-Riga, 1909.-Bd. 3.-S. 78.)
5. Makss Šervinskis. V. Eikerta firmas reklāmas stends Rīgas 700 gadu jubilejas izstādē. 1901. / Max Scherwinsky. W. Eickert company's stand at the Riga 700<sup>th</sup> Anniversary Exhibition, 1901. (No/From: Scherwinsky M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort.-Riga, 1902.-S. 96.)
6. M. Keplers, H.A. Brīgera fabrikas reklāmas stends Rīgas 700 gadu jubilejas izstādē. 1901. / M. Kepler, H.A. Brieger factory's stand at the Riga 700<sup>th</sup> Anniversary Exhibition, 1901. (No/From: Scherwinsky M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort.-Riga, 1902.-S. 137.)
7. Mihails Eizenšteina ēkas Rīgā, Alberta ielā. / Michail Eisenstein's buildings on Alberta Street in Riga. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
8. Eizēns Laube. J. Niedres nams Rīgā, Alberta ielā 11. 1908. / Eizēns Laube. Niedre House at Alberta St. 11, Riga, 1908. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
9. Konstantīns Pēkšēns. Eizēns Laube. A. Keņina skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. 1905. / Konstantin Pēkšēns. Eizēns Laube. Atis Keņiņš Secondary School at Tērbatas St. 15/17, Riga, 1905. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
10. Alfrēds Ašenkampfs. Makss Šervinskis. A. Groseta nams Rīgā, Audēju ielā 7. 1899. / Alfred Aschenkampff, Max Scherwinsky. Grosset House at Audēju St. 7, Riga, 1899. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
11. Meitenu ģimnāzija Liepājā, Ausekļa ielā 9. 1909-1912. / Girls Secondary School at Ausekļa St. 9, Liepāja, 1909-1912. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
12. Makss Berči. Īres nams ar veikaliem Liepājā, Lieļā ielā 4. 1909. / Max Berchy. Tenement house with shops at Lieļā St. 4, Liepāja, 1909. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
13. Makss Berči. Īres nams ar veikaliem Liepājā, Raina ielā 1. 1910. / Max Berchy. Tenement house with shops at Raina St. 1, Liepāja, 1910. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
14. Krievu Āzijas kuģniecības sabiedrības ēka Liepājā, Kūrmājas prospektā 2/4/6. 1908-1911. Fasādes fragments. / Russo-Asian Shipping Company Building at Kūrmājas Av. 2/4/6, Liepāja, 1908-1911. Detail of the facade. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)

15. Augusts Malvēss. Dzīvojamais un veikalu nams Cēsis, Rīgas ielā 10. Ap 1910. / Augusts Malvēss. Apartment and shop building at Rīgas St. 10, Cēsis, c. 1910. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
16. Fridrihs Šēfels. J. Savicka nams Rīgā, Baznīcas ielā 5. 1907. Fasādes fragments. / Friedrich Scheffel. Savitzky House at Baznīcas St. 5, Riga, 1907. Detail of the facade. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
17. Fridrihs Šēfels. J. Savicka nams Rīgā, Baznīcas ielā 5. 1907. / Friedrich Scheffel. Savitzky House at Baznīcas St. 5, Riga, 1907. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
18. Vilhelms Neimanis. Fasādes pēc Alberta Gizekes skicēm. Rīgas namu būves sabiedrības īres nams ar veikaliem Rīgā, Brīvības ielā 55 ("Büngerhof"). 1900. / Wilhelm Neumann, facade designs by Albert Giesecke. Riga Housing Construction Company's apartment house with shops ("Büngerhof") at Brīvības St. 55, Riga, 1900. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
19. Īres nams ar veikaliem un kinoteātri Liepājā, Graudu ielā 27/29. 1913. / Tenement house with shops and a cinema at Graudu St. 27/29, Liepāja, 1913. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
20. Makss Berči. Īres nams Liepājā, Kuršu ielā 17. 1908. / Max Berchy. Tenement house at Kuršu St. 17, Liepāja, 1908. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
21. Īres nams Liepājā, Baznīcas ielā 18. Ap 1910. / Tenement house at Baznīcas St. 18, Liepāja, c. 1910. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
22. Vilhelms Neimanis. Jānis Alksnis, Oskars Bārs, Eizēns Laube, Aleksandrs Vanags. Jūgendstila ēkas Rīgā, Brīvības ielā. 1900-1912. / Wilhelm Neumann, Jānis Alksnis, Oskars Bārs, Eizēns Laube, Aleksandrs Vanags. Art Nouveau buildings on Brīvības Street, Riga, 1900-1912. (foto no arh./Photo from arch.: Jānis Krastiņš.)
23. Peters Bērenss. VEF korpusa Rīgā. 1913. Viļa Ridzenieka foto. 20.gs. sāk. / Peter Behrens. Building of the VEF factory, Riga, 1913. Early 20<sup>th</sup> cent. photo by Vilis Ridzenieks. RVKM.
24. Eliels Sārinens. Somijas parlamenta ēkas projekts. 1907. Nav īstenots. / Eiel Saarinen. Design for the Finnish parliament building, 1907. Not executed. (Oriģināls un foto/Original and photo: SRM.)
25. Eliels Sārinens. Arhitektoniska fantāzija. 1901. / Eiel Saarinen. Architectural fantasy. 1901. (Oriģināls un foto/Original and photo: SRM.)
26. Larss Sonks. Telefona kompānijas ēka Helsinkos. 1903-1905. / Lars Sonck. Helsinki Telephone Company Building, Helsinki, 1903-1905. (Foto/Photo: SRM, Pekka Korvenmaa.)
27. Hermanis Geselliuss. Armas Lindgrens, Eliels Sārinens. Apdrošināšanas sabiedrības "Pohjola" ēka Helsinkos. 1899-1901. / Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eiel Saarinen. Pohjola Insurance Company Building, Helsinki, 1899-1901. (Foto/Photo: SRM, Kari Hakli.)
28. Larss Sonks. Hipotēku bankas ēka Helsinkos. 1907-1908. / Lars Sonck. Mortgage Association Bank Building, Helsinki, 1907-1908. (Foto/Photo: SRM, Pekka Korvenmaa.)
29. Larss Sonks. Eiras privātklinika Helsinkos. 1904-1905. / Lars Sonck. Eira Private Hospital, Helsinki, 1904-1905. (Foto/Photo: SRM, Pekka Korvenmaa.)
30. Eliels Sārinens. Tartu Sv. Pāvila baznīcas projekts. 1915. Daļēji īstenots. / Eiel Saarinen. Design for St. Paul's Church in Tartu, 1915. Partially executed. (Oriģināls un foto/Original and photo: SRM.)
31. Eliels Sārinens. Projekts arod biedrību namam Rīgā. N.v. 1911 (?). Nav īstenots. / Eiel Saarinen. Design for a trade union building in Riga. Until 1911 (?). Not executed. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.-Riga, 1912.-Bd. 6.-S. 102.)
32. Konstantīns Pēkšēns. Eizēns Laube. M. Kļaviņas īres nams Rīgā, A. Čaka ielā 26. 1905. Fasādes fragments. / Konstantin Pēkšēns. Eizēns Laube. Kļaviņa House at A. Čaka St. 26, Riga, 1905. Detail of the facade. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
33. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šēfels. K. Tupikova nams Rīgā, Gertrūdes ielā 10/12. 1902-1903. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Tupikov House at Gertrūdes St. 10/12, Riga, 1902-1903. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
34. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šēfels. K. Tupikova nams Rīgā, Gertrūdes ielā 10/12. 1902-1903. Fasādes fragments. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Tupikov House at Gertrūdes St. 10/12, Riga, 1902-1903. Detail of the facade. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
35. Mihails Eizenšteins. A. Lebedinska nams Rīgā, Elizabetes ielā 10b. 1903. / Michail Eisenstein. Lebedinsky House at Elizabetes St. 10b, Riga, 1903. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
36. Jūlijs Madernieks. Vāks J. Gulbja dzejoliu krājumam "Dzimtenes mežos". 1907. / Jūlijs Madernieks. Cover design for Jānis Gulbis' poetry anthology "In Native Forests". 1907.
37. Jūlijs Madernieks. Advokāta F. Alberta dzīvokļa interjers. Dāmu istaba. 1903. Nav saglabājies. / Jūlijs Madernieks. Ladies saloon. Interior design for Frīcis Alberts apartment in Riga, 1903. Destroyed. (No/From: Mājas Viesi Mēnesraksts-1904.-Nr. 1.-134. lpp.)
38. Alfrēds Ašenkampfs, Makss Šervinskis. A. Groseta nams Rīgā, Audēju ielā 7. 1899. / Alfred Aschenkampff, Max Scherwinsky. Grosset House at Audēju St. 7, Riga, 1899. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
- 39-40. Heinrihs Zīke. A. Groseta nama vitražs. / Heinrich Seeke. Stained glass windows of the Grosset House. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.-Riga, 1907.-Bd. 1.-S. 134.)

41. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šēfels. H. Detmaņa nams Rīgā, Šķūņu ielā 12/14. 1901-1902. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Dettmann House at Šķūņu St. 10/12, Riga, 1901-1902. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
42. Nikolajs Jakovļevs. Nams Rīgā, Lāčplēša ielā 100. 20.gs. sāk. Fasādes fragments. / Nikolaj Yakovlev. Building at Lāčplēša St. 100, Riga, early 20<sup>th</sup> cent. Detail of the facade. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
43. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šēfels. K. Zīhmanņa nams Rīgā, Teātra ielā 9. 1903-1904. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Sichmann House at Teātra St. 9, Riga, 1903-1904. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
44. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šēfels. I. Bobrova nams Rīgā, Smiļšu ielā 8. 1902-1903. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Bobrov House at Smiļšu St. 8, Riga, 1902-1903. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
45. Džordžs Armitsteds. 20.gs. sāk. foto. / George Armitstead, the mayor of Riga. Early-20<sup>th</sup> cent. photo. RLMVM.
46. "Cēlms G. Bēms". Krāsns jaunmoku pili. 20.gs. sāk. / "Zelm G. Böhm". A fireplace at Neumocken. Early 20<sup>th</sup> cent. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
- 47-48. Jaunmoku pils krāsns flīzes. / Decorative tiles of the fireplace at Neumocken. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
49. Vitražs Biržas komercskolas kāpņu telpā. / Stained glass window in the Commercial College of the Stock Exchange Society. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
50. Vilhelms Boksflafs. Biržas komercskola Rīgā. 1902-1905. (Tagad - Latvijas Mākslas akadēmija.) / Wilhelm Bockslaff. Commercial College of the Stock Exchange Society at Riga, 1902-1905 (now Latvian Academy of Arts). (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
51. Vilhelms Boksflafs. Dubulti baznīca. 1908-1909. / Wilhelm Bockslaff. Dubulti Church, 1908-1909. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
52. Vilhelms Boksflafs, Edgars Friezendorfs. Projekts Krusta baznīcai Rīgā. 1909. / Wilhelm Bockslaff, Edgar Friesendorff. Design for the Church of the Cross, Riga, 1909. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.-Riga, 1909.-Bd. 3.-S. 72.)
53. Vilhelms Boksflafs. Āgenskalna ūdenstornis Rīgā. 1910. / Wilhelm Bockslaff. Water tower at Hagensberg, Riga, 1910. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
54. Vilhelms Boksflafs. Āgenskalna ūdenstornis Rīgā. 1910. Portāls. / Wilhelm Bockslaff. Water tower at Hagensberg, Riga, 1910. Entrance. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
55. Konstantīns Pēkšēns. V. Štama nams Rīgā, Smiļšu ielā 2. 1902. / Konstantin Pēkšēns. Stamm House at Smiļšu St. 2, Riga, 1902. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
56. Konstantīns Pēkšēns, Eizēns Laube. Kamincusa nams Rīgā, Tallinas ielā 23. 1901-1902. / Konstantin Pēkšēns, Eizēns Laube. Kaminius House at Tallinas St. 23, Riga, 1901-1902. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
57. Konstantīns Pēkšēns, Eizēns Laube. M. Kļaviņas īres nams Rīgā, A. Čaka ielā 26. 1905. Fasādes fragments. / Konstantin Pēkšēns, Eizēns Laube. Kļaviņa House at A. Čaka St. 26, Riga, 1905. Detail of the facade. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
58. Konstantīns Pēkšēns, Eizēns Laube. M. Kļaviņas īres nams Rīgā, A. Čaka ielā 26. 1905. / Konstantin Pēkšēns, Eizēns Laube. Kļaviņa House at A. Čaka St. 26, Riga, 1905. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
59. Aleksandrs Vanags. J. Brīgadera nams Rīgā, Brīvības ielā 58. 1906. / Aleksandrs Vanags. Jānis Brīgaders House at Brīvības St. 58, Riga, 1906. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Krastiņš.)
60. Konstantīns Pēkšēns. Arturs Medingeris. Rīgas tirgotāju savstarpējās kredītbiedrības bankas nams Rīgā, Tērbatas ielā 14. 1909-1912. / Konstantin Pēkšēns. Arthur Moedlinger. Riga Mutual Credit Society Building at Tērbatas St. 14, Riga, 1909-1912. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
61. Konstantīns Pēkšēns, Eizēns Laube. A. Keņina skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. 1905. Portāls. / Konstantin Pēkšēns, Eizēns Laube. Entrance to Atis Keņiņš Secondary School at Tērbatas St. 15/17, Riga, 1905. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
62. Kārlis Brencēns. Vitražs Rīgas tirgotāju savstarpējās kredītbiedrības bankas namā. / Kārlis Brencēns. Stained glass window in the Riga Mutual Credit Society Building. (Foto/Photo: Jeremy Howard.)
- 63-67. Janis Rozentāls. Dekoratīva frize Rīgas Latviešu biedrības ēkas fasādē. 1909-1910. / Janis Rozentāls. Decorative frieze of the Riga Latvian Society Building, 1909-1910. Potrimps (63,64), Pērķons (65), Pikols (66, 67). (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.-Riga, 1911.-Bd. 5.-S. 43 [63,64]. Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Krastiņš [65-67].)
68. Janis Rozentāls darbā pie frīzes Rīgas Latviešu biedrības ēkai. 1910. gada foto. / Janis Rozentāls working for the Latvian Society Building frieze. Photo from 1910. RLMVM.
69. Ferdinands Būbergs. Stokholmas centrālā pasta ēka. 1899-1906. Fasādes fragments. / Ferdinand Böberg. Central Post Office in Stockholm, 1899-1906. Detail. (No/From: Lambton I. Vanishing Victoria.-Lausanne, 1976.)

70. Bruno Ferdinands Granholms. Stūra nams Helsinkos, Skatudenä, Lavasto ielā. 1904. Fasādes fragments. / Bruno Ferdinand Granholm. A corner house at Lavastokatu, Skatudenä, Helsinki. 1904. Detail. (No/From: Moorhouse J. et al. Helsinki Jugendstil Architecture—Helsinki, 1987.)
71. Ferdinands Būbergs. Rosenbada nams Stokholmā. 1899–1902. / Ferdinand Bøberg. Rosenbad, Stockholm, 1899–1902. (Foto/Photo: Inga Lena Ångström-Grandien.)
72. Ferdinands Būbergs. Rosenbada nams Stokholmā. 1899–1902. Fasādes fragments. / Ferdinand Bøberg. Gallery Villa of Ernest Thiel, Stockholm, 1904–1905. Detail. (No/From: Walton A.T. Ferdinand Bøberg – Architect: The Complete Work—Cambridge, Mass., 1994.)
73. Ferdinands Būbergs. Stokholmas centrālā pasta ēka. 1899–1906. / Ferdinand Bøberg. Central Post Office in Stockholm, 1899–1906. (Foto/Photo: Lars Bergström.)
74. Ferdinands Būbergs. E. Tila galerija Stokholmā. 1904–1905. Fasādes fragments. / Ferdinand Bøberg. Gallery Villa of Ernest Thiel, Stockholm, 1904–1905. Detail. (Foto/Photo: Inga Lena Ångström-Grandien.)
75. Ferdinands Būbergs. E. Tila galerija Stokholmā. 1904–1905. / Ferdinand Bøberg. Gallery Villa of Ernest Thiel, Stockholm, 1904–1905. (No/From: Walton A.T. Ferdinand Bøberg – Architect: The Complete Work—Cambridge, Mass., 1994.)
76. Sigge Gronstedts. Dzīvojamais nams Stokholmā, Kungsholmstorgā. Fasādes fragments. / Sigge Gronstedt. Dwelling house at Kungsholmstorg, Stockholm. Detail. (Foto/Photo: Inga Lena Ångström-Grandien.)
77. Sigge Gronstedts. Dzīvojamais nams Stokholmā, Kungsholmstorgā. / Sigge Gronstedt. Dwelling house at Kungsholmstorg, Stockholm. (Foto/Photo: Inga Lena Ångström-Grandien.)
78. Pilastra kapitēls Sv. Pankratija stacijā Londonā. / A capital at St. Pancras' Station, London. (Foto no arh./Photo from arch.: Bo Grandien.)
79. Ieeja 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē. / Entrance to the World Exhibition in Paris, 1900. (No/From: Silverman D. L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France—California U.P., 1989.)
80. "Pariziete" – 1900. gada Pasaules izstādes simbols. / "La Parisienne", the symbol of the 1900 World Exhibition. (No/From: Silverman D. L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France—California U.P., 1989.)
81. Larss Israēls Vālmāns. Konkursa projekts Engelbrekta baznīcā. 1906. / The Engelbrekt church. A competition entry by Lars Israel Wahlman, 1906. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
82. Aksels Anderbergs. Stokholmas Karaliskā opera. 1891–1898. / Axel Anderberg. The Royal Opera House in Stockholm, 1891–1898. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
83. Gustavs Vikmans. Skones banka Stokholmā. 1900. / Gustaf Wickman. The Scania Bank in Stockholm, 1900. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
84. Ferdinands Būbergs. Rosenbada nams Stokholmā. 1904. / Ferdinand Bøberg. Rosenbad in Stockholm, 1904. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
85. Isaks Gustavs Kjāsons. Binsova nams Stokholmā. 1886–1888. / Isak Gustaf Clason. The Binsova house in Stockholm, 1886–1888. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
86. Ferdinands Būbergs. Centrālā pasta ēka Stokholmā. 1898–1904. / Ferdinand Bøberg. The Central Post Office in Stockholm, 1898–1904. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
87. Kārls Bergstens. Biroju ēka Stokholmas centrā. 1910–1911. / Carl Bergsten. Office building in central Stockholm, 1910–1911. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
- 88–89. Kārls Bergstens. Konkursa projekts Stokholmas rātsnama ēkai. 1904. / Carl Bergsten. The City Hall in Stockholm. Competition entry, 1904. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
- 90–91. Kārls Bergstens. Izstādes komplekss Norčēpingā. 1906. / Carl Bergsten. Exhibition buildings in Norrköping, 1906. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
92. Kārls Bergstens. Jurtāģenas baznīca Stokholmas periferijā. 1904–1909. / Carl Bergsten. The church of Hjorthagen in peripheral Stockholm, 1904–1909. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
93. Ārons Jūhansons. Parlamenta ēka Stokholmā. 1906. / Aron Johanson. The Parliament building in Stockholm, 1906. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
94. Ragnars Estbergs. Stokholmas rātsnams. Ap 1910. Pabeigts 1923. gadā. / Ragnar Östberg. The City Hall in Stockholm, c. 1910, completed in 1923. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
95. Fredriks Liljekvist. Karaliskais Drāmas teātris Stokholmā. 1901–1908. / Fredrik Liljequist. The Royal Dramatic Theatre in Stockholm, 1901–1908. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
96. Larss Israēls Vālmāns. Engelbrekta baznīca. Pabeigta 1914. gadā. / Lars Israel Wahlman. The Engelbrekt church, completed in 1914. (Foto no arh./Photo from arch.: Johan Mårtelius.)
97. Hermanis Geselliuss. Armass Lindgrēns, Eliels Sārinens, K.Lutera fabrikas tautas nams Tallinā. 1904–1905. Fasādes fragments. / Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eiel Saarinen. People's house of Carl Luther's manufacture, Tallinn, 1904–1905. Detail. (Foto/Photo: EAM.)
98. Tallina 19.–20. gs. māj. 20. gs. sāk. foto. / Tallinn at the turn of the 20<sup>th</sup> century. Early 20<sup>th</sup> cent. photo. EAM.
99. Augusts Reinbergs. Baltijas–Vācijas banka Tallinā. 1903–1904. 1904.–1905. gada foto. / August Reinberg. Baltic-German Bank in Tallinn, 1903–1904. Photo from 1904–1905. EAM.
- 100–101. Žaks Rozenbaums. Īres nams Tallinā. Pika ielā 18. 1910. Fasādes fragmenti. / Jacques Rosenbaum. Dwelling house at Pikk St. 18, Tallinn, 1910. Fragments of the facade. (Foto/Photo: Silvija Grosa.)
102. Žaks Rozenbaums. Īres nams Tallinā, Pika ielā 23/25. 1908–1909. Fasādes fragments. / Jacques Rosenbaum. Dwelling house at Pikk St. 23/25, Tallinn, 1908–1909. Detail. (Foto/Photo: Karin Hallas.)
103. Žaks Rozenbaums. Īres nams Tallinā, Pika ielā 23/25. 1908–1909. / Jacques Rosenbaum. Dwelling house at Pikk St. 23/25, Tallinn, 1908–1909. (Foto/Photo: EAM.)
104. Aleksejs Būbirs, Nikolajs Vasiļevs. Vācu teātris Tallinā. 1910. (Tagad – Igaunijas Drāmas teātris.) 20. gs. padomju gada foto. / Aleksey Bubyř, Nikolay Vasilyev. German Theatre in Tallinn, 1910 (now Estonian Drama Theatre). Photo from the 1910s. EAM.
105. Eizens Laube. Konkursa projekts Vācu teātrim Tallinā. 1906. / Eizens Laube. German Theatre in Tallinn. Competition entry, 1906. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen—Riga, 1907.—Bd. 1.—S. 34.)
106. Aleksejs Būbirs, Nikolajs Vasiļevs. Konkursa projekts Vācu teātrim Tallinā. 1906. / Aleksey Bubyř, Nikolay Vasilyev. German Theatre in Tallinn. Competition entry, 1906. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen—Riga, 1907.—Bd. 1.—S. 30.)
107. Armass Lindgrēns. Igaunju teātris "Vanemuine" Tartu. 1905–1906. Nav saglabājies. 1906.–1907. gada foto. / Armas Lindgren. Estonian theatre "Vanemuine" Tartu, 1905–1906. Destroyed. Photo from 1906–1907. EAM.
108. Armass Lindgrēns. Vīvi Lenna. Teātris koncertzāle "Estonia" Tallinā. 1908 (konkurss), 1910–1913. 1913.–1914. gada foto. / Armas Lindgren, Viivi Lönn. "Estonia" theatre and concert house in Tallinn, 1908 (competition), 1910–1913. Photo from 1913–1914. EAM.
109. Žaks Rozenbaums. Projekts viesnīcas ēkai Tallinā. 1913. Nav īstenots. / Jacques Rosenbaum. Hotel project for Tallinn, 1913. Not executed. (Foto/Photo: EAM.)
110. Oto Vildavs. Tāģepēras muižas kungu māja. 1907–1912. / Otto Wildau. Manor house at Taagepera, 1907–1912. (Foto/Photo: EAM.)
111. Karls Burmans. Īres nams Tallinā, Viru ielā 4. 1912–1913. Pagājis. / Karl Burman. Dwelling house at Viru St. 4, Tallinn, 1912–1913. Courtyard. (Foto/Photo: Karin Hallas.)
112. Tallinas centrs Eliela Sārinena izstrādātajā pilsētas ģenerālplānā "Lielā Tallina". 1913. / City of Tallinn in the master plan "Great Tallinn" by Eiel Saarinen, 1913. (Originals/Original: SRM.)
- 113–114. Eliels Sārinens. Neīstenots konkursa projekts Tallinas rātsnama ēkai. 1912. / Eiel Saarinen. Tallinn Town Hall. Unexecuted competition entry, 1912. (Originals/Original: SRM.)
115. Eliels Sārinens. Tallinas ģenerālplāns. 1913. / Eiel Saarinen. Master Plan of Tallinn, 1913. (Originals: Tallinas pilsētas dome/Original: Municipality of Tallinn.)
116. Aleksejs Būbirs. Nams Fontankas krastmalā. 1910–1912. / Aleksey Bubyř. A building on the Fontanka Shore, St. Petersburg, 1910–1912. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
117. Fjodors Lidvals. Ēka Kamennostrovos prospektā 1/3. 1903. Dienvidu korpusi. / Fyodor Lidval. Kamennostrovsky Prospekt 1/3, St. Petersburg, 1903. Southern building. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
118. Fjodors Lidvals. Ēka Kamennostrovos prospektā 1/3. 1902. Ziemeļu korpusi. / Fyodor Lidval. Kamennostrovsky Prospekt 1/3, St. Petersburg, 1902. Northern building. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
119. Romāns Melcers. Savrupnams Kamennostrovā. 1904–1905. / Roman Meltser. Detached house on Kamenny Ostrov, St. Petersburg, 1904–1905. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
120. Romāns Melcers. E. Follenveidera savrupnams Kamennostrovā. 1904–1905. / Roman Meltser. Vollenweider House on Kamenny Ostrov, St. Petersburg, 1904–1905. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
121. Nikolajs Vasiļevs. Ušakovs kundzes nama apdars motīvs. 1907. / Nikolay Vasilyev. Decorative motif for Mrs. Ushakov's House, 1907. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
122. Nikolajs Vasiļevs, Aleksandrs Dmitrijevs. Krievijas 1. apdrošināšanas sabiedrības nams Kamennostrovos prospektā. Projekta perspektīva. 1910. / Nikolay Vasilyev, Aleksandr Dmitriyev. Proposal for the building of the Russian No. 1 Insurance Company on Kamennostrovsky Prospekt, St. Petersburg, 1910. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
123. Nikolajs Vasiļevs, Aleksejs Būbirs. Stremjannijas ielas nams fasādes projekts. 1906–1907. / Nikolay Vasilyev, Aleksey Bubyř. Facade design for a building on Stremyannaya Street, St. Petersburg, 1906–1907. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
124. Nikolajs Vasiļevs, Aleksejs Būbirs. Nams Stremjannijas ielā. Fasādes fragments. / Nikolay Vasilyev, Aleksey Bubyř. Building on Stremyannaya Street. Detail of the facade. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
125. Nikolajs Vasiļevs, Aleksejs Būbirs. Nams Stremjannijas ielā. Ieejas nolormējuma fragmenti. / Nikolay Vasilyev, Aleksey Bubyř. Building on Stremyannaya Street. Detail of the entrance. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
126. Nikolajs Vasiļevs. "Jaunā pasaža". 1912–1913. / Nikolay Vasilyev. The New Passage, St. Petersburg, 1912–1913. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
127. Nikolajs Vasiļevs, Aleksandrs Gogēns, Stepan Kričinskis, Mošeja. 1909–1914. / Nikolay Vasilyev, Aleksandr Gogen, Stepan Krichinsky. Mosque in St. Petersburg, 1909–1914. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
128. Aleksejs Būbirs. Nams Fontankas krastmalā. 1910–1912. / Aleksey Bubyř. Building on the Fontanka Shore, St. Petersburg, 1910–1912. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
129. Vladimirs Ščuko. Markovas nams Kamennostrovos prospektā. Fasādes projekts. 1910. / Vladimir Shchuko. Facade design of the Markova House on Kamennostrovsky Prospekt, St. Petersburg, 1910. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
130. Ipolīts Pretro. Nams Petrograds puses Lielajā prospektā. 1906–1907. Šānu fasādes fragmenti. / Ippolit Pretro. A fragment of the side facade of a building on Bolshoy Prospekt on the Petrograd side, St. Petersburg, 1906–1907. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
131. Stepan Kričinskis. Memoniālais templis Poltavas ielā. 1911–1914. / Stepan Krichinsky. Memorial temple on Poltavskaya Street, St. Petersburg, 1911–1914. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
132. Dmitrijs Križanovskis. Vecicībnieku baznīca Tveras ielā. Projekta perspektīva. 1906–1907. / Dmitry Krizhanovsky. Proposal for a church on Tverskaya Street, St. Petersburg, 1906–1907. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
133. Vladimirs Pokrovskis. Konkursa projekts Pēterburgas Kara vēstures muzejam. 1908. Fasāde. / Vladimir Pokrovsky. The Petersburg Museum of Military History. Competition entry, 1908. Facade design. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
134. Aleksandrs Bernardāci. Dzīvojamais nams Virsnieku ielas un Anglijas prospekta stūrī. 1909. / Aleksandr Bernardacci. Residential building at the corner of Ofiterskaya Street and Angliyskiy Prospekt, St. Petersburg, 1909. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
135. Aleksejs Zaharovs. Dzīvojamais nams Klīnas prospekta un Serpuhova ielas stūrī. 1913. Šānu fasādes fragmenti. / Aleksey Zakharov. Residential building at the corner of Klinsky Prospekt and Serpuhovskaya Street, St. Petersburg, 1913. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
136. Vladimirs Suslov. "Wards on the yard corner". First decade of the 20<sup>th</sup> cent. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
137. Nikolajs Vasiļevs. Konkursa projekts Carskoje Selo slimnīcai. Projekta perspektīva. 1916. / Nikolay Vasilyev. Hospital at Tsarskoye Selo. Competition entry, 1916. (Foto no arh./Photo from arch.: Vladimir Lisovsky.)
138. Torvalds Bīnēsbēls, Joakims Skovgārds. Pūka strūklaka Kopenhāģenas rātslaukumā. 1904. Pamatnes fragments. / Thorvald Binesbøll, Joakim Skovgaard. Detail from the base of the Dragon Fountain, Copenhagen Town Hall Square, 1904. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
139. Ziemeļu rūpniecības, lauksaimniecības un mākslas izstāde Kopenhāģenā. 1888. / The Northern Industrial, Agricultural and Art Exhibition in Copenhagen, 1888. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
140. Kopenhāģenas rātsnams. 1903. gada foto. / Copenhagen Town Hall. Photo from 1903. (No arh./From arch.: Andreas Trier Mørch.)
141. Kopenhāģenas rātslaukums mūsdienās. / Copenhagen Town Hall Square today. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
142. Vilhelms Bisens. Bīskapa Absalona statuja Kopenhāģenas rātsnama fasādē. / Vilhelm Bissen. Statue of Bishop Absalon on the Town Hall Facade in Copenhagen. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
143. Gaitēna lampa Kopenhāģenas rātsnamā. Martina Niropa projekts. / Corridor lamp in the Copenhagen Town Hall. Designed by Martin Nyrop. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
144. Kopenhāģenas rātsnams. Fasādes fragments. / Fragment of the Copenhagen Town Hall facade. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
145. Antons Rosens. Pils viesnīca Kopenhāģenā. 1906–1910. Galvenā ieeja. / Anton Rosen. The Palace Hotel in Copenhagen, 1906–1910. Main entrance. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
146. Antons Rosens. Lauku izstādes komplekss Orhūsā. 1909. / Anton Rosen. The Country Exhibition in Århus, 1909. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
147. Antons Rosens. Kinoteātris "Metropole". 1908. / Anton Rosen. Metropole Cinema in Copenhagen, 1908. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
148. Antons Rosens. Lēvenborgas pils Kopenhāģenā. 1906. Fasādes fragments. / Anton Rosen. Lvenborg palace in Copenhagen, 1906. Detail. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
149. Antons Rosens. Taurētāji. Skulpturālā grupa Kopenhāģenas rātslaukumā. 1914. / Anton Rosen. Lure Players. Copenhagen Town Hall Square, 1914. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
150. Torvalds Bīnēsbēls, Joakims Skovgārds. Pūka strūklaka Kopenhāģenas rātslaukumā. 1904. Pūka un vēršā figūras pievienotas 1924. gadā. / Thorvald Binesbøll, Joakim Skovgaard. The Dragon Fountain, Copenhagen Town Hall Square, 1904. The dragon and the bull were added in 1924. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
151. Torvalds Bīnēsbēls, Sudraba vāze. 1900. A. Miheļsena izpildījums. / Thorvald Binesbøll. Silver vase. 1900. Silversmith A. Michélsen. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
152. Torvalds Bīnēsbēls. Keramikas krūze. Ap 1893. / Thorvald Binesbøll. A glazed earthenware jug. c. 1893. (Foto no arh./Photo from arch.: Andreas Trier Mørch.)
153. Gustavs Landavs-Gūntēģers. Savrupnams Lodzā, Volčanska ielā 31/33. 1902–1903. Fasādes fragmenti. / Gustaw Landau-Gutenteger. Detached house at Wólczanska St. 33, Łódź, 1902–1903. Detail of the facade. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
154. Gustavs Landavs-Gūntēģers. Nams Lodzā, Pjotrkovska ielā 43. 1901–1903. / Gustaw Landau-Gutenteger. House at Piotrkowska St. 43, Łódź, 1901–1902. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
155. Francīšeks Helmiņskis. Savrupnams Lodzā, Karolevska ielā. 1899–1900. / Franciszek Chelmiński. Detached house at Karolewska St., Łódź, 1899–1900. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
- 156–157. Gustavs Landavs-Gūntēģers. J. Oļbers. Bijusi Vilhelma Landava bankas ēka Lodzā, Pjotrkovska un Cegelniana ielas stūrī. 1902–1903. / Gustaw Landau-Gutenteger. Józef Olszner. The former Wilhelm Landau Bank building at the corner of Piotrkowska and Cegielniana Streets, Łódź, 1902–1903. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
158. G. Landavs-Gūntēģers. Nams Lodzā, Pjotrkovska ielā 37. Fasādes projekts. 1906. Gustaw Landau-Gutenteger. Facade design for a building at Piotrkowska St. 37, Łódź. (No/From: Przegląd Techniczny—1906.)
159. Gustavs Landavs-Gūntēģers. Nams Lodzā, Pjotrkovska ielā 128. 1904. / Gustaw Landau-Gutenteger. Building at Piotrkowska St. 128, Łódź, 1904. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
- 160–161. Gustavs Landavs-Gūntēģers. Romualds Milers. Nams Lodzā, Kostjuško ielā 93. 1902–1903, 1912. Fasādes fotogrammetrisks uzņēmums. 1975. / Gustaw Landau-Gutenteger, Romuald Miller. Building at Kosciuszki St. 93, Łódź, 1902–1903; 1912. Photogrammetric inventory of the facade, 1975. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
- 162–163. Gustavs Landavs-Gūntēģers, Romualds Milers. Nams Lodzā, Kostjuško ielā 93. 1902–1903, 1912. / Gustaw Landau-Gutenteger, Romuald Miller. Building at Kosciuszki St. 93, Łódź, 1902–1903, 1912. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
- 164–165. Gustavs Landavs-Gūntēģers. Savrupnams Lodzā, Volčanska ielā 31/33. 1902–1903. Fasādes fragmenti. / Gustaw Landau-Gutenteger. Detached house at Wólczanska St. 31/33, Łódź, 1902–1903. Details. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
166. Dāvids Lande. "Spokorny" nams Varšavā. 1903. Nav saglabājies. / Dawid Lande. Spokorny House, Warsaw, 1903. Destroyed. (No/From: Przegląd Techniczny.—1905.)
167. Gustavs Landavs-Gūntēģers, Pjotrs Brukaļskis. Bijusi Tirgotāju biedrības skolas ēka Lodzā. 1907–1914. / Gustaw Landau-Gutenteger, Piotr Brukałski. Former building of the Tradesmen's Association School, Łódź, 1907–1914. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)

168. Dāvids Lande. Nams lodzā. Gdānška ielā 89. 1903. / David Lande. Building at Gdanska St. 69. Łódź. 1903. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
169. "Wende und Klausē", Jūliusa Kindlera kapela Pabjanices evaņģēliskajā kapsētā. 1909–1910. / Julius Kindler chapel at the Pabianice evangelical cemetery. 1909–1910. Construction company "Wende & Klausē". (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
170. Izraēla un Leonijas Poznaņsku ģimenes kapliča Lodzās ebreju kapsētā. 1901–1903. / Mortuary of Israel and Leonia Poznański at the Łódź Jewish cemetery. 1901–1903. (Foto no arh./Photo from arch.: Krzysztof Stefański.)
171. Rīgas Jūrmala. 20.gs. sāk. pastkarte. / Rīgas Jūrmala. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. RLMVM.
172. Rainis un Aspazija Rīgas Jūrmalā. 20.gs. sāk. foto. / Latvian poets Rainis and Aspazija at Rīgas Jūrmala. Early 20<sup>th</sup> cent. RLMVM.
173. Kemeru "Kafijas paviljons". Nav saglabājies. 20.gs. sāk. pastkarte. / The Coffee Pavilion at Kemer (Bad Kemern). Destroyed. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. JPM.
174. Eđinburgas "Jūras paviljons". Nav saglabājies. 20.gs. sāk. pastkarte. / The Sea Pavilion at Eđinburga. Destroyed. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. JPM.
175. Rīgas Jūrmala. 20.gs. sāk. pastkarte. / Rīgas Jūrmala. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. RLMVM.
176. Vasarnīca Bulduros, Rēzeknes pulka ielā 9. 20.gs. sāk. / Summer house at Rēzeknes Pulka St.9. Bulduri. early 20<sup>th</sup> cent. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
177. Eđinburgas koncertdārza estrāde. Nav saglabājies. 20.gs. sāk. pastkarte. / Stage platform of the concert garden at Eđinburga. Destroyed. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. JPM.
178. Artūrs Medingers. Majoru "Jūras paviljons". 1909. 20.gs. sāk. pastkarte. / Arthur Moedlinger. The Sea Pavilion at Majori (Majorenhof). 1909. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. RLMVM.
179. Kalvenes krogs. 19.gs. / Kalvene tavern. 19<sup>th</sup> cent. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Zilgalvis.)
180. Vilhelms Neimans. Peļču muižas pils. 1900–1904. / Wilhelm Neumann. The palace of Peļči estate. 1900–1904. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis.)
181. Vilhelms Bockslafs. Vecbebru muižas kungu māja. Pēc 1905. Frontons. / Wilhelm Bockslaff. The Vecbebru manor house. After 1905. Pediment. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis.)
182. Kīrižu muižas kļēts. 20.gs. sāk. / Canary of the Kīriži estate. Early 20<sup>th</sup> cent. (Foto/Photo: Jānis Zilgalvis.)
183. Pildrēža arhitektoniskā risinājuma veidi muižu arhitektūrā 19.gs. beigās un 20.gs. sākumā. / Architectonic use of half-timbering in estate architecture of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> cent. (Zīmējums/Drawing: Jānis Zilgalvis.)
184. Vilhelms Bockslafs. Feldmaņa nams Rīgā, Nometņu ielā 47. 1909. / Wilhelm Bockslaff. Feldmann House at Nometņu St. 47. Rīga. 1909. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
185. Bīkstu ūdensdzirnavas. 19.gs. / The water mill at Bīksti. 19<sup>th</sup> cent. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Zilgalvis.)
186. Savrupmāja Līgatnē. Gaujas ielā 7. 1912. / Detached house at Gaujas St. 7. Līgatne. 1912. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Zilgalvis.)
187. Zaķumuižas pārvaldnieka māja (?) 19.gs. beigās–20.gs. sāk. / Manager's house (?) at Zaķumuiža. Late 19<sup>th</sup>–early 20<sup>th</sup> cent. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Zilgalvis.)
188. Kīrižu muižas stallis. 20.gs. sāk. / Stables of the Kīriži estate. Early 20<sup>th</sup> cent. (Foto no arh./Photo from arch.: Jānis Zilgalvis.)
189. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. K.Pēkšēna nams Rīgā, Alberta ielā 12. 1903. / Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Architect Pēkšēns' House at Alberta St. 12. Rīga. 1903. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
190. L.Geislers. Viesu mājas projekts. / L.Geisler. Design for a guest house. (No/From: Deutsche Bauhütte.–1904.–S. 238.)
- 191.–192. Keramikas flīžu paneļi Rīgas namu vestibilos. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup>-cent. ceramic tiles in the entrance halls of Rīga tenements. (Foto/Photo: RVKM, Georgijs Jemeljanovs.)
193. Kāpņu telpas interjera apdare Limbažos, Jūras ielā 6. 20.gs. pirmā puse. / Staircase decoration at Jūras St. 6. Limbaži. First half of the 20<sup>th</sup> cent. (Foto/Photo: Jūris Zviedrāns.)
194. Kāpņu telpas apdare motīvs Liepājā, Zāļu ielā 15. 20.gs. sāk. / Detail of staircase decoration at Zāļu St. 15. Liepāja. (Foto/Photo: Jūris Zviedrāns.)
195. Vestibīla apdare fragments R.Cirkvica namā Rīgā, Vilandes ielā 1. 1898. / Detail of the entrance hall decoration in the Zirkwitz House, Vilandes St. 1. Rīga. 1898. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
196. R.Cirkvica nams Rīgā, Vilandes ielā 1. 20.gs. sāk. foto. / The Zirkwitz House at Vilandes St. 1 in the early 20<sup>th</sup> cent. (No/From: Riga und seine Bauten.–Rīga. 1903.)
- 197.–198. Attēli no/Decorative designs from: Gerlach M. Allegorien & Embleme.–Wien, [s.a.]: Gerlach & Schenk.–Bd. 6.–S. 28–29.
199. Heinrihs Šēls. Biržas bankas ēka Rīgā. 1887. (Tagad – "Unibankā") / Heinrich Scheel. Stock Exchange Bank Building Rīga. 1887 (now the Unibank Bank). (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
200. 20.gs. sāk. vitrāža. / Early 20<sup>th</sup>-cent. stained glass window. RVKM. (Foto/Photo: RVKM, Ilgvars Gradvovskis.)
201. 20.gs. sāk. interjera apdare fragments Rīgā, Raiņa bulvārī 13. / Detail of early-20<sup>th</sup>-cent. interior decoration at Raiņa Blvd. 13. Rīga. (Foto/Photo: AIG.)
- 202.–203. 20.gs. sāk. plafona gleznējuma fragmenti Rīgā, Basteja bulvārī 16. / Fragments of early-20<sup>th</sup>-cent. plafond painting at Basteja Blvd. 16. Rīga. (Foto/Photo: AIG.)
204. Dekoratīvas sienas gleznējums ēkā Rīgā, Dzirnau un Brīvības ielas stūrī. 20.gs. sāk. Ēka nav saglabājies. / Decorative paintings in the building at the corner of Brīvības and Dzirnau Streets in Rīga. Early-20<sup>th</sup>-cent. Destroyed. (Foto/Photo: RKPAL.)
205. Džona Viljama Godvarda gleznas reprodukcija. 20.gs. sāk. pastkarte. / John William Godward's painting. Early-20<sup>th</sup>-cent. postcard. (No arh./From arch.: Silvija Grossa.)
206. Plafona apdare fragments ēkā Rīgā, Dzirnau un Brīvības ielas stūrī. 20.gs. sāk. Ēka nav saglabājies. / Decorative paintings in the building at the corner of Brīvības and Dzirnau Streets in Rīga. Early-20<sup>th</sup>-cent. Destroyed. (Foto/Photo: RKPAL.)
207. 20.gs. sāk. kamins Rīgā. / Early-20<sup>th</sup>-cent. fireplace in Rīga. (Foto/Photo: RKPAL.)
208. "Celms & Bēms". Kamina fragmenti. / "Zelm & Böhm". Detail of a fireplace. (Foto/Photo: PDC.)
- 209.–210. "Celms & Bēms". Krāsnis un kamini ēkā Rīgā, Dzirnau ielā 58. 1901. / "Zelm & Böhm". Stoves and fireplaces at Dzirnau St. 58. Rīga. 1901. (Foto/Photo: PDC.)
211. "Celms & Bēms". Krāsnis un kamini Rīgas 700 gadu jubilejas izstādē. 1901. / "Zelm & Böhm". Stoves and fireplaces at the Rīga 700<sup>th</sup> anniversary exhibition. 1901. (No/From: Scherwinsky M. Die Rieger Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort.–Rīga. 1902.–S. 158.)
212. 20.gs. sāk. kamini un krāsnis Rīgā. / Early-20<sup>th</sup>-cent. stoves and fireplaces in Rīga. (Foto/Photo: AIG.)
213. Heinrihs Šēls, Fridrihs Šefels. I. Bobrova nams Rīgā, Smiļšu ielā 8. 1902. / Heinrich Scheel, Friedrich Scheffel. Bobrov House at Smiļšu St. 8. Rīga. 1902. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
214. M.Lotze. ("Lotze & Stoll") Vestibīla apdare I. Bobrova namā Rīgā, Smiļšu ielā 8. 1902. / M.Lotze. ("Lotze & Stoll") Entrance hall decoration of the Bobrov House at Smiļšu St. 8. Rīga. 1902. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
215. Mihails Eizenšteins. S.Mitsova privātskola Rīgā, Strēlnieku ielā 4a. 1905. (Tagad – Rīgas Ekonomikas augstskola) / Michail Eisenstein. Mitsov's Private School Building at Strēlnieku St. 4a. Rīga. 1905 (now Riga School of Economics). (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
- 216.–217. S.Mitsova privātskolas fasādes un interjeru krāsojuma rekonstrukcija. / Mitsov's Private School Building. Reconstruction of the authentic facade design and interior coloring. AIG.
- 218.–219. Rihards Zariņš. Dzīvojamā telpu interjera dizains. 20.gs. sāk. Nav saglabājies. / Rihards Zariņš. Early-20<sup>th</sup>-cent. apartment interior design. Destroyed. (Foto/Photo: RLMVM.)
- 220.–223. Jūlijs Madernieks. Advokāta F.Alberta ēdamistabas iekārta. 1903. Nav saglabājies. / Jūlijs Madernieks. Dining-room furnishings for the lawyer Frīcis Alberts. 1903. Destroyed. (No/From: Mājas Viesu Mēnešraksts.–1904.–132., 133., 192., 214. lpp.)
224. Skapis J.Rozentāla dzīvoklī. 20.gs. sāk. / Bookcase in Janis Rozentāls' apartment. Rīga, early 20<sup>th</sup> cent. RLMVM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
225. 20.gs. sāk. bulete. / Early-20<sup>th</sup>-cent. sideboard. RVKM. (Foto/Photo: RVKM, Ilgvars Gradvovskis.)
226. Janja Rozentāla dzīvokļa interjera fragmenti. 20.gs. sāk. / Janis Rozentāls' apartment. Rīga, early 20<sup>th</sup> cent. Detail of interior decoration. RLMVM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
227. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Interjers. 1907. Nav saglabājies. / Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Interior design. 1907. Destroyed. (No/From: Kupfers E. Strādnieku dzīvojamā māja un lapenu dārzi.–Rīga. 1907.–26. lpp.)
228. Eižens Laube. J.Virša nams Rīgā, Brīvības ielā 62. 1908. / Eižens Laube. Virsis House at Brīvības St. 62. Rīga. 1908. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
- 229.–230. J.Virša nama interjeru plastiskās apdare fragmenti. 1908. / Virsis House. Sculptural decoration of apartment interiors. 1908. (Foto/Photo: PDC.)
231. Knuts Vasašerna, Gustavs Lindbergs, Aleksandrs Vanags. Nesterova nams Rīgā, J.Alunāna ielā 2a/A.Pumpura ielā 5. 1906–1907. / Knut Wasastjerna, Gustaf Lindberg, Aleksandrs Vanags. Nesterov House at J.Alunāna St. 2a/A.Pumpura St. 5. Rīga. 1906–1907. (Foto/Photo: PDC.)
- 232.–233. Nesterova nama interjera apdare fragmenti. 1906–1907. / Interior decoration of the Nesterov House. 1906–1907. (Foto/Photo: PDC, AIG.)
234. Jānis Jaunsudrabiņš. Vinjete žurnālam "Pret Sauli". 1906. / Jānis Jaunsudrabiņš. Vignette for the magazine "Pret Sauli". 1906.
235. Janis Rozentāls. Kārdināšana. / Janis Rozentāls. Temptation. 1913. a.e./c.o. 145x102. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
236. Janis Rozentāls un Jānis Valters Pēterburgā, Sadovajas ielas darbnīcā. Foto ap 1895. / Janis Rozentāls and Jānis Valters at the Sadovaya Street studio. St. Petersburg. Photo c. 1895. RLMVM.
237. Janis Rozentāls. Pavasaris. / Janis Rozentāls. Spring. Ap/C. 1909. k.e./c-b.o. 37x48. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
238. Pēteris Kalve. Mans puķu dārzs. / Pēteris Kalve. My Flower Garden. N.v./Until 1909. (No/From: Ilustrēts žurnāls.–1925.–284. lpp.)
239. Janis Rozentāls. Sieviete starp bērniem. / Janis Rozentāls. Woman among Birch Trees. 1906. k.e./c-b.o. 85x53. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
240. Vilhelms Purvītis. Bērzi. / Vilhelms Purvītis. Birch Trees. Ap/C. 1900. a.k.e./c-b.o. 54,2x36. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
241. Jānis Valters. Bērzi pavasarī. / Jānis Valters. Birch Trees in Spring. Ap/C. 1900. a.e./c.o. 55x41. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
242. Janis Rozentāls. Gaviļņojšie bērni. / Janis Rozentāls. Exultant Children. 1901. a.k.e./c-b.o. 41x63,5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
243. Jānis Valters. Peldētāji zēni. / Jānis Valters. Bathing Boys. Ap/C. 1900. k.e./c-b.o. 36x45. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
244. Vilhelms Purvītis. Agrs pavasaris. / Vilhelms Purvītis. Early Spring. Ap/C. 1897–1898. a.e./c.o. 56,7x74,8. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
245. Pēteris Krastiņš. Mākoņi virs mājām. / Pēteris Krastiņš. Clouds above Houses. Ap/C. 1905. p.akv.zim./p.w-c.penc. 11x18. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
246. Jānis Valters. Ainava ar upi. / Jānis Valters. Landscape with a Rivulet. 1904. a.e./c.o. 83x106. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
247. Vilhelms Purvītis. Jelgavas šoseja (Negaiss tuvojas). / Vilhelms Purvītis. Jelgava Highway (Rising Storm). Ap/C. 1899. a.e./c.o. 83,5x104. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
248. Jānis Valters. Sieviete parkā. / Jānis Valters. Woman in a Park. Ap/C. 1900. a.e./c.o. 42x55. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
249. Aleksandrs Romans. A.Purica portrets. / Aleksandrs Romans. Portrait of Alfrēds Purics. Ap/C. 1906. a.e./c.o. 51x67,5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
250. Aleksandrs Romans. Ainava ar jātnieku. / Aleksandrs Romans. Landscape with a Horseman. Ap/C. 1910. a.e./c.o. 58,5x70,5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
251. Vilhelms Purvītis. Priedes jūrmalā. / Vilhelms Purvītis. Pine Trees on the Seashore. N.v./Until 1903. (No/From: Vērotājs.–1903–1904.–113. lpp.)
252. Vilhelms Purvītis un Pēteris Ozoliņš 1898. gada vasarā. / Vilhelms Purvītis and Pēteris Ozoliņš in the summer of 1898. (Foto/Photo: RLMVM.)
253. Jūzefs Mehofers. Mazo eņģeļu galviņas. Vitrāžas mets. / Jūzefs Mehoffer. Small Angels' Heads. Stained-glass design. (No/From: Radojeuski A. Jūzef Mehoffer.–Warszawa. 1976.–P. 45.)
254. Bernardiešu dārza paviljons Vīlnā. / Pavilion at the Bernardines Garden, Vilnius. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
- 255.–256. Staņislavs Vispiānskis. Meti vitrāžām "Kazimirs Lielais" un "Sv. Staņislavs". / Staņislavs Wispiānskis. Stained-glass designs "Casimir the Great" and "St. Stanislaw". 1900–1902. past. (No/From: Blum H. Staņislavs Wispiānski.–Warszawa. 1973.–P. 78–79.)
257. Jūzefs Mehofers. Teiksmainais dārzs. / Jūzefs Mehoffer. The Wonderful Garden. 1903. (No/From: Radojeuski A. Jūzef Mehoffer.–Warszawa. 1976.)
258. Ferdinands Ruščiks. Rudens. / Ferdinand Ruszczyk. The Fall. 1901. a.e./c.o. (No/From: Umbrasas J. Lietuvių tapybos raida 1900/1940.–Vilnius. 1987.)
259. Staņislavs Bohužs-Sestzeņcevičs. Geiša. / Staņislavs Bohusz-Siestrzenczewicz. Geisha. 1902. a.e./c.o. Privātkolekcija/Private collection. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
260. Antans Jaroševičs. Meitene puķu dārzā. / Antanas Jaroševičius. A Girl in the Flower Garden. p.akv./p.w-c. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
261. Pauļus Galaunē. Mūžīgā pasaka. / Paulius Galaunė. Eternal Fairy-tale. p.tuša/p.ink. (No/From: Lietuvių dailė 1907–1914: Katalogas.–Vilnius. 1997.–P. 52.)
262. Karolis Vitkauskis. Žemina. / Karolis Vitkauskas. Žeminėle. p.tuša/p.ink. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
263. Kazimērs Stabrovskis. Viļņu pērles. / Kazimierz Stabrowski. Wave Pearls. Ap/C. 1910. a.e./c.o. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
264. Petrs Rimša. Satīrs. / Petras Rimša. Satyr. 1921. bronzā/bronze. 28x5x20,1x19,8. (No/From: Дюбуа С. Пятая Рымша.–Москва, 1961.)
265. Mikalojus Konstantīns Čurlionis. Ziedoņš. / Mikalojus Konstantinas Čurlionis. The Offering. 1909. a.temp./c.temp. 71x78,5. ČDM. (No/From: Čurlionis.–Vilnius. 1977.)
266. Mikalojus Konstantīns Čurlionis. Rex. / Mikalojus Konstantinas Čurlionis. Rex. 1909. a.temp./c.temp. 147x133,7. ČDM. (No/From: Čurlionis.–Vilnius. 1977.)
267. Moze Leibovskis. Pianista Ratasepa karikatūra. / Moze Leibovsky. Caricature of the Pianist Rattasep. 1913. p.past./krišp.past./crayon. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
268. Sigismunds Torvirts. Redakcijas kolēģja strādā pie žurnāla "Mākslas sestdiena" 2. numura. / Sigismund Torwirt. Editorial Committee Working on No. 2 of the Magazine "Art Saturday". 1913. p.past./k.p.past.-w-c. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
269. Mstislavs Dobužinskis. Viļņas vecpilsētā. / Mstislav Dobuzhinsky. In Old Vilnius. 1902. p.akv./krišp.w-c./crayon. Pastkarte/Postcard. (No arh./From arch.: Laima Laučkaitē.)
270. Vaclava Flērija. Pirmā iepazīšanās. / Wacław Flury. First Acquaintance. 1914. p.tuša/p.ink. (Foto no arh./Photo from arch.: Laima Laučkaitē.)
271. Pēteris Krastiņš. Priedes un bērzi. / Pēteris Krastiņš. Pine and Birch Trees. Ap/C. 1905. kr.p.past./col.p.past. 20,1x15,5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
272. Janis Rozentāls. Teika. 20.gs. sākums. Eļļas glezna. / Janis Rozentāls. Saga. Early-20<sup>th</sup>-cent. oil version. (Foto/Photo: RLMVM.)
273. Janis Rozentāls. Pēc pirmajiem gaiļiem. Ap 1905. Eļļas glezna. / Janis Rozentāls. After the First Rooster-Crow. C. 1905. Oil version. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.–Rīga. 1907.–Bd. 1.–S. 116.)
274. Janis Rozentāls. Ludmila Šteinheil-Kamenevas portrets. / Janis Rozentāls. Portrait of Ludmila Steinhel-Kameneva. 1901. k.past./c-b.past. 66,8x98. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
275. Janis Rozentāls. Mērijas Grosvaldes portrets. / Janis Rozentāls. Portrait of Mērija Grosvalde. 1902. k.past./c-b.past. 80x65. Privātkolekcija/Private collection. (Foto no arh./Photo from arch.: Kristiāna Abele.)
276. Elija Rozentāle. 1906. gada foto. / Mrs. Elli Rosenthal. Photo from 1906. RLMVM.
277. Janis Rozentāls. Elijas Rozentāls portrets. / Janis Rozentāls. Portrait of Mrs. Elli Rosenthal. 1906. k.past./c-b.past. VMM. (No/From: Pūjtē I. Janis Rozentāls.–Rīga. 1991.–110.att.)
278. Eva Margārete Borherte-Šveinfurte. Pašportrets. / Eva Margarethe Borchert-Schweinfurth. Self-portrait. N.v./Until 1908. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.–Rīga. 1908.–Bd. 2.–S. 34.)
279. Eva Margārete Borherte-Šveinfurte. Vīrieša portrets. / Eva Margarethe Borchert-Schweinfurth. Portrait of a Gentleman. N.v./Until 1908. (No/From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen.–Rīga. 1908.–Bd. 2.–S. 35.)
280. Janis Rozentāls. Saules meitas. / Janis Rozentāls. Sun Maidens. 1912. p.past./p.past. 46,5x62,5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
281. Vilhelms Purvītis. Ainava. / Vilhelms Purvītis. Landscape. Ap/C. 1900. k.past./c-b.past. 34x51,5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
282. Aleksandrs Romans. Mazkrievija. / Aleksandrs Romans. Russia Minor. Ap/C. 1907–1908. p.k.past./p-c-b.past. 37,5x35,5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
283. Pēteris Kalve. Pavasaris. / Pēteris Kalve. Spring. 1907. k.past./c-b.past. 70x99,5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
284. Rūdolfs Pērls. Sidraba laiviņš. / Rüdölf Pērl. Silver Boat. 1915. p.past./p.past. 32x44. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)

285. Pēteris Krastiņš. Mežiņš. / Pēteris Krastiņš. Forest. N.v./Int'l 1907. kr.p.past./col.p.past. 20.1x15.5. VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
286. Pēteris Krastiņš. Fantastisks uzmetums. / Pēteris Krastiņš. Fantastic Vision. Ap/C. 1911. kr.p.past./col.p.past. 18.2x16.2 (12.5x14). VMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga)
287. Janis Rozentāls. Kabarē (Parīzes kafējnicā). / Janis Rozentāls. Cabaret (A Cafe in Paris). 1908. k.e./c.-b.o. 39x46.5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
288. Janis Rozentāls. Pie strautes. / Janis Rozentāls. By a Brooklet. 1901. a.e./c.o. 64x63.5. VMM. (Foto/Photo: Māra Brašmane)
289. Janis Rozentāls. Ādams un Ieva. / Janis Rozentāls. Adam and Eve. Ap/C. 1909. k.temp./c.-b.temp. 48x36.5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
290. Jānis Valters. Pie loga. / Jānis Valters. By the Window. Ap/C. 1904. a.e./c.o. 58.5x70.5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
291. Jānis Valters. Mežs. / Jānis Valters. Forest. Ap/C. 1904. a.e./c.o. 101x82. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
292. Rūdolfs Pērlis. Kuģi. / Rūdolfs Pērlis. Ships. Ap/C. 1915-1916. k.e./c.-b.o. 78x97.5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
293. Vilhelms Purvītis. Pavasara ūdeņi. Maestoso. / Vilhelms Purvītis. Spring Waters. Maestoso. Ap/C. 1900. a.e./c.o. 102.5x144. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
294. Vilhelms Purvītis. Atkusnis. / Vilhelms Purvītis. Thaw. Ap/C. 1906. a.e./c.o. 48.3x67. VMM. (Foto/Photo: Māra Brašmane.)
295. Voldemārs Matvejs. Senatne. / Voldemārs Matvejs. Antiquity. Ap/C. 1909-1910. a.e./c.o. 85x144. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
296. Gustavs Šķilters. Pastkastītes rotājums. 20.gs. sāk. / Gustavs Šķilters. Mail-box decoration. Early 20<sup>th</sup> cent. ģipsis/plaster. 44x58. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
297. Latviešu mākslinieki Pēterburgā. Foto ap 1900. / Latvian artists in St. Petersburg. Photo c.1900. VMM.
298. Teodors Zalkāns. Adelina. / Teodors Zalkāns. Adeline. 1908. bronza/bronze. 44.5x12x17. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
299. Teodors Zalkāns. Ludmila (Ludmiļas Jakubovskas portrets). / Teodors Zalkāns. Ludmila. (Portrait of Ludmila Jakubovska.) 1913. 1966. marmors/marble. 68x58x42. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
300. Teodors Zalkāns. Marmors. / Teodors Zalkāns. Marble. 1911. marmors/marble. 38.5x39x27.5. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
301. Gustavs Šķilters. Frēzijas. / Gustavs Šķilters. Phresia Blossoms. 1901. keramika/ceramics. 38x20. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
302. Gustavs Šķilters. Šķiršanās. / Gustavs Šķilters. Parting. 1913. ģipsis/plaster. 65x33x20. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
303. Gustavs Šķilters. Gulbja meita. / Gustavs Šķilters. Swan Maiden. 1911. ģipsis/plaster. 30x20x36. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
304. Gustavs Šķilters. Peldētāja. / Gustavs Šķilters. Young Woman Bathing. 20.gs. sāk./Early 20<sup>th</sup> cent. ģipsis/plaster. 80x27x23. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
305. Gustavs Šķilters. Liesma. / Gustavs Šķilters. Flame. 1920. ģipsis/plaster. 66x25x22. ŠMM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
306. Burkards Dzenis ar sievu. 20.gs. sāk. foto. / Burkards Dzenis and Mrs. Dzenis. Early-20<sup>th</sup> cent. photo. VMM.
307. Burkards Dzenis. Sievas portrets. / Burkards Dzenis. Portrait of the Sculptor's Wife. 1906. 1922. marmors/marble. 34x41x17. VMM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
308. Janis Rozentāls. "Mājas Viesā Mēnešraksts" vāks. 1899. Nr.12. / Janis Rozentāls. Cover design for "Mājas Viesā Mēnešraksts". 1899. No. 12.
309. Janis Rozentāls. "Mājas Viesā Mēnešraksts" vāks. 1905. / Janis Rozentāls. Cover design for "Mājas Viesā Mēnešraksts". 1905.
310. Janis Rozentāls. Titulapa žurnālam "Vērotājs". 1903-1905. / Janis Rozentāls. Titlepage design for "Vērotājs".
- 311-313. Janis Rozentāls. Vinjetes žurnālam "Vērotājs". 1903-1905. / Janis Rozentāls. Vignettes for "Vērotājs". 1903-1905.
314. Janis Rozentāls. Vinjete almanaham "Zalktis". 1906. Nr.1. 11. lpp. / Janis Rozentāls. Vignette for "Zalktis". 1906. No. 1. p. 11.
315. Janis Rozentāls. Almanaha "Zalktis" vāks. 1907. Nr.2. / Janis Rozentāls. Cover design for "Zalktis". 1907. No. 2.
316. Janis Rozentāls. Žurnāla "Vērotājs" vāks. 1904. / Janis Rozentāls. Cover design for "Vērotājs". 1904.
317. Janis Rozentāls. Ilustrācija A.Keņina dzejolim "Zem dzimtenes egles" žurnālā "Vērotājs". 1903. Nr.1. 23. lpp. / Janis Rozentāls. Illustration for Atis Keņiņš' poem "Under a Homeland Fir" in "Vērotājs". 1903. No. 1. p. 23.
318. Jūlijs Madernieks. Vinjete žurnālam "Vērotājs". 1903. Nr.1. 69. lpp. / Jūlijs Madernieks. Vignette for "Vērotājs". 1903. No. 1. p. 69.
319. Jūlijs Madernieks. Titulapa žurnālam "Zalktis". 1908. Nr.4. / Jūlijs Madernieks. Titlepage design for "Zalktis". 1908. No. 4.
320. Jūlijs Madernieks. Žurnāla "Zalktis" vāks. 1908. Nr.1. / Jūlijs Madernieks. Cover design for "Zalktis". 1908. No. 1.
321. Jūlijs Madernieks. Vinjete žurnālam "Zalktis". / Jūlijs Madernieks. Vignette for "Zalktis".
322. Jūlijs Madernieks. Vinjete žurnālam "Vērotājs". 1904. Nr.7. 788. lpp. / Jūlijs Madernieks. Vignette for "Vērotājs". 1904. No. 7. p. 788.
- 323-326. Burkards Dzenis. Vinjetes žurnālam "Zalktis". 1908. Nr.5. 113., 104., 93. lpp.; Nr.3 / Burkards Dzenis. Vignettes for "Zalktis". 1908. No. 5. pp. 113, 104, 93; No. 3.
327. Burkards Dzenis. Titulapa žurnālam "Zalktis". 1907. Nr.3. / Burkards Dzenis. Titlepage design for "Zalktis". 1907. No. 3.
328. Burkards Dzenis. Vinjete žurnālam "Domas" titullapā. 1913. Nr.7. / Burkards Dzenis. Titlepage vignette for "Domas". 1913. No. 7.
329. Janis Zegners. Nodājas vinjete žurnālam "Stari". 1907. Nr.9. / Janis Zegners. Gold of the Sun. Chapter vignette for "Stari". 1907. No. 9.
330. Janis Zegners. Vinjete žurnālam "Zalktis". 1907. Nr.3. 71. lpp. / Janis Zegners. Vignette for "Zalktis". 1907. No. 3. p. 71.
331. Janis Zegners. Žurnāla "Stari" vāks. 1908. / Janis Zegners. Cover design for "Stari". 1908.
- 332-333. Pēteris Kalve. Vinjetes žurnālam "Stari". 1908. Nr.2. 154. lpp.; Nr.5/6. 448. lpp. / Pēteris Kalve. Vignettes for "Stari". 1908. No. 2. p. 154; No. 5/6. p. 448.
- 334-335. Pēteris Kalve. (?) Vinjetes žurnālam "Stari". 1907. Nr.10. 744., 766. lpp. / Pēteris Kalve. (?) Vignettes for "Stari". 1907. No. 10. pp. 744, 766.
336. Aleksandrs Štrāls. Vinjete žurnālam "Zalktis". 1908. Nr.4. 1. lpp. / Aleksandrs Štrāls. Vignette for "Zalktis". 1908. No. 4. p. 1.
- 337-338. Vilhelms Purvītis. Vinjetes žurnālam "Vērotājs". 1903. Nr.1. 79., 133. lpp. / Vilhelms Purvītis. Vignettes for "Vērotājs". 1903. No. 1. pp. 79, 133.
339. Oskars Šteinbergs. Vinjete žurnālam "Stari". 1906. Nr.9. 419. lpp. / Oskars Šteinbergs. Vignette for "Stari". 1906. No. 9. p. 419.
340. Voldemārs Zeltiņš. Žurnāla "Kāvi" vāks. 1906. Nr.1. / Voldemārs Zeltiņš. Cover design for "Kāvi". 1906. No. 1.
341. Oskars Šteinbergs. Vinjete žurnālam "Stari". 1906. Nr.6. 364. lpp. / Oskars Šteinbergs. Vignette for "Stari". 1906. No. 6. p. 364.
342. Voldemārs Zeltiņš. Vinjete žurnālam "Dzelme". 1906. Nr.4. 173. lpp. / Voldemārs Zeltiņš. Vignette for "Dzelme". 1906. No. 4. p. 173.
343. Rūdolfs Vilciņš. Vinjete žurnālam "Stari". 1906. Nr.4. 232. lpp. / Rūdolfs Vilciņš. Vignette for "Stari". 1906. No. 4. p. 232.
344. Jānis Jansudrabiņš. Vinjete žurnālam "Dzelme". 1906. Nr.3. 97. lpp. / Jānis Jansudrabiņš. Vignette for "Dzelme". 1906. No. 3. p. 97.
345. Rūdolfs Vilciņš. Vinjete žurnālam "Stari". 1907. Nr.2. 84. lpp. / Rūdolfs Vilciņš. Vignette for "Stari". 1907. No. 2. p. 84.
346. Jūlijs Madernieks. Titulapa žurnālam "Zalktis". 1908. Nr.1. / Jūlijs Madernieks. Titlepage design for "Zalktis". 1908. No. 1.
- 347-352. Jūlijs Madernieks. Vinjetes žurnālam "Zalktis". 1908. Nr.1. 56., 97., 116., 117., 144., 5. lpp. / Jūlijs Madernieks. Vignettes for "Zalktis". 1908. No. 1. pp. 56, 97, 116, 117, 144, 5.
353. Dekorātais fajanss trauks. M.S.Kuzņecova fabrika Krievijā. 20.gs. sāk. / Decorative faience bowl from M.S. Kusnetsov's Factory, Russia. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
354. Ansis Cirulis. Pēteris Šteinbergs. Keramikas vāzes. 20.gs. sāk. / Ansis Cirulis, Pēteris Šteinbergs. Earthenware vases. Early 20<sup>th</sup> cent. DLMM. (Foto/Photo: Māris Kundziņš.)
- 355-356. Fajanss trauki zobu sukām. M.S.Kuzņecova fabrika Rīgā. 20.gs. sāk. / Faience bowls for tooth-brushes from M.S. Kusnetsov's Factory, Riga. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
- 357-359. Porcelāna tasītes un apakštasītes. M.S.Kuzņecova fabrika Rīgā. 20.gs. sāk. / Porcelain cups and saucers from M.S. Kusnetsov's Factory, Riga. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
360. Jesena fabrikas kataloga lapas ar trauku paraugiem. 19.gs. beigās-20.gs. sāk. / Production standards from the catalogue of the Jessen's Factory. Late 19<sup>th</sup>-early 20<sup>th</sup> cent. DLMM.
- 361-362. Fajanss mazgājamās krūzes. M.S.Kuzņecova fabrika Rīgā. 20.gs. sāk. / Faience ewers from M.S. Kusnetsov's Factory, Riga. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
363. Fajanss tējkanna un cukurtrauks. M.S.Kuzņecova fabrika Krievijā. 20.gs. sāk. / Faience teapot and sugar-bowl from M.S. Kusnetsov's Factory, Russia. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
364. Fajanss terine un cepešķīvījs. M.S.Kuzņecova fabrika Rīgā. 20.gs. sāk. / Faience tureen and meat-dish from M.S. Kusnetsov's Factory, Riga. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
365. Fajanss mazgājamā krūze. M.S.Kuzņecova fabrika Rīgā. 20.gs. sāk. / Faience ewer from M.S. Kusnetsov's Factory, Riga. Early 20<sup>th</sup> cent. RVKM. (Foto/Photo: Ilgvars Gradovskis.)
366. Dace Akmentina. Kārļa Hebenspergera foto. 20.gs. sāk. / Latvian actress Dace Akmentina. Early-20<sup>th</sup> cent. photo by Carl Hebensperger. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
367. S.Savicka foto. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup> cent. photo by S.Savitzky. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
368. Leonarda Viržikovska fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for Leonarda Viržikovskaya's photo atelier. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
369. Jūlija Federa fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 19.gs. beigās. / Advertising design for Jūlijs Feders' photo atelier. Late 19<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
370. M.Gaides foto. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup> cent. photo by M.Gaide. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
371. M.Gaides fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for M.Gaide's photo atelier. Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
372. Mārtiņa Lapina fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for Mārtiņš Lapins' photo atelier. Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
373. Anša Skariņa foto. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup> cent. photo by Ansis Skariņš. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
374. Anša Skariņa fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for Ansis Skariņš' photo atelier. Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
375. Jānis Valters Pēterburgā. Sadovajya ielas darbnīcā. Jāņa Rozentāla foto. Ap 1895. / Jānis Valters at the Sadovaya Street studio. St. Petersburg. Photo by Janis Rozentāls. C. 1895. RLMVM.
376. Rūdolfs Blaumanis. Jāņa Rieksta foto. 20.gs. sāk. / Latvian writer Rūdolfs Blaumanis. Photo by Jānis Rieksts. Early 20<sup>th</sup> cent. VMM.
377. Kerija Grotuse. Jāņa Rozentāla foto. 1895. / Carry Grotthus. Photo by Janis Rozentāls. 1895. RLMVM.
378. Biruta Skujeniece Laimdotas lomā Raiņa lugā "Uguns un nakts". J.Kugas kostīms. Jāņa Rieksta foto. 1911. / Actress Biruta Skujeniece as Laimdota in Rainis' play "Fire and Night". Costume design by Jānis Kuga. Photo by Jānis Rieksts. 1911. RLMVM.
379. Jāņa Rieksta fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for Jānis Rieksts' photo atelier. Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
380. E.Egerta foto. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup> cent. photo by E.Egert. RVKM.
381. E.Egerta fotodarbnīcas grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for E.Egert's photo atelier. Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
382. Viļa Ridzenieka foto. 20.gs. sāk. / Early-20<sup>th</sup> cent. photo by Vilis Ridzenieks. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
383. Viļa Ridzenieka fotodarbnīcas "Konkurencija" grafišķā reklāma. 20.gs. sāk. / Advertising design for Vilis Ridzenieks' atelier "Konkurencija". Early 20<sup>th</sup> cent. (No arh./from arch.: Pēteris Korsaks.)
384. "Mēnessmeitina". Raiņa galdā pulksteris. Vācija. 20.gs. sāk. / "Maiden of the Moon". Early-20<sup>th</sup> cent. German table clock of the poet Rainis. RLMVM. (Foto/Photo: Indriķis Stūrmanis.)
385. Janis Rozentāls. Skatuves priekškara mets Aspazijas lugai "Vaidelote". Rīgas Latviešu teātris. / Janis Rozentāls. Stage curtain design for Aspazija's play "The Westal" at the Riga Latvian Theatre. 1909. k.krās.zīm.past./c.-b.col.penc.past. 53x70. VMM. (Foto/Photo: Māra Brašmane.)
386. Tija Banga Rūtiņas lomā G.Hauptmāņa lugā "Nogrimušais zvans". Jelgavas Latviešu teātris. 1903. / Latvian actress Tija Banga as Rautendein in the performance of Gerhart Hauptmann's drama "Die versunkene Glocke" at the Jelgava Latvian Theatre. 1903. Foto/Photo: RLMVM.
387. Janis Rozentāls. Priekškara mets Rīgas Latviešu teātrim. / Janis Rozentāls. Stage curtain design for the Riga Latvian Theatre. 1910. a.k.past./c.-b.past. 87x125. VMM. (Foto/Photo: RLMVM.)
388. Jānis Kuga. Spīdolas teltis. Dekorāciju mets Raiņa lugai "Uguns un nakts". Jaunais Rīgas teātris. / Jānis Kuga. The Tent of Spīdola. Set design for the performance of Rainis' "Fire and Night" at the New Riga Theatre. 1911. p.k.temp./p.c.-b.temp. 56x73. VMM. (Foto/Photo: Māra Brašmane.)
389. Jānis Kuga. I.cēliena dekorāciju mets Aspazijas lugai "Vaidelote". Jaunais Rīgas teātris. / Jānis Kuga. Set design for the 1<sup>st</sup> act of Aspazija's play "The Westal" at the New Riga Theatre. 1909. k.katv.g/c.-b.w-c.g. 63x50. RLMVM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
390. Jānis Kuga. Kostīma mets Aspazijas lugai "Zalkša ligava". / Jānis Kuga. Costume design for Aspazija's play "Bride of the Grass-snake". 20.gs. sāk./Early-20<sup>th</sup> cent. p.temp. 58x46. RLMVM. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
391. Biruta Skujeniece Rūtiņas lomā G.Hauptmāņa lugā "Nogrimušais zvans". Jaunais latviešu teātris. 1905. / Latvian actress Biruta Skujeniece as Rautendein in the performance of Gerhart Hauptmann's drama "Die versunkene Glocke" at the New Latvian Theatre. 1905. Foto/Photo: RLMVM.
392. Tija Banga Anjas lomā Raiņa lugā "Indulis un Anja". Jāņa Kugas kostīms. Jaunais Rīgas teātris. 1912. / Latvian actress Tija Banga as Anja in Rainis' play "Indulis and Anja". Costume design by Jānis Kuga. New Riga Theatre. 1912. Foto/Photo: RLMVM.
393. Vērmāns dārza koncertestrādē. 20.gs. sāk. pastkarte. / Concerting stage at the Wöhrmann Garden, Riga. Early-20<sup>th</sup> cent. postcard. RLMVM.
394. Jāzepa Vitola "Ouverture dramatique pour orchestre" izdevuma vāks. / Cover design for the publication of Jāzeps Vītols' "Ouverture dramatique pour orchestre". (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
395. Pāvula Jurjāna dziesmas "Karavīn bēdājis" izdevuma vāks. / Cover design for the publication of Pāvuls Jurjāns' song "Soldiers Grieved". (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
396. Emīļa Melngaiļa dziesmas "Sievā" izdevuma vāks. / Cover design for the publication of Emīlis Melngaiļš' song "Wife" ("To the Memory of my Dear Wife"). (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
397. Jūlijs Madernieks. Alfrēda Kalniņa solodzienu izdevuma vāks. 1902. / Jūlijs Madernieks. Cover design for the publication of Alfrēds Kalniņš' solo songs. 1902. (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
398. Emīļa Dārziņa dziesmas "Rezignācija" izdevuma vāks. / Cover design for the publication of Emīlis Dārziņš' song "Resignation". (Foto/Photo: Marika Vanaga.)
- Attēlus Nr. 1, 8, 4, 7, 16, 17, 23, 32, 34, 42, 45-49, 52, 57-59, 63, 64, 68, 100, 101, 171, 172, 175, 178, 184, 189, 234, 236, 252, 257, 258, 264, 272, 273, 276, 297, 306, 353-355, 360-363, 375-378, 380, 384-393 izvēlējusies izdevuma sastādītāja.
- Illustrations No. 1, 8, 4, 7, 16, 17, 23, 32, 34, 42, 45-49, 52, 57-59, 63, 64, 68, 100, 101, 171, 172, 175, 178, 184, 189, 234, 236, 252, 257, 258, 264, 272, 273, 276, 297, 306, 353-355, 360-363, 375-378, 380, 384-393 were chosen by the editor of this publication.

## PERSONU RĀDĪTĀJS\* INDEX

\* Personu vārdi un uzvārdi, izņemot kirilicā rakstāmos, minēti oriģinālkrakstībā. Rādītājā nav iekļautas personas, kuras minētas vienīgi attēlu sarakstā.

The index shows names and surnames in their original transcription, with the exception of those which should be given in Cyrillic letters. The index does not include names of persons, which are mentioned only in the list of illustrations

### A

Ābele, Kristiāna 5, 137, 140, 252, 254  
Absalon, the bishop/Absalons, bishops 78, 80, 231  
Akel, F. 62, 223  
Akmentiņa, Dace 183  
Akurātere, Līvija 193, 279  
Akurāters, Jānis 170, 171, 174, 268, 270  
Alberti, Leone Battista 46, 216  
Alberts, Fricis 27, 117, 210, 283, 285  
Aleksandra, Tsarin / cariene 138, 253  
Aleksyev, Gennady 65, 224  
Alksnis, Jānis 17, 18, 98, 99, 204, 239  
Alunāns, Ādolfs 193, 279  
Alunāns, Nikolajs 197, 281  
Aman-Jean, Edmond 139, 254, 256  
Ammende 58, 221  
André, Antoine 191, 278  
André, Emile 44, 215  
Andreyeva, Lydia 180, 182, 273, 274  
Antokolsky, Lev 136, 252  
Antokolsky, Mark 135, 252  
Aplaksin, Andrey 66, 225  
Appia, Adolphe 191, 192, 278  
Arāja, Dace 106, 242  
Arājs, Kārlis 172, 269  
Armitstead, George 31, 32, 211, 283  
Arnoldsson, Sigrid 109, 243  
Asars, Jānis 11, 12, 117, 202, 245  
Aschenkampff, Alfred 12, 14, 16, 28, 121, 204, 210, 244, 247, 282, 283  
Aspazija (Elza Rozenberga) 94, 198, 190, 193, 276, 284, 286  
Auer, Leopold 197, 281  
Austriņš, Antons 169, 187, 267, 276  
Avenard, Etienne 21, 207

### B

Bachelis, Tatyana 192, 278  
Bakst, Lev 136, 252  
Balcke, Alfred 92, 236  
Balmont, Konstantin 40, 214  
Banga, Tija 191, 194, 286  
Bārda, Fricis 171, 173, 174, 268, 270  
Bārs, Oskars 17, 18, 103, 204, 241

Baumanis, Indriķis 188, 277  
Baumanis, Kārlis 156, 261  
Beardsley, Aubrey 134, 251  
Beckett, Francis 23, 78, 84, 208, 230, 232  
Behrens, Peter 18, 20, 22, 30, 205-207, 211, 283  
Belte, P. 94, 237  
Belzēns, Jēkabs 126, 248  
Bennich, Reinhold 90, 235  
Benois, Alexandre 136, 138, 252, 253  
Bergson, Henri Louis 108, 243  
Bergsten, Carl 52-54, 56, 219, 220, 284  
Berkholz, Arend 11, 30, 202, 210, 244  
Bernardazzi, Aleksandr 72, 73, 228, 284  
Bertschy, Gvido 97, 98, 238  
Bertschy, Max 15, 17, 18, 99, 105, 205, 239, 242  
Bezpalov, Innokenty 72, 227  
Bielenstein, Bernhard 13, 15, 18, 24, 202, 205, 208  
Bikše, Zanda 109, 120, 243, 246  
Bindesbøll, Gottlieb 83, 232  
Bindesbøll, Thorvald 75-77, 83, 84, 229, 232, 284  
Bissen, Vilhelm 78, 80, 231, 284  
Bjałostocki, Jan 21, 206  
Blaumanis, Rūdolfs 38, 109, 164, 186, 193, 199, 213, 243, 266, 279, 282, 286  
Blum, Venyamin 163, 265  
Blūma, Dzidra 194, 279  
Boberg, Ferdinand 41-44, 51-53, 67, 215, 216, 218, 219, 225, 283, 284  
Bobrov, I. 28, 29, 34, 114, 210, 212, 283, 285  
Böcklin, Arnold 150, 258  
Bockslaff, Wilhelm Ludwig Nikolai 15, 26, 31-34, 58, 98, 100-102, 204, 210, 211, 220, 221, 238, 240, 283, 285  
Bohusz-Siestrzenecwyc, Stanisław 133, 251, 285  
Borchert, Bernhard 28, 210  
Borchert-Schweinfurth, Eva Margarethe 139, 140, 254, 285  
Borhardt, Robert 184, 275

Borisova, Yelena 65, 180, 181, 224, 274  
Bowe, Nicola Gordon 22, 207  
Boznańska, Olga 132, 250  
Brahm, Otto 191, 278  
Brahms, Johannes 196, 198, 280, 281  
Brencēns, Kārlis 38, 39, 213, 283  
Brigadere, Anna 38, 213  
Brigaders, Jānis 36, 38, 213, 283  
Brieger, H. 12, 283  
Bruckner, Anton 196, 199, 280, 282  
Brūģis, Dainis 102, 240  
Brukalski, Piotr 86, 90, 91, 233, 235, 284  
Brumfield, William 65, 224  
Brunius, Carl Georg 46, 216  
Bubyr, Aleksey 61, 65, 68-70, 222, 226, 284  
Buclers, Mārtiņš 183, 184, 188, 275, 277  
Buke, Eižens 196, 280  
Bulharowski, Stanisław 132, 250  
Burman, Karl 62-64, 223, 284  
Büttner, Hans 28, 210

### C, Ć

"Celms un Bēms" → "Zelm & Böhm"  
Callen, Anthea 139, 254  
Ceplītis, Krišjānis 126, 163, 248, 264  
Cézanne, Paul 148, 257  
Chełmiński, Franciszek 86, 88, 233, 234, 284  
Cimze, Jānis 196, 281  
Cine, Ināra 112, 116, 244, 246  
Cīrulīs, Ansis 176, 286  
Clason, Isak Gustaf 51, 54, 67, 219, 225, 284  
Cornell, Elias 55, 219  
Craig, Edward Gordon 191, 192, 278  
Creutzburg, Eduard 85, 233  
Čaupova, Ruta 155, 260  
Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 134-136, 251, 252, 283, 285  
D  
Dahlerup, Vilhelm 77, 81, 230, 231  
Dārziņš, Emīls 196, 197, 199, 281, 282, 286

- Dettmann, Heinrich 28, 30, 210, 211, 283
- Diderikhs, Robert 69, 226
- Dilthey, Wilhelm 108, 243
- Dinklage, August 103, 240
- Dirveiks, Ilmārs 109, 110, 243, 244
- Ditzkal, Christian 185, 187, 276
- Dmitrijewa, Alice 126, 248
- Dmitrijev, Aleksandr 68, 69, 226, 284
- Dobrowolski, Tadeusz 87, 233
- Dobuzhinsky, Mstislaw 136, 252, 285
- Dohnberg, Rudolf 17, 103, 204, 241
- Drupals, Ansis 94, 237
- Dubelier, Grigory 64, 223
- Duburs, Jēkabs 193, 279
- Dülfer, Martin 61, 222
- Duncan, Alastair 10, 201
- Duncan, Isadora 158, 190, 262, 278
- Dunikowski, Ksawery 132, 250
- Dzenis, Burkards 157, 162, 163, 167, 168, 171, 262, 264–268, 286
- Dziekoński, Józef 86, 233
- E**
- Eggert, E. 188, 286
- Eickert, W. 12, 283
- Eisenstein, Michail 13, 26, 27, 114, 121, 203, 210, 245, 247, 282, 284
- Ellers, Ludvigs 188, 276
- Endell, August 94, 237
- Engel, Carl Ludvig 20, 206
- Engelhardt, Rudolf von 58, 126, 220, 221, 248
- Erdmanis, K. 187, 277
- Ertman, Marta 88, 234
- Ertner, Felicita 190, 278
- Etlin, R. 21, 207
- F**
- Fallijs (Konrāds Bulāns) 171–173, 268–270
- Faĥat, Julian 132, 250
- Feders, Jūlijs 184, 185, 276, 286
- Feldmanis, J. 15
- Ferģis, Ādams 185, 276
- Fidus → Höppener, H.
- Fischer, Theodor 61, 222
- Fisker, Kay 84
- Fisker, Steffen 84, 232
- Fitelberg, Grzegorz (Gregor), E. 197, 281
- Fleury, Wacław 136, 252, 285
- Forsell, Elli 139, 140, 253, 285
- Forsell, Theodor 36, 212
- Friesendorff, Edgar 17, 33, 34, 204, 210, 283
- Frišs, R. 18, 205
- Fundler, Lise 84, 232
- Furhjelms, August 91, 235
- G, Ģ**
- Gaide M. 184, 286
- Gaile, Ingrīda 109, 243
- Galaunė, Paulius 134, 285
- Gallen-Kallela, Akseli 35, 40, 165, 213, 266
- Garūta, Lūcija 198, 281
- Gaudi i Cornet, Antoni 10, 93, 202, 236
- Gehlig, Otto 85, 86, 233
- Geisler, L. 104, 285
- Gens, Leo 60, 222
- Gerhardus, Dietfried 121, 148, 154, 247, 257
- Gerhardus, Maly 121, 148, 154, 247, 257
- Gerlach, M. 108, 242, 284
- Gesellius, Herman 22, 38, 45, 57, 58, 207, 212, 216, 221, 283, 284
- Geyer, Ludwig 85, 233
- Giesecke, Albert 16, 103, 112, 204, 241, 244, 283
- Gimpel, A. 28, 210
- Gizicky, Gustav 197, 281
- Godward, John William 111, 244, 284
- Goecke, Theodor 64, 223
- Gogen (von Hohen), Aleksandr 70, 226, 284
- Goldfeder, Maximilian 85, 232
- Goldwater, Robert 148, 247
- Gombrich, Ernst 148, 257
- Gorky, Maxim 60
- Grahn 24, 209
- Grandien, Bo 41, 214, 284
- Granholm, Bruno Ferdinand 42, 284
- Grenzing, Ernest 187, 276
- Griesebach, Hanss 103, 240
- Grochowicz, Stanisław 90, 235
- Gronstedt, Sigge 45, 284
- Grosa, Silvija 105, 241, 284
- Grosmane, Elita 5, 140, 254
- Grosset, Alexander 14, 16, 28, 282, 283
- Grosvalde, Mērija 139, 253, 254, 285
- Grothuss, Carry 186, 286
- Grut, Torben 53, 54, 56, 219, 220
- Guimard, Hector 45, 52, 216, 219
- Gulbis, Jānis 27, 210, 283
- Ģiezens, Augusts 137, 140, 252, 254
- H**
- Häbsburg valdnieki / Habsburg monarchs 24, 87, 209, 233
- Hackel, Oscar Friedrich 18, 205
- Hallas, Karin 24, 57, 60, 63, 209, 220, 222, 284
- Hallonen, Pekka 35, 212
- Hammarskiöld, Hans 41, 214
- Härö, Merja 20, 206
- Haugsted, I. 84, 232
- Hauptmann, Gerhart 191, 194, 286
- Hebensperger, Carl 183–185, 275, 276, 286
- Hedman 24, 209
- Heinriksson, A. 30, 211
- Heinzel, Julius 85, 233
- Hellat, Georg 59, 61, 221, 222
- Hobsbawn, Eric 21, 206
- Hoffmann, Josef 16, 32, 204, 211, 222
- Hoffmann, Józef 197, 281
- Hoffmann, Werner 121, 247
- Hoffmannsthal, Hugo von 198, 282
- Hofstätter, Hans 121, 247
- Höppener, Hugo 40, 214
- Horta, Victor 16, 94, 204, 236
- Howard, Jeremy 25, 28, 65, 209, 210, 224, 283
- Hoyningen-Huene, Arthur von 63, 223
- Huberman, Bronisław 197, 281
- I**
- Ibsen, Henrik 35, 212
- Ilyashev, V. 28, 210
- Isachenko, Valery 65, 224
- Ivanovs, Miķelis 156, 248
- Iwaskiewicz, A. 131, 250
- J**
- Jaksch, J. 176, 179, 271, 272
- Janaitis, Gunārs 184, 185, 276
- Jankau, Albin 86, 233
- Jansons, Aleksandrs 119, 246
- Järnefelt, Eero 35, 212
- Jarocki, Stanisław 136, 257
- Jaroševičius, Antanas 133, 134, 285
- Jaron, Alexander 63, 223
- Jaunbirze, G. 187, 277
- Jaunsudrabiņš, Jānis 38, 121, 137, 142, 144, 145, 170, 213, 252, 254–256, 268, 276, 285, 286
- Jēkabsons, Iveta 110, 112, 116, 244, 245
- Jenicke, G. 99, 239
- Jessen, J. 176, 178, 179, 271–273, 286
- Joachim, Joseph 198, 281
- Johanson, Aron 54, 277, 284
- Juhanson, Eduard 64, 224
- Jung, Adolf 85, 232
- Jung, Alfred 61, 222
- Jung, Bertel 64, 223
- Jurjāns, Andrejs 196, 199, 280–282
- Jurjāns, Pāvuls 197, 281, 186
- Just, Johannes 178, 272
- K, Ķ**
- Kalniņš, Alfrēds 196, 198, 199, 280–282, 286
- Kalve, Pēteris 124, 125, 143, 144, 163, 168, 169, 248, 249, 255, 259, 265, 267, 285, 286
- Kamenskaya, Tatyana 141, 254
- Kamintius 33, 35, 211, 212, 283

- Karr, Ch. 18, 205  
 Kartavov, A. 197, 281  
 Karulis, Konstantīns 172, 269, 270  
 Kaufmann, Oskar 61, 222  
 Kazhdan, Tatyana 65, 224  
 Keppler, M. 12, 283  
 Kinderman, Leopold 89, 234  
 Kindler, Julius 92, 236, 284  
 Kirichenko, Yevgenia 65, 224  
 Kirikov, Boris 65, 224  
 Kitner (Küttner), Yeronim 73, 228  
 Klimt, Gustaw 134, 149, 195, 251, 258, 280  
 Klinger, Max 195, 198, 280, 281  
 Kļaviņa, M. 25, 35, 36, 212, 283  
 Kļaviņš, Eduards 5, 69, 121, 154, 178, 190, 226, 247, 260, 272, 278  
 Klepinin, S. 18, 205  
 Kobylanski, I. 132, 250  
 Kock, Valdemar 78, 230  
 Konstants, Zigurds 175, 176, 271, 272  
 Kornilov 180, 273  
 Korsaks, Pēteris 183–185, 275, 276, 286  
 Korvenmaa, Pekka 19–21, 23, 24, 205, 206, 208, 283  
 Kosyakov, Vasily 66, 225  
 Krag, Johannes 82, 232  
 Krasinska, Lija 197, 281  
 Krasnoselsky 138, 253  
 Krastiņš, Jānis 9, 24, 26, 65, 86, 112, 156, 178, 208, 210, 224, 232, 238, 244, 260, 272, 283  
 Krastiņš, Pēteris 126, 130, 137, 144–146, 248, 252, 256, 285, 286  
 Krastkalns, A. 11, 283  
 Kreisler, Fritz 197, 281  
 Krichinsky, Stepan 66, 70, 72, 74, 225–228, 284  
 Krizhanovsky, Dmitry 71, 72, 227, 284  
 Krūza, Kārlis 185, 276  
 Kudryavtseva, T.V. 178, 179, 182, 272, 274  
 Kuga, Jānis 187, 192–194, 279, 286  
 Kunnert, Karl 185, 276  
 Kuntscher, Adolf 106, 242  
 Kursīte, Janīna 171, 268  
 Küttner, Yuri 73, 228  
 Kuznetsov, M.S. 175–182, 271–274  
 Kuznetsov, S.T. 176, 272  
 Ķeniņš, Atis 14, 26, 35–37, 165, 167, 203, 210, 266, 283, 286
- L**  
 Laicens, Linards 171, 173, 174, 268–271  
 Lamonnd, Frederik 197, 281  
 Landau, Wilhelm 87, 88, 90, 234  
 Landau-Gutenterger, Gustaw 85–92, 233, 234, 236, 284  
 Lande, Dawid 86, 88, 90–92, 233–236, 284  
 Ladendorf, Heinz 124, 248  
 Lane, Barbara Miller 21, 206, 227  
 Langbehn, Julius 60, 222  
 Lange, Oswald 184, 185, 275, 276  
 Lapin, Leonhard 63, 223  
 Lapiņš, Mārtiņš 184, 186, 276, 277, 286  
 Laszczka, Konstany 132, 133, 250, 251  
 Laube, Eižens 11–15, 17, 18, 24–26, 35–37, 39, 61, 95, 100, 102, 103, 116, 120, 202–204, 208, 210, 212, 213, 237, 239, 240, 241, 245, 246, 283–285  
 Laučkaitē, Laima 131, 250, 285  
 Lēvalde, Daiga 116, 245  
 Lebedinsky, A. 26, 27, 210, 283  
 Leibovics 185, 276  
 Leibovsky, Moze 136, 252, 285  
 Lemmene, Stefan 91, 235  
 Leo X, pāvests / the Pope 46, 216  
 Levitan, Isaak 130, 249  
 Lībergs, Jānis 163, 265  
 Lidval, Fyodor (Fredrik) 67–69, 225, 226, 284  
 Liljequist, Bertel 62, 223  
 Lilljequist, Frederik 55, 220, 284  
 Lilpop, Edward 86, 233  
 Lindberg, Gustaf 24, 36, 119, 209, 212, 246, 285  
 Lindgren, Armas 22, 24, 38, 45, 57, 58, 60–63, 207, 209, 213, 216, 221, 222, 283, 284  
 Lishnevsky, Aleksandr 70, 72, 227  
 Lisovsky, Vladimir 65, 224, 284  
 Lönn, Wivi 24, 61, 62, 209, 222, 284  
 Loos, Adolf 10, 201  
 "Lotze & Stoll" 114, 285  
 Lotze, M. 34, 111, 114, 115, 212, 244, 245, 285  
 Lund, Hakon 84, 232  
 Lunsy, Vladimir 116, 245  
 Luther, Carl 58, 221, 284  
 Luther, Christian 61, 69, 222, 226
- M**  
 Mackintosh, Charles Rennie 10, 16, 20, 44, 60, 64, 201, 204, 206, 215, 222  
 Madernieks, Jūlijs 12, 27, 117, 118, 142, 143, 157, 163, 166, 171–174, 198, 202, 210, 246, 254, 255, 262, 265, 266, 268, 270, 283, 285, 286  
 Madsen, Tschudi Stephan 44, 121, 215, 216, 247  
 Mahler, Gustav 199, 282  
 Maillard, Robert 18, 205  
 Majer, Andrzej 88, 234  
 Majewski, Hilary 85, 232, 233  
 Maksimov, Vladimir 66, 74, 225, 228  
 Malczewski, Jacek 132, 250  
 Malvess, Augusts 15, 204, 283  
 Mandelstamm, Paul 9, 10, 283  
 Manteuffel, Johann 184, 275  
 Marina, Zinaida 72, 227  
 Markov, Konstantin 70, 227, 284  
 Mārteliuss, Johan 49, 218, 284  
 Mascagni, Pietro 197, 281  
 Masini, Lara–Vinca 154, 259  
 Mateuss, Roberts 188, 277  
 Matvejs, Voldemārs 152, 154, 259, 286  
 Mediņš, Jāzeps 197, 281  
 Mediņi, brāļi 195, 196, 280  
 Medne, A. 172, 269  
 Mednieks, Krišs → Zaļkalns, Teodors  
 Mehoffer, Józef 131–133, 250, 285  
 Melngailis, Emilis 196, 197, 281, 286  
 Meltser (Melzer), Roman 67, 68, 284  
 Menning, Karl 59, 221  
 Merecki, A. 131, 250  
 Messel, Alfred 17, 204  
 Michelsen, A. 84, 284  
 Michelangelo Buonarroti 160, 263  
 "Mieritz & Gerasimov" 58, 221  
 Mierlauks, Aleksis 194, 279  
 Mihailova, Marina 116, 245  
 Miller, Romuald 89, 234, 284  
 Minash, Sima 70, 227  
 Mitusov, S. 114, 285  
 Moedlinger, Arthur 17, 37, 96, 204, 212, 283, 284  
 Montvila, Juozapas 131, 132, 250  
 Morozov, Jevgeny 70, 227  
 Morris, Willam 76, 78, 176, 229, 230, 272  
 "Mosel & Curjel" 61, 222  
 Moser, Karl 22, 207  
 Mucha, Alfons 134, 195, 251, 280  
 Mørch, Andreas Trier 75, 229, 284  
 Myllyntaus, Timo 20
- N, Ņ**  
 Nesterov, M. 110, 120, 212, 285  
 Neuburg, L. 31, 211  
 Neumann, Johann Wilhelm 16, 18, 58, 97, 98, 103, 112, 204, 220, 238, 240, 244, 283, 285  
 Niedra, Andrievs 199, 282  
 Niedre, J. 13, 14, 203, 283  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 60, 108, 167, 168, 243, 267  
 Nikolaj II, Tsar / Nikolajs II, cars 138, 253  
 Nikolsky, Aleksandr 71, 227  
 Norberg-Schultz, Christian 56, 220  
 Normet, Leo 198, 281–282  
 Nyrop, Martin 75–81, 83, 84, 229, 230, 232, 284  
 Nyström, Usko 22, 207  
 Ņikitina, Māra 5
- O**  
 Okuń, Edward 136, 252  
 Ol', A. 71, 227

- Olbrich, Joseph Maria 10, 16, 17, 20, 22, 202, 204, 206, 207, 215, 219
- Olszer, Józef 87, 88, 234, 284
- Olszewski, Andrzej K. 87, 232, 234
- Ore, Ādams 196, 280
- Östberg, Ragnar 23, 54, 55, 208, 219, 220, 284
- Ostroumova, Anna 136, 252
- "Otto & Wassil" 28, 29, 210
- Ozoliņš, Pēteris 10, 11, 130, 202, 285
- Ozols, Jēkabs 196, 280, 281
- P**
- Panofsky, Erwin 46, 216
- Parland, Alfred 66, 225
- Päts, Konstantin 62, 223
- Pavlovsky, Vladimir 71, 227
- Paxton, Joseph 47, 217
- Pēkšēns, Konstantīns 14, 17, 25–27, 33, 35–38, 95, 98, 100–104, 116, 118, 121, 203, 204, 210–213, 237, 237–241, 245–247, 283–285
- Pērle, Rūdolfis 144, 145, 152, 255, 256, 259, 285, 286
- Persson, Göran 215
- Pētersons, Rihards 93, 236
- Pelše, Stella 147, 257
- Perna, Artur 64
- Peter the Great / Pēteris I 66, 224
- Petersen, Rudolf 108, 242
- Plavniece, Zelma 125, 248
- Plauciņš 15, 204
- Plūdons, Vilis 109, 169, 170, 173, 174, 243, 268–270
- Podgarbi, Bronisław 132, 236
- Pokrovsky, Vladimir 71–74, 225, 227, 228, 284
- Poluikeviča, Taisa 176, 272
- Pomerantsev, Aleksandr 66, 225
- Popławska, Irena 88, 89, 234, 235
- Poszwikowa, Bronisława 132, 250
- Poulsen, Vidar 141, 254
- Poznański Israel 92, 233, 235, 236, 284
- Poznańska Leonia 92, 233, 235, 236, 284
- Preobrazhensky, Mikhail 66, 225
- Pretro, Ippolit 70, 71, 227, 284
- Proskurnin, Nikolay 27, 210
- Pruslyna, Klara 176, 272
- Pujāte, Inta 5, 36, 138, 163, 212, 252, 265, 285
- Pullat, Raimo 58, 221
- Punin, Andrey 65, 224
- Purvītis, Vilhelms 125–130, 137, 140–143, 149, 151, 153, 163, 168, 170, 244, 248, 252, 254, 255, 258, 259, 264, 267, 285, 286
- Putniņš, A. 185
- R**
- Rachkin, M. 176, 272
- Rachmaninov, Sergey 197, 281
- Rainis (Jānis Pliekšāns) 94, 187, 189, 192, 196, 197, 249, 253, 254, 266, 278–281, 283, 285, 286
- Ranger, Terence 21, 207
- Rasmussen, Steen Eiler 84, 232
- Ratzka, H. 178, 272
- Raud, Kristjan 63, 223
- Redon, Odilon 150, 258
- Reinberg, August 58, 221, 284
- Reinhardt, Max 59, 221
- Reinholds, Jānis 196, 281
- Rekec, R. 131, 250
- Ressler, Wilhelm 98, 238
- Richardson, Henry Hobson 44, 47, 216, 217, 222
- Ridzenieks, Vilis 18, 188, 277, 283, 286
- Riegl, Alois 130, 249
- Rieksts, Jānis 186–188, 276, 286
- Rimša, Petras 133, 134, 136, 251, 252, 285
- Ringbom, Sixten 60, 222
- Rodin, Auguste 157–161, 262–264
- Romans, Aleksandrs 126, 128–130, 142, 143, 152, 249, 254, 255, 259, 285
- Rosen, Anton 75–77, 80–83, 228, 229, 231, 232, 284
- Rosen, Gerhard von 126, 248
- Rosenbaum, Jacques 58–60, 62, 63, 220, 221, 223, 284
- Rosenthal, R. 178, 272
- Roshfor, Nikolay 70, 227
- Roth, Franz 89, 235
- Rozentāle, Ellija → Forsell, Elli
- Rozentāls, Janis 24, 35, 36, 39, 40, 110, 117, 118, 122–126, 128, 130, 137–141, 143, 146–150, 163–166, 169, 171, 185, 186, 190, 191, 208, 210, 212–214, 243, 244, 246–249, 252–256, 258, 264–268, 276, 283, 285, 286
- Rübensahm, Paul 86, 233
- Rudakov, G. 176, 272
- Ruds, Antons 187, 277
- Ruetz, Alfred 140, 254
- Ruskin, John 156, 261
- Ruszczyc, Ferdynand 132, 133, 250, 251, 285
- S, Š**
- Saarinén, Eliel 14, 19, 20, 22, 24, 35, 38, 45, 57, 63, 64, 68, 203, 207, 208, 212, 213, 216, 221, 223, 225, 283, 284
- Salviati, Andrea 92, 236
- Sarabyanov, Dmitry 141, 158, 161, 255, 262, 264
- Saulietis, Augusts 165, 173, 266, 269, 270
- Sawitzky, S. 184, 286
- Scheel, Heinrich Karl 13, 26–31, 34, 58, 109, 114, 115, 203, 210–212, 220, 244, 245, 283, 285
- Scheffel, Friedrich 13, 16–18, 26–31, 114, 115, 203–205, 210, 211, 244, 245, 283, 285
- Scheibler, Karl 86, 233
- Scherwinsky, Max 12, 14, 16, 28, 114, 203, 210, 244, 282, 283, 285
- Schilensky, A. 9, 10, 283
- Schinkel, Carl Friedrich 47, 217
- Schmaeling, Alexander 15, 16, 204
- "Schmeichel & Rosner" 91, 235
- Schmidt, Hans 198, 281
- Schmoll, J.A. 22, 124, 207
- Schmutzler, Robert 108, 121, 148, 158, 247, 253, 257, 262
- Schnabel, Artur 197, 281
- Schneevoigt, Georg 197, 281
- Schorske, Carl 47, 217
- Schreiber, Ludwig 85, 233
- Schubert, Franz Peter 199, 282
- Schuchardt, Else 125, 248
- Schumacher, Fritz 61, 222
- Schumann, Clara 198, 281
- Schwechten, Franz 92, 236
- Scott, George 45, 216
- Seeling, Hermann 61, 222
- Seifritz, Hans 196, 280
- Sērmūklis, Jānis 195, 280
- Seuberlich, Friedrich 18, 205
- Shakespeare, William 191, 192, 279
- Shchuko, Vladimir 70, 227, 284
- Shchusev, Aleksey 66, 71, 225, 227
- Sibelius, Jean 197, 281
- Sichmann, K. 28–30, 210, 283
- Siecke, Heinrich 28, 210, 283
- Siegert, Emil 197, 281
- Siliņš, Jānis 144, 256, 258
- Silverman, Debora L. 47, 217, 284
- Simmel, Georg 108, 243
- Sitte, Camillo 63, 223
- Skalbe, Kārlis 166, 172–174, 187, 266, 268–270, 276
- Skariņš, Ansis 184, 187, 188, 276, 286
- Skovgaard, Joakim 75, 83, 284
- Skujeniece, Biruta 187, 194, 286
- Smeds, Kerstin 19, 47, 205, 217
- Smilģis, Eduards 190, 278
- Sokołowski, Kazimierz 86, 233
- Solovyev, Sergey 66, 71, 225, 227
- Sonck, Lars 14, 19, 21–24, 32, 45, 68, 203, 204, 207–209, 211, 216, 225, 283

Spunde, D. 185, 276  
 Stabrowski, Kazimierz 132, 134, 250, 251, 285  
 Stamm, W. 33, 35, 211, 212, 283  
 Stanislavsky, Konstantin 191, 192, 278  
 Stanislawski, Jan 132, 250  
 Stebelski, Ignacy 233  
 Stebelski, Kazimierz 86, 233  
 Stefański, Krzysztof 85, 86, 233, 284  
 Steinheil-Kameneva, Ludmila 125, 139, 248, 253, 285  
 Sterner, Gabriela 178, 272  
 Sternin, Grigory 180, 181, 274  
 Stieglitz, Aleksander 155, 161, 163, 251, 260, 261, 264, 265  
 Stoll, Wilhelm 34, 212  
 Strauss, Richard 198, 199, 282  
 Streips, Kārlis 5  
 Strupule, Vija 120, 246  
 Stryk, Wilhelm von 58, 221  
 Stübben, Josef 64, 223  
 Stuck, Franz von 134, 150, 251, 258  
 Suits, Gustav 60, 222  
 Sullivan, Louis 10, 82, 201, 231  
 Sultanov, Nikolay 66, 225  
 Suske, K. 187, 276  
 Suslov, Vladimir 66, 73, 225, 228, 284  
 Sutcliffe, Anthony 60, 222  
 Šepskis, Oskars 196, 281  
 Šķilters, Gustavs 122, 130, 155–163, 247, 248, 260–262, 264, 265, 283, 286  
 Šķiltere, Irma 162  
 Šmits, Pēteris 172, 269  
 Špaks, Andis 116, 245  
 Štamgute, Inta 105, 241  
 Šteinbergs, Oskars 169, 170, 268, 286  
 Šteinbergs, Pēteris 176, 286  
 Štrāls, Aleksandrs 163, 168–170, 265, 267, 286

## T

Tarjanne, Onni 60, 222  
 Tessin, Nicodemus the Younger 46, 50, 54, 216, 218–220  
 Thaulow, Frits (Johan Frederik) 141, 254  
 Thiel, Ernest 43, 44, 215, 284  
 Thoma, Hans 152, 259  
 Thomé, Valter 22, 207  
 Thorn-Prikker, Joan 149, 258  
 Tišheizere, Edīte 189, 277  
 Tōnisson, Jaan 64  
 Toorop, Jan 149, 258  
 Torgāns, Jānis 195, 280  
 Torwirt, Sigismund 136, 285  
 Tschaikovsky, Pjotr 196, 280  
 Tupikov, K. 26, 28, 29, 210, 283

## U

Ūders, Teodors 130, 249  
 Ūdre, Dace 109, 243  
 Ushakova 68, 226

## V

Vāciete, S. 94, 237  
 Valdemārs, Krišjānis 39, 213  
 Vallgren, Ville (Wallgren, Carl Wilhelm) 157, 261  
 Valters, Jānis 123, 125–128, 130, 149–151, 186, 247–249, 258, 259, 285, 286  
 Vanags, Aleksandrs 11, 15, 18, 24, 33, 36, 38, 102, 119, 120, 140, 202, 204, 208, 211–213, 240, 246, 254, 283, 285  
 Vasilyev, Boris 65, 224  
 Vasilyev, Nikolay 61, 68–70, 74, 222, 226, 228, 284  
 Velde, Henri van de 18, 102, 118, 205, 206, 240, 246  
 Verlaine, Paul 35, 212  
 Vidrižu, Pēteris → Ozoliņš, Pēteris  
 Vignere-Grinberga, Malvine 195, 280  
 Vigneru Ernests 196, 281  
 Vilciņš, Rūdolfs 163, 168, 170, 265, 267, 268, 286  
 Viollet-le-Duc, Eugène 47, 52, 217, 219

Virrih, Ernst 70, 226

Virsis, J. 16, 118, 204, 285

Vitkauskas, Karolis 134, 251, 285

Vitoliņš, J. 197, 280

Vītols, Jāzeps 196, 198, 280, 281, 286

Vitruvius 46, 216

Vlasov, Viktor 178, 272

Voleiša, L. 132, 250

Vollenweider 67, 68, 225, 284

Volz, August (jun.) 156, 261

Volz, August 29, 156, 210, 260, 261

## W

Wagner, Otto 20, 21, 206, 223

Wagner, Richard 198, 199, 282

Wahlman, Lars Israel 49, 54, 56, 219, 220, 284

Wallis, Mięcystaw 121, 125, 128, 178, 233, 235, 247–249, 272

Walter, Bruno 197, 281

Walton, Ann Thorson 52, 219, 284

Wasastjerna, Knut 24, 36, 119, 120, 208, 212, 246, 285

Wästberg, Per 41, 214

"Wende & Klause" 92, 235, 236, 284

Westman, Carl 54, 219

Whistler, James Abbot McNeill 130, 249

Wickman, Gustaf 50, 218

Wildau, Otto 62, 63, 223, 284

Wilde, Oscar 198, 282

Wirschikovsky, Leonard 184, 185, 276, 286

Witte, August 102, 240

Wojciechowski, Konstancy 86, 233

Wolff, Adolf 86, 232

Wolffeldt, Erich von 61, 222

Wright, Frank Lloyd 18, 205

Wyczółkowski, Leon 132, 250

Wyspiański, Stanisław 132, 190, 251, 278, 285

## Y

Yakovlev, Nikolay 26, 29, 283

Ysaye, Eugène 197, 281

## Z

Zakharov, Aleksey 73, 228, 284

Zālkalns, Teodors 155–160, 167, 260, 261–263, 266, 286

Zālītis, Jānis 196, 281

Zariņš, Rihards 116, 118, 163, 166, 212, 246, 265, 266, 285

Zazersky, Aleksey 70, 226

Zeberiņš, Indrikis 169, 185, 266, 267, 276

Zegners, Janis 163, 167–169, 171, 173, 265, 267, 268, 270, 286

Zeile, Pēteris 184, 185, 276

Zeligson, Adolf 86, 92, 233, 236

"Zelm & Böhm" 113, 244, 283, 285

Zeltiņš, Voldemārs 126, 163, 169, 170, 248, 264, 267, 268, 286

Ziemeļnieks (Krauklis), Jānis 185, 276

Zilgalvis, Jānis 97, 238, 284

Zirkwitz, Rudolf Heinrich 107, 108, 120, 242, 246, 284

Zola, Emile 48, 217

Zviedrāns, Juris 110, 244, 285

## AUTORI

### KRISTIĀNA ĀBELE (Latvija)

Dzimis 1972. Studējusi Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļā. Mākslas maģistre. Kopš 1993 – asistente LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļā.

### UTA ČAUPOVA (Latvija)

Dzimis 1939. Dr. art. LZA Literatūras folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļas vadošā pētniece.

Kopš 1994 – Latvijas Mākslinieku savienības viceprezidente un Latvijas Radošo savienību padomes priekšsēdētāja.

Grāmatas: *Portrets latviešu tēlniecībā* (1981), *Теодор Залькалн* (1990), *Marta Skulme. Tēlniecība* (1992).

### BŪ GRANDĪNS (Zviedrija)

Dzimis 1932. Dr. phil. Stokholmas universitātes mākslas vēstures profesors, Karaliskās Zviedru akadēmijas zinātniskais sekretārs, Karaliskās Gustava Ādolfa akadēmijas un Stokholmas Nacionālā muzeja valdes loceklis.

Evrilida balvas laureāts.

Grāmatas: *A Medieval Vision: Carl Georg Brunius, architect and pioneer* (1974, doktora disertācija), *A Renaissance Vision: Fredrik Scholander, architect and virtuoso* (1979), *The Glow of the Rowan-grape: The Norse Revival in ideas, art and milieu in the nineteenth century* (1987) u.c.

### SILVIJA GROSA (Latvija)

Dzimis 1954. Studējusi Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļā. Mākslas maģistre. Strādājusi par radošo sekciju vadītāju Latvijas Mākslinieku savienībā, Mākslas vēstures nodaļas vadītāju Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā. Kopš 1995 – asistente LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļā.

### KARINA HALLASA (Igaunija)

Studējusi mākslas un arhitektūras vēsturi Sanktpēterburgas Mākslas akadēmijā un mākslas un arhitektūras vēsturi un filozofiju Centrāleiropas universitātē Prāgā. Dr. arch. Igaunijas Arhitektūras muzeja (Tallinā) direktore.

Grāmatas: *Eesti draamateater. Ehituslugu ja arkitektuur* (1992), *Tallinn in 20. Jahrhundert. Architekturführer* (1994, līdzautore).

### DŽEREMIJS HOVARDS (Lielbritānija)

Dzimis 1959. Studējis Lankasteras universitātē un Sentendrūsas universitātē. Dr. phil. Pasniedzējs Sentendrūsas universitātes Mākslas vēstures skolā. Grāmatas: *The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-garde* (1992), *Art Nouveau: International and National Styles in Europe* (1996).

### EDUARDS KĻAVIŅŠ (Latvija)

Dzimis 1937. Dr. habil. art. Latvijas Mākslas akadēmijas profesors un Mākslas zinātnes katedras vadītājs.

Grāmatas: *Jugendstils, Symbolisms, Postimpresionisms, Kubisms, Fovisms, Impresionisms* (visas 1994; sērijā *Mazā mākslas enciklopēdija*), *Latviešu portreta glezniecība. 1850–1916* (1996).

### ZIGURDS KONSTANTS (Latvija)

Dzimis 1932. Dr. habil. chem., profesors. Mākslas vēsturei pievērsies 1970. Kopš 1993 – Latvijas Mākslas muzeju apvienības nodaļas vadītājs. AICA loceklis. Grāmatas: *Рижский фарфор* (1975), *Rīgas porcelāns un fajanss* (1984, līdzautors), *Maija Tabaka* (1983), *Auseklis Baušķeniņš* (1990), *Jānis Pauļuks* (1992), *Baltars* (1996; sērijā *Mazā mākslas enciklopēdija*).

### PĒTERIS KORSAKS (Latvija)

Dzimis 1937. Fotovēsturnieks.

Kopš 1993 strādā Latvijas Fotogrāfijas muzejā, veidojis vairākas nozīmīgas fotoizstādes.

Grāmatas: *Latvijas fotomāksla: Vēsture un mūsdienas* (1985, līdzautors), *Latvija – 1991. gada janvāris* (1992, līdzautors), *Sēļu zeme* (1995, līdzautors), *Pēteris Upītis* (1996, līdzautors), *Ceļā uz neatkarību* (1997, līdzautors).

### PEKA KORVENMÄ (Somija)

Dzimis 1954. Studējis Helsinku universitātē. Dr. phil. Helsinku universitātes mākslas vēstures docents, Helsinku Mākslas un dizaina augstskolas zinātniskais prorektors (1991). Somu akadēmijas (Nacionālās Zinātnes padomes) loceklis.

Grāmatas: *Innovation Versus Tradition. The Architect Lars Sonck: Works and Projects 1900–1910* (1991, disertācija), *The Work of Architects: Finnish Union of Architects 1892–1992* (1992).

### JĀNIS KRASTIŅŠ (Latvija)

Dzimis 1943. *Dr. habil. arch.* LZA īstenais loceklis (1996), DOCOMOMO nacionālās darba grupas koordinators (1992) un Latvijas Reģionālās arhitektūras akadēmijas prezidija loceklis (1993). Rīgas Tehniskās universitātes Arhitektūras fakultātes profesors un Arhitektūras vēstures un teorijas katedras vadītājs.

Grāmatas: *Jūgendstils Rīgas arhitektūrā* (1982), *Стиль модерн в архитектуре Риги* (1988), *Eklektisms Rīgas arhitektūrā* (1988), *Jugendstil in der Rigaer Baukunst* (1992), *Latvijas Republikas būvmāksla* (1992), *Rīga – jūgendstila metropole* (1997), *Mežaparks* (1997) u.c.

### JANĪNA KURSĪTE (Latvija)

Dzimis 1952. *Dr. habil. philol.* LZA īstenā locekle (1996), LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta vadošā pētniece, Latvijas Universitātes profesore (1994), Latvijas Kultūras akadēmijas profesore (1992) un zinātniskā prorektore.

Grāmatas: *Latviešu dzejas versifikācija 20.gs. sākumā* (1988), *Laikzīmes dzejā* (1988), *Latviešu folklorā mītu spoguļi* (1996), *Raiņa dzejas poētika* (1996).

### LAIMA LAUČKAITE-SURGAILIENE (Lietuva)

Dzimis 1956. Studējusi Viļņas Mākslas institūta Mākslas vēstures nodaļā un Maskavas universitātē. *Dr. phil.* 1992 papildinājusies Minhenes universitātes Mākslas vēstures institūtā. Viļņas Mākslas un kultūras institūta pētniece un pasniedzēja Viļņas Mākslas akadēmijā.

### VLADIMIRS ĻISOVSKIS (Krievija)

Dzimis 1933. Studējis Sanktpēterburgas Kuģubūves institūtā un I.Repina Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras institūtā.

*Dr. art.* Sanktpēterburgas I.Repina institūta Arhitektūras vēstures un teorijas katedras profesors (1989).

Grāmatas: *Особенности русской архитектуры конца XIX – начала XX века* (1976), *И.А.Фолин* (1979), *Национальные традиции в русской архитектуре XIX – начала XX века* (1988) u.c.

### ANDREASS TRĪRS MERHS (Dānija)

Dzimis 1944. Studējis Dānijas Karaliskās Mākslas akadēmijas Arhitektūras skolā. Arhitektūras maģistrs. Docents Dānijas Nacionālajā arhitektūras dokumentācijas centrā (1987). Grāmatas: *Svanborg – a Town in Denmark* (1979, līdzautors), *The Copenhagen City Architect – 100 Years* (1986, līdzautors), *The Elderly Care in Frederiksberg* (1986, līdzautors), *Baltic Architecture in the Twentieth Century* (1996) u.c.

### JŪHANS MORTELIUSS (Zviedrija)

Dzimis 1952. Studējis arhitektūru, mākslas vēsturi un klasisko arheoloģiju Lundas universitātē. *Dr. phil.* Zviedru institūta stipendiāts Romā (1985–1986). Aizstāvējis filozofijas doktora disertāciju arhitektūras vēsturē. Stokholmas Karaliskā Tehnoloģiskā institūta arhitektūras vēstures profesors (1993).

Grāmatas: *Göra arkitekten historisk: Om 1800-talets arkitekturtänkande och I.G.Clasons Nordiska museum* (1987, disertācija).

### STELLA PELŠE (Latvija)

Dzimis 1972. Studējusi Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļā. Mākslas maģistre. Kopš 1993 – asistente LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļā.

### RIHARDS PĒTERSONS (Latvija)

Dzimis 1952. Studējis Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļā. Mākslas maģistrs. Strādā pieminekļu aizsardzības sistēmā un ir docents Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas nodaļā.

Grāmatas: *Mākslas vēstures pamati* (2, 1993; līdzautors).

### INTA PUJĀTE (Latvija)

Dzimis 1957. Studējusi Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas zinātnes nodaļā. Mākslas maģistre.

Kopš 1989 – asistente LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļā.

Grāmatas: *Janis Rozentāls* (1991), *Dzīves palete: Jaņa Rozentāla sarakste* (1997, līdzautore), *Saeimas nams* (1998).

### KŠIŠTOFS STEFAŅSKIS (Polija)

Dzimis 1955. Studējis mākslas vēsturi Vroclavas universitātē. *Dr. arch.*

Strādā Lodzas universitātes Mākslas vēstures katedrā.

Grāmatas: *Stary cmentarz ewangelicko-augsburgski w Łodzi* (1992), *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914* (1995).

### EDĪTE TIŠHEIZERE (Latvija)

Dzimis 1956. Studējusi A.Lunačarska Valsts Teātra mākslas institūta Teātra zinātņu fakultātē Maskavā. *Dr. art.*

Liepājas teātra literārās daļas vadītāja.

Grāmatas: *Latvijas teātris: 70. gadi* (1994, līdzautore), *Latvijas teātris: 80. gadi* (1995, līdzautore).

### JĀNIS TORĢĀNS (Latvija)

Dzimis 1942. *Dr. habil. art.* Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors un radošā un zinātniskā darba prorektors.

Grāmatas: *Mūzika šodien: Apraksti par XX gadsimta mūziku* (1983), *Ģadsimtu skaņulokā* (1997, līdzautors).

### JĀNIS ZILGALVIS (Latvija)

Dzimis 1955. Studējis Rīgas Tehniskās universitātes Arhitektūras fakultātē. *Dr. arch.* Kopš 1989 – LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūta Tēlotājas mākslas nodaļas vadošais pētnieks, no 1994 – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Arhitektūras un mākslas daļas vadītājs.

Grāmatas: *Daugavas muižas: 18.gs.–20.gs. sākums* (1998).

## AUTHORS

### KRISTIĀNA ĀBELE, MA (Latvia)

Born 1972. Studied at the Department of Art History of the Latvian Academy of Art. Research assistant, Department of Visual Arts, Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences (1993).

### RUTA ČAUPOVA, dr. art. (Latvia)

Born 1939. Senior researcher, Department of Visual Arts, Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences. Vice president of the Latvian Artists Union (1994) and chairwoman of the Council of Latvian Creative Unions (1994). Books: *Portrets latviešu tēlniecībā* (The portrait in Latvian sculpture, 1981); *Teodors Zaļkalns* (1990, in Russian); *Marta Skulme. Tēlniecība* (Marta Skulme: Sculpture, 1992).

### BO GRANDIEN, Ph.D. (Sweden)

Born 1932. Professor of art history at the University of Stockholm. Scientific secretary, Royal Swedish Academy. Board member, Royal Gustavus Adolphus Academy. Board member, National Museum, Stockholm. Recipient of the Övralid Prize. Books: *A Medieval Vision: Carl Georg Brunius, architect and pioneer* (1974, doctoral thesis); *A Renaissance Vision: Frederik Scholander, architect and virtuoso* (1979); *The Glow of the Rowan-Grape: The Norse Revival in ideas, art and milieu in the nineteenth century* (1987), et al.

### SILVIJA GROSA, MA (Latvia)

Born 1954. Studied at the Department of Art History of the Latvian Academy of Art. Former section director, Latvian Artists Union; director, Department of Art History, Rainis Museum of Literature and Art. Research assistant, Department of Visual Arts, Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences (1995).

### KARIN HALLAS, Ph.D. (Estonia)

Studied the history of art and architecture at the St. Petersburg Academy of Art, as well as the history and philosophy of art and architecture at Central European University in Prague. Director, Estonian Museum of Architecture (Tallinn). Books: *Eesti draamateater: Ehituslugu ja arhitektuur* (The Estonian Drama Theater: History of the Building, 1992, in Estonian). *Tallinn im 20. Jahrhundert: Architekturführer* (Tallinn in the 20<sup>th</sup> century: Architectural guide, 1994, co-author).

### JEREMY HOWARD, Ph.D. (Great Britain)

Born 1959. Studied at the University of Lancaster and the University of St. Andrews. Lector, School of Art History, University of St. Andrews. Books: *The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-garde* (1992); *Art Nouveau: International and National Styles in Europe* (1996).

### EDUARDS KĻAVIŅŠ, dr. habil. art. (Latvia)

Born 1937. Professor, Latvian Academy of Art, dean, Department of Art History. Books: *Jugendstils, Symbolisms, Postimpressionisms, Kubisms, Fovisms, Impressionisms* from the series *Mazā mākslas enciklopēdija* (Small encyclopedia of art, 1994); *Latviešu portreta glezniecība. 1850–1916* (Latvian portrait painting 1850–1916, 1996).

### ZIGURDS KONSTANTS, dr. habil. chem. (Latvia)

Born 1932. Professor of chemistry. Works in art history since 1970. Division director, Latvian Association of Art Museums (1993). Member, AICA. Books: *Rizhsky farfor* (Rīga porcelain, 1975, in Russian); *Rīgas porcelāns un fajanss* (Rīga porcelain and faience, 1984, co-author); *Maija Tabaka* (1983); *Auseklis Bauškenieks* (1990); *Jānis Pauļuks* (1992), *Baltars* (1996).

### PĒTERIS KORSĀKS (Latvia)

Born 1937. Photo-historian. Employed at the Latvian Museum of Photography (1993), author and curator of several significant photography exhibitions. Books: *Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas* (Latvian photography: Past and present, 1985, co-author); *Latvija – 1991. gada janvāris* (Latvia: January 1991, 1992, co-author); *Sēļu zeme* (Land of the Selonians, 1995, co-author); *Pēteris Upītis* (1996, co-author); *Ceļā uz neatkarību* (On the road to independence, 1997, co-author).

### PEKKA KORVENMAA, Ph.D. (Finland)

Born 1954. Studied at the University of Helsinki. Associate professor in the history of art, University of Helsinki. Research director, Helsinki University of Art and Design (1991). Member, Finnish Academy (National Science Council). Books: *Innovation Versus Tradition: The Architect Lars Sonck. Works and Projects 1900–1910* (1991, dissertation). *The Work of Architects. Finnish Union of Architects 1892–1992* (1992).

**JĀNIS KRASTIŅŠ, dr. habil. arch. (Latvia)**

Born 1943. Professor, Department of Architecture; director, Division of the History and Theory of Architecture, Rīga Technical University.

Member, Latvian Academy of Sciences (1996). National work group coordinator, DOCOMOMO (1992). Presidium member, Latvian Academy of Regional Architecture (1993).

Books: *Jugendstils Rīgas arhitektūrā* (Art Nouveau in the architecture of Rīga, 1982); *Stil' modern v arkhitekture Rigi* (Art Nouveau in the architecture of Rīga, 1988, in Russian); *Eklektisms Rīgas arhitektūrā* (Eclecticism in the architecture of Rīga, 1988); *Jugendstil in der Rigaer Baukunst* (Art Nouveau in the architecture of Rīga, 1992, in German); *Latvijas Republikas būvmāksla* (The architecture of the Republic of Latvia, 1992); *Rīga – jūgendstila metropole* (Rīga – An Art Nouveau metropolis, 1997); *Mežaparks* (1997), et al.

**JANĪNA KURSĪTE, dr. habil. philol. (Latvia)**

Born 1952. Senior researcher, Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences. Professor, University of Latvia (1994). Professor, scientific director, Latvian Academy of Culture (1992).

Member, Latvian Academy of Sciences (1996).

Books: *Latviešu dzejas versifikācija 20.gs. sākumā* (Versification of Latvian poetry at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, 1988); *Laikzīmes dzejā* (Time signs in poetry, 1988); *Latviešu folklorā mītu spoguļi* (Latvian folklore in the mirror of myths, 1996); *Raiņa dzejas poētika* (The poesy of Rainis' poetry, 1996).

**LAIMA LAUČKAITĒ-SURGAILIENĒ, Ph.D. (Lithuania)**

Born 1956. Studied at the Department of Art History, Vilnius Art Institute, the University of Moscow and Institute of Art History, University of Munich. Researcher, Vilnius Institute of Art and Culture. Lector, Vilnius Academy of Art.

**VLADIMIR LISOVSKY, dr. art. (Russia)**

Born 1993. Studied at the St. Petersburg Institute of Naval Architecture and the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Professor, Department of the History and Theory of Architecture, Repin Institute, St. Petersburg. Books: *Osobennosti russkoy arkhitekturi kontsa XIX – nachala XX veka* (Specifics of Russian architecture from the 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century, 1976, in Russian); *I.A. Fomin* (1979, in Russian); *Natsional'niye traditsiyi v russkoy arkhitekture XIX – nachala XX veka* (National traditions in Russian architecture from the 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century, 1988, in Russian), et al.

**ANDREAS TRIER MØRCH, MA (Denmark)**

Born 1944. Studied at the School of Architecture, Royal Danish Academy of Art.

Associate professor, Danish National Center for Building Documentation.

Books: *Svaneborg – a Town in Denmark* (1979, co-author); *The Copenhagen City Architect – 100 years* (1986, co-author); *The Elderly Care in Frederiksberg* (1986, co-author); *Baltic Architecture in the 20<sup>th</sup> Century* (1996), et al.

**JOHAN MÅRTELIUS, Ph.D. (Sweden)**

Born 1952. Studied architecture, art history and classical archaeology at the University of Lund. Fellow, Swedish Institute in Rome (1985–1986). Professor of the history of architecture, Stockholm Royal Institute of Technology (1993). Book: *Çöra arkitekturen historisk: Om 1800-talets arkitekturtänkande och I.G. Clasons Nordiska museum* (1987, doctoral thesis).

**STELLA PELŠE, MA (Latvia)**

Born 1972. Studied at the Department of Art History of the Latvian Academy of Art. Research assistant, Department of Visual Arts of the Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences (1993).

**RIHARDS PĒTERSONS, MA (Latvia)**

Born 1952. Studied history at the Latvian University and art history at the Latvian Academy of Art. Works in the heritage protection system. Assistant professor, Department of the History and Theory of Art, Latvian Academy of Art.

Book: *Mākslas vēstures pamati* (Vol. 2, 1993, co-author).

**INTA PUJĀTE, MA (Latvia)**

Born 1957. Studied at the Department of Art History of the Latvian Academy of Art. Research assistant, Department of Visual Arts of the Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences (1989). Books: *Janis Rozentāls* (1991); *Dzīves palete: Jana Rozentāla sarakste* (The palette of life: The correspondence of Janis Rozentāls, 1997, co-author); *Saeimas nams* (Latvian Parliament Building, 1998).

**KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Ph.D. (Poland)**

Born 1955. Studied art history at the University of Wrocław. Research associate, Art History Department, University of Łódź.

Books: *Stary cmentarz ewangelicko-augsburgski w Łodzi* (1992); *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914* (1995).

**EDĪTE TIŠHEIZERE, dr. art. (Latvia)**

Born 1956. Studied at the Department of Theater Studies, Lunacharsky State Institute of the Theater Arts, Moscow.

Director, Literary Division, Liepāja Theater. Books: *Latvijas teātris. 70. gadi* (The Latvian theater in the 1970s, 1994, co-author); *Latvijas teātris. 80. gadi* (The Latvian theater in the 1980s, 1995, co-author).

**JĀNIS TORĢĀNS, dr. habil. art. (Latvia)**

Born 1942. Professor, creative and scientific director, Latvian Academy of Music. Books: *Mūzika šodien. Apraksti par XX gadsimta mūziku* (Music today: Descriptions of 20<sup>th</sup> century music, 1983); *Çadsimtu skaņu lokā* (Amid the sounds of the centuries, 1997, co-author).

**JĀNIS ZILGALVIS, dr. arch. (Latvia)**

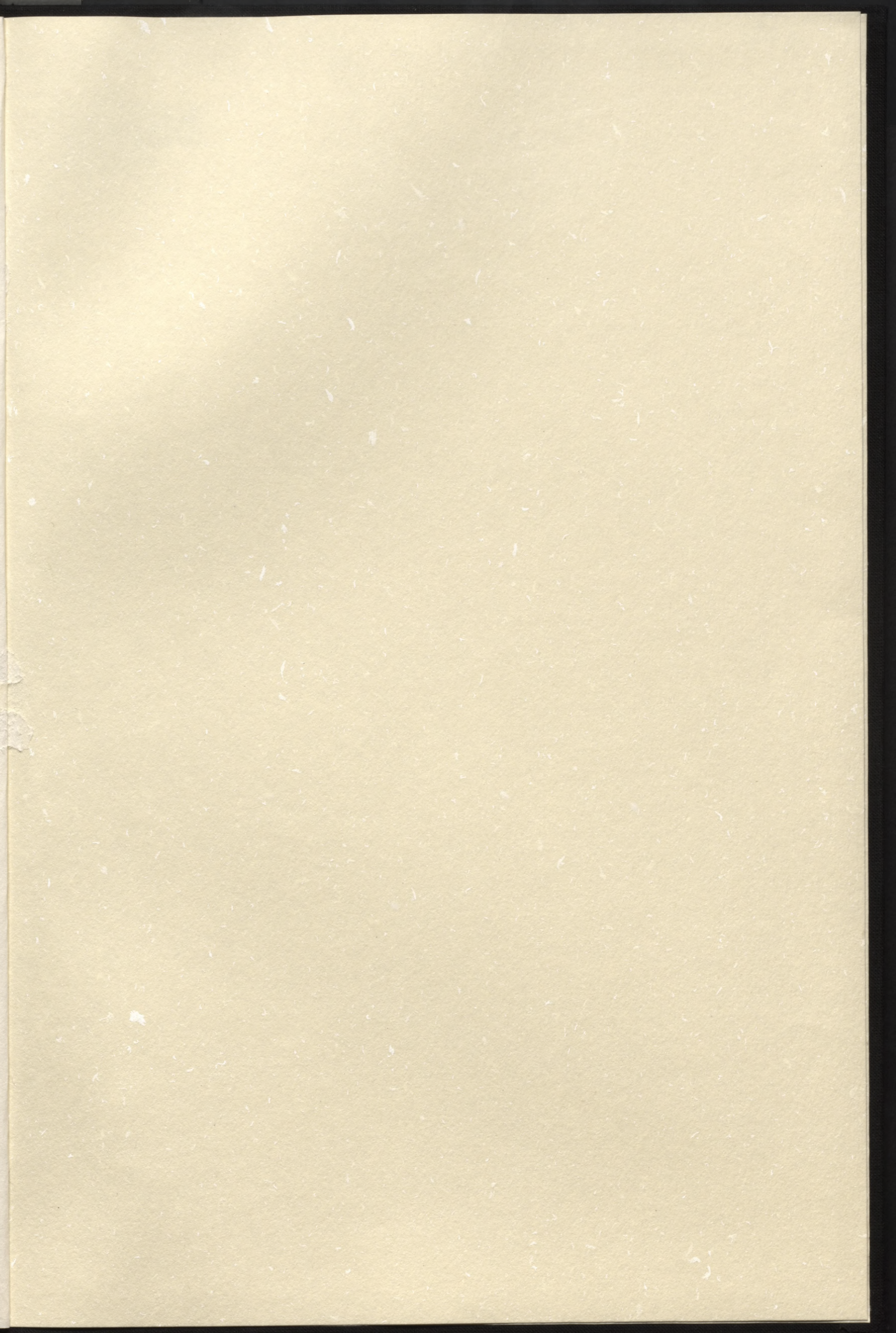
Born 1955. Studied at the Department of Architecture, Rīga Technical University. Senior researcher, Department of Visual Arts of the Institute of Literature, Folklore and Art, Latvian Academy of Sciences (1989). Director, Department of Architecture and Art, State Heritage Protection Inspectorate (1994). Book: *Daugavas muižas. 18. gs. – 20. gs. sākums* (Daugava manors from the 18<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century, 1998).

AUTHORS

Izdevējs — apgāds "Jumava",  
Dzirnavu ielā 73, Rīgā LV-1011.  
Reģ. apl. nr. 2-1012.

Krāsu dalījums a/s "McAbols",  
Audēju ielā 7/9, Rīgā LV-1050.

Iespiests SIA "Apgāds Jāņa sēta",  
Elizabetes ielā 83/85, Rīgā LV-1050.





24 -

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304078645



99-7  
L 10

# J Ū G E N D S T I L S

## L A I K S U N T E L P A

Izdevums

“Jugendstils. Laiks un telpa”

ir pirmais mēģinājums aplūkot astoņu

Baltijas jūras reģiona valstu mākslu

19.gs. beigās un 20.gs. sākumā.

Grāmata bagātina priekšstatu par pagājušo

gadsimtu miju, atspoguļojot jūgendstila

izpausmes ne tikai arhitektūrā un

plastiskajās mākslās, bet arī literatūrā, teātrī,

mūzikā un fotogrāfijā.

The anthology

“Art Nouveau. Time and Space”

is the first concerted attempt to describe

turn-of-the-20th-century art of eight

countries which surround the Baltic Sea.

The purpose of this publication is

to reveal the expressions of Art Nouveau

style not only in architecture and

plastic arts, but also in literature, music,

theater and photography.

## T I M E A N D S P A C E

# A R T

# N O U V E A U

