90-5
L180I

Latvijas māksla

Jānis Siliņš

Latvijas māksla
1915-1940

I

B, L, P

90-5
180

dubl.

Jānis Siliņš

Latvijas māksla
1915-1940

I

Daugava
Stokholmā 1988

55

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

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA
PH-8.517
0302059637

Grāmata izdota ar Latviešu Fonda atbalstu

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

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

© Jānis Siliņš 1988
Printed in Sweden
Modintryck AB
Stockholm 1988
ISBN 91-970758-4-1

Satura rādītājs

7 Ievadam

Pirmais šķēlums
Pārvērtību un cīņu posms: 1915–1920

11 Vispārējā situācija: laikmetisku notikumu atbalsis jaunas mākslinieciskas brīvības meklējumos

14 Latviešu agrīnā ekspresionisma klasiķi kaŗa un bēgļu posmā
- 14 Jāzeps Grosvalds
- 34 Jēkabs Kazaks

53 Daži papildinājumi, kopsavilkumi

Otrais šķēlums
Patstāvības posma pirmais gadu desmits: Glezniecība 1920–1930

61 Vispārējā situācija
- 61 Politiskie apstākļi
- 62 Kultūras centieni, mākslas dzīves veidošanās, ārējā un iekšējā diferencēšanās jaunajā valstī
- 71 Pārvērtības Eiropas mākslā ap 1920–1930. gadu
- 77 Otrs modernisma vilnis: ekspresīvo un konstruktīvo strāvojumu beigu cēliens (1920–1925). Pārliecību sadursmes un pievēršanās brīvam reālismam

83 Liriski rāmās uztveres paudēji
- 84 Valdemārs Tone
- 114 Konrāds Ubāns
- 131 Pāragri zudušie: Helmūts Markvarts un Eduards Lindbergs

140 Skarbās izteiksmes vēstītāji
- 141 Jānis Liepiņš
- 151 Leo Svemps
- 162 Ģederts Eliass
- 173 Ludolfs Liberts

191 Kubisma epizode
- 192 Oto Skulme
- 212 Uga Skulme
- 224 Romans Suta
- 237 Erasts Šveics

247 Daži citi abstrakto centienu paudēji latviešu jaunajā mākslā
- 248 Niklāvs Strunke
- 266 Jānis Tīdemanis
- 273 Divi Parīzes skolas ietekmētie: Aleksandra Beļcova un Francis Varslavāns

282 Dižveidu reālisti – figūrālisti
- 283 Kārlis Miesnieks
- 297 Augusts Annus
- 314 Izsmalcināts lirisks reālists – Jānis Cielava

328 Jauntradicionālisti – stilizētāji
329 Latviešu mītoloģijas ainotājs Ansis Cīrulis
344 Vēl citi mītoloģijas temām pievērsušies gleznotāji: Jēkabs Bīne, Hilda Vīka, Ernests Brastiņš
356 Latviešu strēlnieku cīņu tēlotājs Kārlis Baltgailis
367 Daži stilizētāji ar fragmentāru nozīmi
373 Tradicionālisma pārstāvji ap 1890. gadu dzimušo paaudzē
374 Ilustrātīvie gleznotāji: Eduards Brencēns un Indriķis Zeberiņš
384 Daži citi tautas dzīves tēlotāji
394 Akvarelists, vitrāžists un glezniecības techniku pētnieks Kārlis Brencēns.
401 Prof. J. Tillberga figūrālās glezniecības meistardarbnīcā izglītoto portretistu virkne
417 Daži savrupi reālisti un impresionistiski reālisti
426 Vācu skolas ietekmētie un daži mazāk ievēroti gleznotāji Rīgā un provincē
448 Atskats
451 Attēlu saraksts
457 Summary in English

Ievadam

Dažkārt tiku vaicāts, kad iznāks Latvijas mākslas vēstures nākamais, 1915–1940. g. sējums. Bija kavēkļi, tagad tie novērsti.

Stāsts par Latvijas mākslu šajos divi sējumos iekrīt mūsu tautas vēstures svarīgākajā posmā. Brīvību mēs ieguvām vienā – Pirmajā pasaules kaŗā un tam sekojošo notikumu laikā, to zaudējām Otrajā, – visas trīs jaunās Baltijas valstis. Par to, ka māksla un mākslinieki ir mūsu nacionālās drāmas liecinieki, runā Jāzeps Grosvalds, pats būdams latviešu strēlniekos, tēlodams viņus un bēgļus. Tāds mākslinieks nav neieinteresēts skatītājs, viņa sirds ir pilna, dzīvojot līdz tautas ciešanām, kareivju cīņām. Šai laikmetiskajai tematikai Grosvalds pirmais atrada vienkāršotu, ekspresīvu, arī monumentālizētu formu. Ar viņu vienā gadā (1920) mirušais Jēkabs Kazaks, asāks, nervozāks, bija otrs aktuālo mūsu dzīves un vēstures notikumu mākslinieciskais tulks. Cīņa par jauno brīvību mākslā savijās viņu apziņā ar tautas brīvības cīņu motīvāciju. Šī toreizējā avangarda cīņa par brīvu ekspresīvu mākslu, apkaŗojot tradicionālo impresionistisko reālismu, pauda ap 1890. g. dzimušo paaudzē pēcimpresionisma ievirzes, turpinot Voldemāra Matveja, Pēteŗa Krastiņa un Rūdolfa Pērles jau pasāktos ceļus. Tas bija meklējumu, nemiera un rūgšanas laiks. Nemiers turpinājās nākamā – divdesmito gadu desmita pirmajā pusē. Salīdzinot ar priekškaŗa posmu, mākslas dzīve tagad kļuva sarežģītāka un diferencētāka. 1921. g. sāka darboties prof. Vilhelma Purviša vadītā, sākumā daudz apkaŗotā Latvijas Mākslas akadēmija, nodibinājās Valsts mākslas mūzejs un ar jauniem uzdevumiem jaunā valstī Purviša vadībā darbojās Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs. Agrākais mākslas dzīves centrs – Latviešu mākslas veicināšanas biedrība darbību izbeidza ar savas gleznu kollekcijas ceļojošo izstādi 1924. g.

Starp avangardistiem, kas centās iegūt vadošu vietu mūsu mākslā, un vecās paaudzes tradicionālistiem turpinājās arī 1920-to gadu sākumā naidīgas attiecības. Tad notika krize un lūzums. Vairāki Rīgas Mākslinieku grupas dalībnieki kopas 1923/24. g. ziemas izstādē rādīja novēlojušās kubisma formas. Šie darbi piedzīvoja plašus uzbrukumus kritikā un publikā. Vakareiropā bija sākušās „pēckubisma un pēcekspresionisma" ievirzes, un kubisma pretiniekos aizvien bija arī J. Grosvalds. Pēc šādas lokālas krizes arī mūsu mākslas priekšpulku cīnītājos sākās pakāpeniska pāreja uz brīvu mākslinieciskū reālismu, monumentālitāti, lietišķību utt. Nomierināšanos sekmēja arī V. Purviša noteiktā rīcība, aicinot par akadēmijas mācībspēkiem protestētājus un pretiniekus: Libertu, Miesnieku, Ubānu, Toni, Eliasu, arī Annu. Bija jāmeklē, jāveido sava mākslinieciski ekspresīva vai konstruktīva reālisma valoda, atšķirīga no virspusēja īstenības noraksta. Divdesmitie gadi bija pārbaudes laiks. Ādama Alkšņa devīze – tautas dzīvei un dzimtai zemei tuvu savu mākslu – ieguva jaunu saturu, jēgu: Vakaru kultūras lokā, savā valstī meklēt, kopt latviešu mākslas īpato ceļu. Jau 1920-to gadu beigās, bet īsti trīsdesmitajos gados viņiem raženi pievienojās gados jaunāki, topoši spēki, lielāko

tiesu Latvijas Mākslas akadēmijas absolventi. Beļģijas mākslas ietekme tagad ir jauns elements, ko šī jaunākā paaudze pievieno esošajai ietekmju inventūrai.

Abu šo augumu sadarbībā veidojās jaunā latviešu māksla, viņu darbu izlase bija galvenais kodols mūsu mākslas reprezentēšanai valsts ārzemēs rīkotajās izstādēs. Šajā jaunaudzē bija trīs raksturīgi grupējumi. Diviem bija kopējs tas, ka viņi gribēja sekot kādai mūsu vecāko mākslinieku nodibinātai takai kā paraugam. Vieni par tādiem bija izraudzījuši Alksni, Rozentālu, Zarriņu, Purvīti un Tillbergu, otri – Ūderu, Matveju, Zaļkalnu, Toni. Trešie nav rātni sekotāji, bet vēstī arī dzīves skarbo sūrumu, kaŗa šausmas, ironijas rūgtumu un dažviet tā kā sociālu protestu. Dažas no šīm tendencēm vairs neiederējās pēc 1934. g. valsts apvērsuma. Autoritārais režīms vienā ziņā sekmēja tēlotājas mākslas dzīvi, bet reizē arī radīja klimatu populāri saldenajam un glaimīgajam. Kā agrāk, tā tagad mākslinieciski nozīmīgo respektēja tā pārākumā pār vājo un banālo.

Ievērojami ir sasniegumi pieminekļu, dekorātīvi monumentālā un stājtēlniecībā Rīgā un provincē, darbos ko veidojuši gados vecāki un jaunāki tēlnieki. Brāļu kapi Rīgā ir šo sniegumu virsotne, cildenākais Latvijas kaŗavīru godinājums.

Pēc Vācijas un Krievijas diktātoru slepenās vienošanās izraisījās notikumi, kas noveda pie brīvības zaudēšanas un pie tautas trimdā un tautas dzimtenē. Tā bija Baltijas mazo tautu traģēdija, ko ievadīja divu okupāciju gadi, kuŗos sveša vara, tuvojoties savam galam, savos nolūkos iesvieda latviešu jaunatni grūtās, varonīgās, bet bezcerīgās cīņās, kaut arī aizstāvot pašu zemi. Mūsu māksliniekus abās tautas daļās, svešumā un dzimtenē, vieno kādi kopēji centieni un tradicijas, vispēc izkopti neatkarības posmā, par ko šai darbā runa.

Autors ir bijis šī svarīgā Latvijas vēstures posma līdzgaitnieks, dzīvojis līdz laikmeta mākslas norisēm, brīžiem piedaloties arī to veidošanā, un pazinis personīgi māksliniekus. Tā iegūts dziļāks pārskats par lietu kopsakaru, un autora personīgā pieredze ir spējusi papildināt avotos atrodamās ziņas.

Arī šajā grāmatā ir apcerēta iespēju robežās māksla Latvijā, *gluži dabiski centrā izvirzoties jaunās valsts mākslas institūtiem un latviešu māksliniekiem. Savā metodiskajā uzbūvē un stilā grāmatā turpināti iepriekš lietotie principi, tos piemērojot citādai vēsturiskai situācijai.*

Tāpat kā iepriekšējos Latvijas mākslas (1800—1914) *sējumos horizontālais šķēlums, apskatot māksliniekus pa paaudzēm, savienots ar vertikālo, tveŗot mākslinieka dzīvi un darbu visā tā tālākajā attīstībā. Darba apmēru dēļ arī šis posms bija jāsadala, pie kam literatūras un avotu saraksts, kā arī rādītāji būs ievietoti apskatāmā laika posma beigās.*

Beidzot pateicībā atzīmējami tie, kas sekmējuši un atbalstījuši šo darbu: ALA Kultūras birojs un Latviešu Institūts, Latviešu Fonds, kas saprotoši aizdevumu pārvērtis pabalstā, red. Dagnija Šleiere, Elza Siliņa, Ed. Melbārdis (†), Jānis Krēsliņš, māc. Edgars Ķiploks, M. Krūmiņš, Alfrēds Krūkliņš, Dr. Jāzeps Trizna, Dr. Artūrs Teikmanis un daudzi citi vārdos neminēti.

Jānis Siliņš

St. Petersburgā, 1986. g. augustā

Pirmais šķēlums

Pārvērtību un cīņu posms: 1915-1920

Vispārējā situācija: laikmetisku notikumu atbalsis jaunas māksliniecisk as brīvības meklējumos

Nekad vēl latviešu mākslas centieni nebija tik cieši saistījušies ar tautas likteņiem kā šais gados, ko varam apzīmēt par bēgļu, strēlnieku un brīvības cīņu laikmetu. Pirmā pasaules kaŗa notikumi izvērsās cīņu un ciešanu traģikā, kas satricināja latviešu dzīvi pašos pamatos. Taču šī nacionālā drāma radīja jaunus impulsus un atmodu mūsu sabiedriskajās, politiskajās un kultūras rosībās un domāšanā. Tautas vitālās intereses, tās turpmākā pastāvēšana lielo varu konfliktā, revolūcijas mutuļos, kad ap 30% no Latvijas iedzīvotājiem bija bēgļu gaitās, bija smagi apdraudētas.[1] Tas izraisīja pašaizsargāšanās instinktu, gribu pastāvēt, garīgus spēkus, kad materiālā labklājība vai vienkārša ikdienas iztika bija zaudēta. Izmisuma un drūmu noskaņu brīžos šai „lielo ilūziju laikmetā" dzima cerības, ideālisma apgarota ticība latvju tautas gaišākai nākotnei cīņā par patstāvību pret tās vēsturiskajiem ienaidniekiem: vācu baroniem ar to privilēģijām un carisko, vēlāk komūnistisko Krieviju. Abu Krievijas varu mērķis — gan dažādi motivēts (monarchijas vai internacionālā marksisma nostiprināšana) — bija viens: imperiālistiska ekspansija, lielkrievu kultūras uzspiešana un pārkrievošana.

Pasaules kaŗa notikumi pārsteidza latviešu tautu, kas pēc Piektā gada revolūcijas bija iegrimusi materiālo interešu apmierināšanā bez skaidrības un noteiktām tradicijām politiskā domāšanā. Kreisie sociāldemokrati, iedami Ļeņina internacionālo doktrīnu pavadā, noraidīja nacionālas kultūras autonomijas vajadzību (P. Stučka un viņa domu biedri). Tikai mūsu progresīvie intelektuāļi, mērenie sociāldemokrati (M. Valters, M. Skujenieks u.c.) domāja par mūsu autonomiju gan pašvaldībā, gan nacionālās kultūras izveidošanā. Turīgie zemnieki un sīkpilsoņi bija iegrimuši labklājības vairošanas letarģijā bez spilgtākiem idejiskiem mērķiem. Dzīvodams krievu patvaldības ideoloģijas un vācu privilēģiju spaidos, mūsu tautas lielais vairums naīvi orientējās uz Krieviju, kas vienīgi varot nodrošināt mazo tautu pastāvēšanu un palīdzēt salauzt vācu virskundzību.[2] Šos naīvos priekšstatus, kuŗu saknes iestiepās tautiskās atmodas laikmeta valdemāriskās idejās, sevišķi nostiprināja kaŗš ar Vāciju. Patriotiskā saviļņojumā, kuŗā izpaudās naida jūtas pret vācu baroniem un visu vācisko un cerības tos satriekt, visi latvieši, izņemot kreisos sociāldemokratus, nostājās Krievijas un tamlīdz sabiedroto pusē. Cara valdības nespēja organizēt un vadīt valsts dzīvi, politiskā nestabilitāte un pilnīga nesagatavotība kaŗam, vadības trūkumi drīz vien atvēsināja šo jūsmu. Katastrofālajās sakāvēs Augustovas mežos un Mazūrijas purvos, 20. korpusa asiņainajos zaudējumos lija arī latviešu kaŗavīru asinis. Drīzā vācu ielaušanās Kurzemē (1915. g. aprīlī), krievu spēkiem pānikā bēgot, izdzenot iedzīvotājus, dedzinot mājas un druvas, iznīcinot mājlopus, radīja bēgļu vilni un bēgļu

problēmu. Melīgā propaganda par sagaidāmām vācu zvērībām šo bēgšanas tempu paātrināja.

Ar latviešu bēgļu kongresa sasaukšanu un Bēgļu apgādāšanas centrālkomitejas nodibināšanu bija sācies jauns posms, jo bija radīta organizācija, kas pārstāvēja mūsu tautu un bija pirmā nopietnā skola mūsu inteliģencei plašākam valstiskam darbam, prelūdija Latvijas patstāvībai.[3]

Otrs liels faktors bija latviešu strēlnieku vienību – mūsu nacionālā kaŗaspēka – nodibināšana. Strēlnieku varonīgās cīņas un lielie upuŗi, ko viņi nesa, modināja sajūsmu un jaunas cerības visā tautā. Strēlniekos mēs sastopam gan latviešu rakstniekus, gan tēlotājus mākslinieku, starp tiem K. Baltgaili, A. Filku, J. Grosvaldu, Ž. Smiltnieku, N. Strunki, V. Toni, K. Ubānu. Strēlnieku nozīmi jau 1915. g. novērtēja Rainis, saskatīdams nacionālā kaŗaspēkā tautas ceļu uz patstāvību.

Dažu drošsirdīgu un patriotisku latviešu virsnieku godkāre, rivalitātes krievu armijas vadībā un tās nemākulīgā, pat nodevīga rīcība sagādāja mūsu varonīgajiem strēlniekiem smagus, veltīgus upuŗus. „Traģiskās Ziemsvētku kaujās mēs viņus (strēlniekus) uz pusi sadedzinājam." (K. Skalbe)[4] Pēc komūnistu apvērsuma 1917. g. novembrī liela daļa mūsu strēlnieku paļāvās kreiso aģitācijai, nostājoties naidīgi pret Latvijas autonomijas resp. patstāvības ideju. Aizgājuši uz Krieviju, drosmīgi un disciplīnēti, viņi izglāba Ļeņina varu Maskavā kreiso eseru dumpja laikā 1918. g. jūlijā. Smagus upuŗus viņi nesa Krievijas pilsoņu kaŗā. Taču laba tiesa sarkano strēlnieku atgriezās dzimtenē, jo bija vīlušies komūnistu varā, terrorā un chaosā, kas valdīja Krievijā.[5]

Grūtos un sarežģītos apstākļos, izpostītā zemē, simtiem tūkstošu latviešu esot izkaisītiem vēl Krievijā bēgļu gaitās, vācu okupācijas un komūnistu spēkiem rīkojoties mūsu territorijā, kur sadūrās pretēji politiski uzskati un militāri spēki, tādā nepārredzamā situācijā 1918. g. 18. novembrī dzima Latvijas valsts, kad jau Igaunija un Lietuva bija proklamējušas savu neatkarību. Vajadzēja daudz uzupurēšanās gribas un ideālisma mūsu brīvības cīnītājos un politiskajā vadībā, lai pārvarētu šaubas, paguruma brīžus un pārliecinātu pasīvos un vienaldzīgos. Taču šis brīnums notika, Brīvības cīņās norisinoties arī brāļu kaŗam starp sarkanajiem strēlniekiem un nacionālo kaŗaspēku. Šo heroiskā ideālisma izpausmi apbrīnoja mūsu labvēļi. "Nekad vēl vēsturē kādas tautas cīņa par brīvību nav notikusi tik briesmīgos apstākļos un ar tādu drosmi un pašuzupurēšanos kā šais trīs mazajās Baltijas valstīs. Tas bija varonīgs un traģisks brīvības alkstošu cilvēku eposs."[6]

Laikmeta noskaņas un izjūtas, bēgļu un strēlnieku likteņi, Latvijas valsts tapšanas un Brīvības cīņu sarežģītā drāma atbalsojās mūsu mākslā, gleznecībā un grafikā, monumentālos skulptūras pieminekļos. Kā „sarkano strēlnieku" tematika tā kļuvusi populāra arī Padomju Latvijas mākslā. Pirmā pasaules kaŗa posma un Latvijas patstāvības gadu mākslas modernajos meklējumos vairs nebija svarīgs traģisko dzīves notikumu ārējs apraksts, dokumentējums par sevi, bet to idejiskais un garīgais pārdzīvojums, varonības traģika, kas atbalsojas topošo mākslinieku jauno veidu valodā. Latviešu bēglis, zaudējis dzimteni, un latviešu kaŗavīrs, kas zaudēto atguva, gadu desmitiem ilgi kļuva par vienu no būtiskajām temām mūsu gleznotājiem, tēlniekiem un grafiķiem. Tiesa, satrauktajos gados tās nevarēja iegūt kapitā-

lāku īstenojumu, taču arī veiktais spilgti izteic nācijas garu laikmetiskās formās. Dominētāja noskaņa te ir heroiskā ideālisma izjūtas un doma. Monumentālo pieminekļu novadā, godinot kritušos cīnītājus kapos un slavinot brīvības ieguvumus un centienus, tā ir atradusi savu paliekamāko apliecinājumu ar Brāļu kapiem, arī Brīvības pieminekli Rīgā kā virsotnēm. Tur radītie veidoli vēstī ko lielu un būtisku tautas mūžā, kļūdami par latviešu dzīves simboliem.[7]

---

[1] *Latvju enciklopēdija* (tālāk *LE*) III, 232. lpp.
[2] A. Švābe. *Latvijas vēsture 1800–1914*, 726–730. lpp.
[3] Kr. Bachmanis, *Latvju tauta bēgļu gaitās.*
[4] K. Skalbe, *Mazās piezīmes*, 182. lpp.
[5] J. Goldmanis, *Latviešu strēlnieki vēstures svaru kausos.* – J. Kaimiņš, *Latviešu strēlnieki cīņā par Oktobra revolūcijas uzvaru.* Staļina režīma upuros 1937–1939. g. vajāšanās starp daudziem latviešu komūnistiem bija arī Krievijā palikušo strēlnieku un viņu virsnieku daļa. Latviešu strēlniekus nemaz nedrīkstēja minēt.
[6] *American Epic* III, 41. lpp., citēts pēc E. Andersona *Latvijas vēsture 1914–1920*, 627. lpp.
[7] J. Siliņš, „Tautas brīvības cīņu tēlojumi latvju mākslā", *Piemiņas vainags Latvijas kritušiem varoņiem*, 99–106. lpp.

Latviešu agrīnā ekspresionisma klasiķi kaŗa un bēgļu posmā

Jāzeps Grosvalds

Kaŗa, bēgļu, revolūcijas un atbrīvošanas cīņu gadi izveido īpašu posmu, ko no mākslas strāvu viedokļa varētu apzīmēt par mūsu agrīno ekspresionismu ap 1890. g. dzimušo paaudzē. Tas ir otrais moderno centienu vilnis, kas sekoja V. Matveja, P. Krastiņa, R. Pērles, V. Zeltiņa un arī Anša Cīruļa ievadītajiem teiksmaino noskaņu un brīvāku formu meklējumiem. Ansis Cīrulis ar savu darbību jau iekļaujas jaunā ģenerācijā. Matvejs mirst kaŗa sākumā, P. Krastiņš tad pat iegrimst gara slimībā, un Pērle mirst kaŗa laikā (1917. g.).

Divi jaunie mākslinieki, kas abi mirst šī posma beigās (1920. g.), to visnoteiktāki reprezentē. Jaunos centienus un jauno mākslinieciskо uztveri ievada Jāzeps Grosvalds, kas ir bēgļu un strēlnieku laikmeta nodibinātājs mūsu mākslā. Viņa ietekmē sākumā veidojies Jēkabs Kazaks, kas drīz atrod savu valodu. Tolaik topošie latviešu mākslinieki dzīvoja līdzi laikmeta pārvērtībām, savas tautas ciešanām un cīņām par tiesībām un brīvību. Viņu iekšējais nemiers, meklējot jaunu mākslinieciskо brīvību, savijās ar tautas ideālistu cīņām par Latvijas patstāvību. Grosvalds ar savām spējām artikulēti izteikt to, kas bija jauniešu dvēselē, visskaidrāki formulējis šī posma heroiskā ideālisma noskaņas. Latviešu jaunais mākslinieks cīņā par savu izteiksmes brīvību reizē ir arī cīnītājs par tautas brīvību. Būdams kaŗavīrs, „viņš pamīšus tur rokā šauteni un otu". Šī iekšējā pārliecība viņu mudina „cīnīties blakus kareivim, arājam vai arī politiķim, lai reālizētu Latvijas nacionālo ideālu".[1] Šiem jaunajiem māksliniekiem, „nacionālās drāmas liecinātājiem, dvēsele ir pārāk pilna un saviļņota, lai sekotu impresionistu devīzei – l'art pour l'art".[2] Grosvaldam bija izcila spēja savas pārliecības un idejas formulēt gan vārdos, gan veidolos. Viņa mākslas stiprā puse ir spēja komponēt, atrast attiecīgus līdzekļus tiklab dekorātīviem, tā tēlotājiem uzdevumiem. Viņš visnotaļ ir projektu un paraugu izveidotājs – dizainers. Šai ziņā viņš ierosinādams pārspēja savus līdzgaitniekus un draugus, kas glezniecības (it īpaši elļas) amatā bija par Grosvaldu stiprāki un, kā zināja stāstīt K. Ubāns, viņa mākslā saskatījuši amatierisma iezīmes.[3] Grosvalds saprata, ka sekošana modernās mākslas ekstrēmajiem virzieniem (kubismam, futūrismam, konstruktīvistiem) būtu svešķermenis mūsu mākslas topošos centienos. Tālab viņš mācījās pie mēreniem fovistiem, meklējot ekspresīvitāti, izvēršot formu un atturīgu krāsainību plaknē, tā radot pāreju no impresionistiskā reālisma uz jaunu izteiksmi, kas spēja citā skanējumā izteikt laikmetiskus motīvus un laikmetiskas izjūtas. Te savukārt nodibinājās saskare ar V. Matveja, P. Krastiņa, Anša Cīruļa meklējumiem un tamlīdz zināma secība moderno centienu iekopšanā latviešu gleznieciбā. Kā laik-

1. J. Grosvalds, *Meitene*



meta gara – heroiskā ideālisma vēstītājs jaunos veidos Grosvalds guvis paliekamu vietu latviešu mākslā.

Jāzeps Grosvalds dzimis 1891. g. Rīgā. Viņa tēvs – advokāts, pazīstams sabiedrisks darbinieks, Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks. Augot pilsētā, inteliģentā un turīgā ģimenē, Grosvalds jau pusaudža gados dzīvi interesējās par literātūru, mūziku, teātri, bet it īpaši viņu valdzina zīmēšana un glezniecība. Sevišķas spējas viņam ir valodās. Viņš pārvalda nevien krievu un vācu, bet arī franču un angļu valodu, protot arī italiešu un spāniešu mēles. Agri attīstītais zēns ar rosīgu fantaziju aizvien ko sadomā, komponē. Te tie ir grāmatu vāku papīri, te paši vāku zīmējumi (Neimaņa Jelgavā izdotiem Blaumaņa kopotiem rakstiem), te karikatūras (starp citu Blau-

maņa satiriskajiem feļetoniem laikrakstā *Latvija*), drīz lietojamās grafikas sīkdarbi, drīz paša sarakstīta grāmata, ko pārraksta un ilustrē. Piecpadsmit gadu vecumā viņa zīmējumus iespiež vācu žurnāls *Die Jugend*. Grosvaldu ģimene satiekas ar Rozentāliem. Rozentāls, dabūjis zināt par Jāzepa mākslinieciskajām interesēm, dod viņam lietišķus padomus un norādījumus.

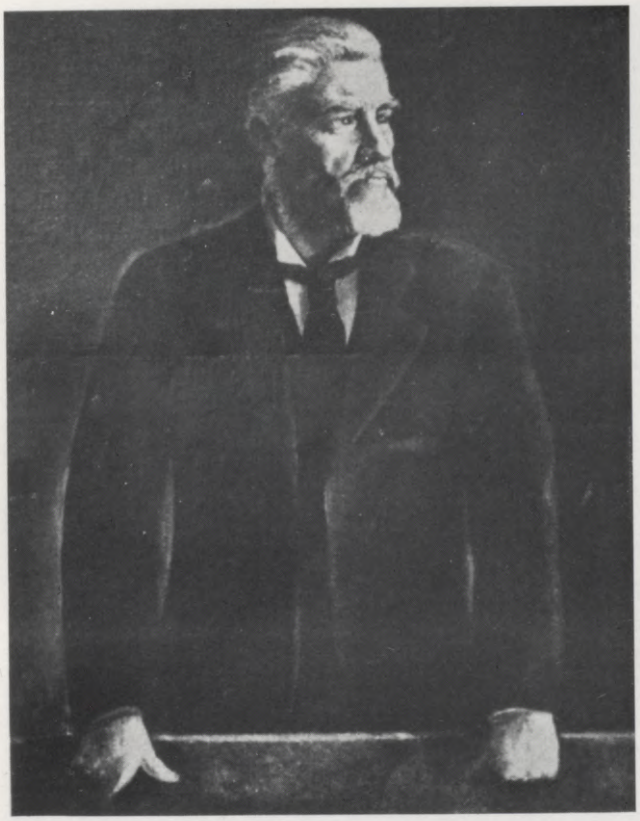
1909. g. jaunietis pabeidz Rīgas pilsētas (klasisko) ģimnaziju. Viņa tālākais nodoms ir kļūt par gleznotāju. Vilina arī vakaru kultūra. Viņš dodas uz Mincheni. Šai pilsētā studēja viņa vecākais brālis Oļģerds, un Minchene bija visai populāra toreizējās Krievijas mākslinieko s. Še arī izdeva jau pieminēto mākslas žurnālu *Die Jugend*. Vēl būdams ģimnazists, J. Grosvalds zīmē dāvanai mātei modes apģērbu albumu *Les Amours de Petersbourg* (1908). Šajos figūru un tērpu stilizējumos jaužami gan vācu jugendstila, gan krievu aistētu un pagātnes ideālizētāju – *Mir Iskusstva* mākslas vēsmas.[4]

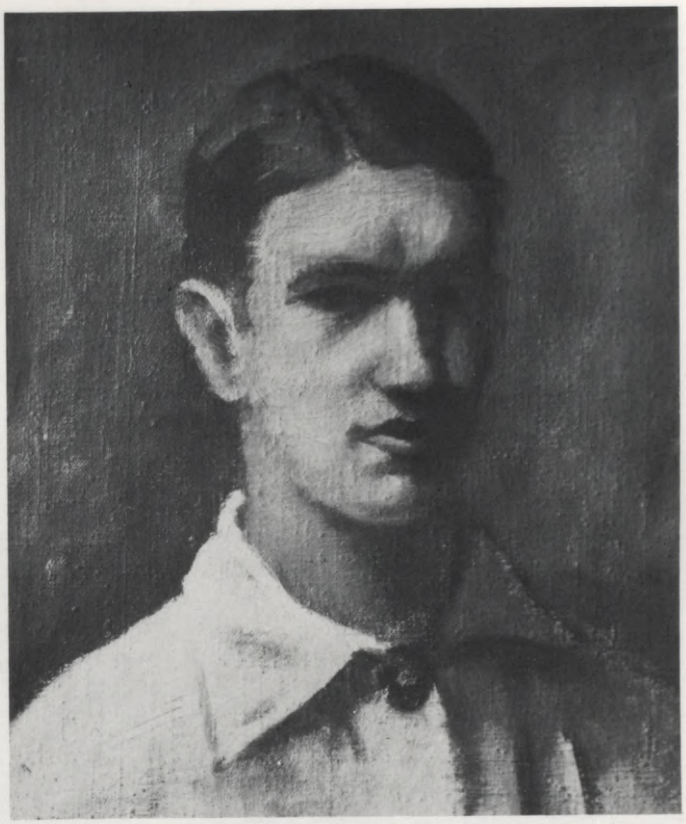
Pirms došanās uz Mincheni, vēl ģimnazista gados, kā Oļģerds Grosvalds zināja stāstīt, viņa brālis Jāzeps bija apmeklējis Pēterburgu, kur dzīvoja tēva māsa – Merija Grīnberga. Jaunietis apmeklējis *Mir Iskusstva* dalībnieku, gleznotāju K. Somovu, kas izteicies atzinīgi par Grosvalda darbiem. – Jau ap 1909. g. Pēterburgā mākslas dzīve bija rosīga, radās jauni strāvojumi, kas, atraisīdamies no reālisma, pievērsās jaunai ekspresīvai krāsainībai un formu vienkāršojumam plaknē. Šos centienus aizstāvēja žurnāls *Zolotoje Runo* (Zelta Aunāda, 1906–1909). Tā aizgādībā notika t.s. Gaišzilās Rozes (Golubaja Roza) mākslinieku darbu skate, bet 1908. un 1909. g. *Zolotoje Runo* salonā notika izstādes, kuŗās pieaicināja franču fovistu („mežonīgo") pārstāvjus – Braku, Derēnu, Matisu, van Dongenu,

2. J. Grosvalds, *Divas tautietes*
3. J. Grosvalds, *M. G. portrets*









4. J. Grosvalds, *Fridricha Grosvalda ģīmetne*
5. J. Grosvalds, *Pašportrets*

Markē, Ruō u.c. Še parādījās arī austrumnieciski eksotiskie, dekorātīvi vienkāršotie Pāvila Kuzņecova un Martirosa Sarjana darbi,[5] kam kādu tuvību sastapsim arī dažviet Grosvalda gleznās. Iespējams, ka savos Pēterburgas apciemojumos J. Grosvalds būs nācis ar šiem centieniem saskarē vai nu izstādēs, vai arī žurnālu reprodukcijās. – Paticami, ka Pēterburgas krievu mākslinieki varēja ierosināt jaunieti iestāties ungāra Simona Hollošija mākslas studijā, kuŗā mācījās dažādu tautību, to starpā arī krievu, audzēkņi.[6]

Šī gadsimta sākumā, līdz pat Pirmajam pasaules kaŗam, uz Mincheni devās dažs labs krievu mākslinieks, lai tur mācītos, papildinātos vai uzsāktu patstāvīgu karjēru. Tā ap gadsimta sākumu bija iecienīta Ažbē (Anton Ažbè, 1859–1905) mākslas studija, kuŗā citu starpā mācījušies D. Kardovskis, M. Dobužinskis, I. Grabars, V. Kandinskis, A. Javļenskis u.c. – Kad pretstatā oficiālajai akadēmiskajai mākslai 19. gs. pēdējā desmitā vācu mākslas centros Viduseiropā nodibinājās t.s. secesiju (nošķiršanās) kustība, pati pirmā 1892. g. nodibinājās Minchenes Secesija (Münchener Sezession) ar Fr. Štuku (Franz von Stuck), V. Trībneri (Wilhelm Trübner) un Fr. Ūdi (Fritz von Uhde) priekšgalā. Tās izstādēs kopš 1893. g. piedalījās arī izcili ārzemnieki kā, piemēram, A. Beklīns (Arnold Böcklin), Kl. Monē (Claude Monet), Ed. Degā (Eduard Degas), Pivī de Šavans (Puvis de Chavannes), J. Izraelss (Jozef Israels), Dž. Vistlers (James Whistler) u.c. Nedraudzīgā kritika apzīmēja visu šo mākslu par nervozās pasaules neiegrožotā individuālisma izpausmi.[7] Secesijas kustības pamatos bija gan impresionisms, gan jugendstila simbolika. No jugendstila ornamentāli dekorātīvajiem centie-

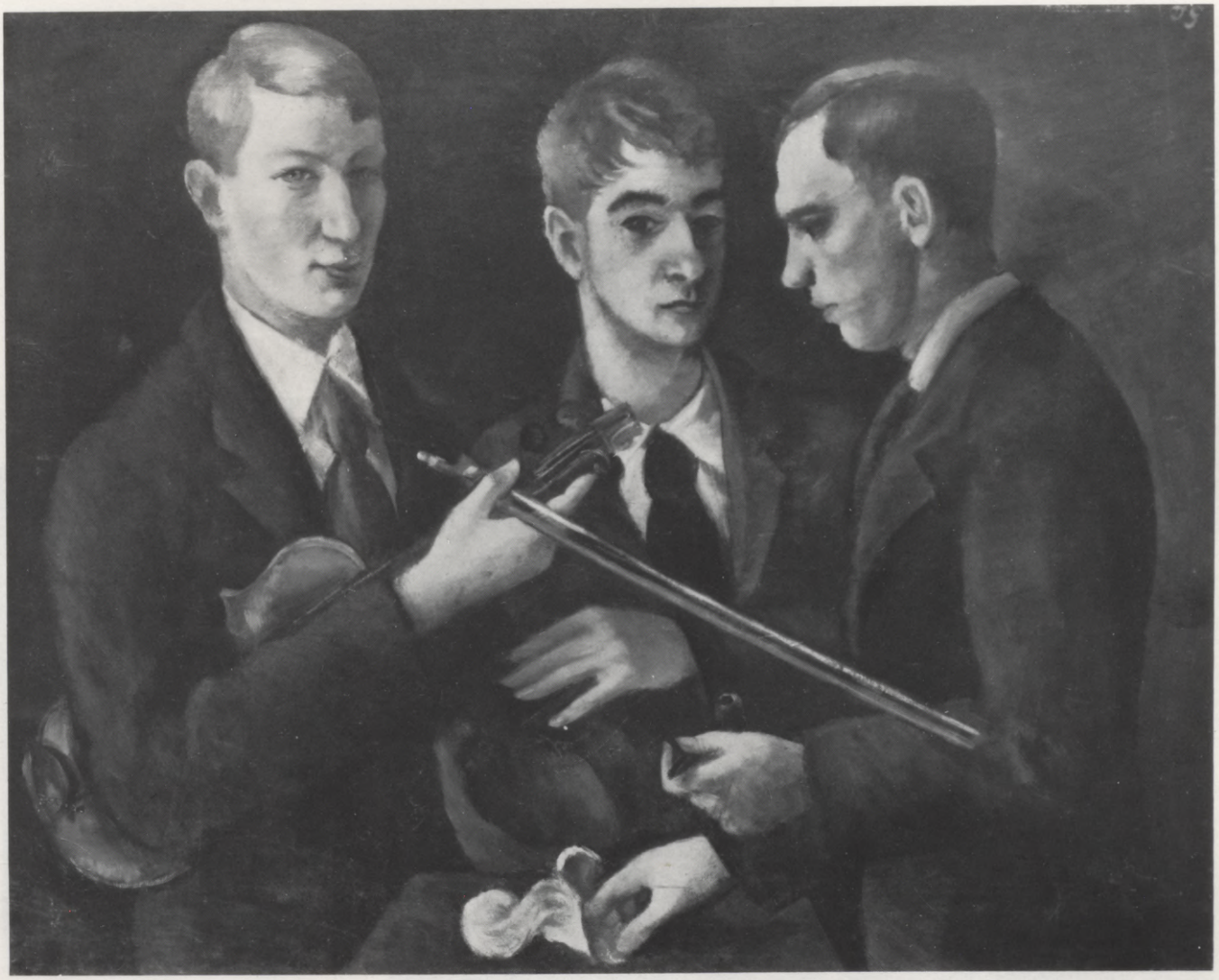
Latvijas Nacionālā BIBLIOTĒKA 8.51

niem, kā jaunāki pētījumi rāda, izauga ekspresijas un abstrakcijas meklējumi. Jau 1906. g. Drēzdenē bija nodibinājusies ekspresionistu grupa Tilts (Die Brücke). No secesijām atšķēlās radikālāki noskaņotie „jaunsecesionisti". Tā tas notika ap Grosvalda ierašanās laiku arī Minchenē. Krievi Vasilijs Kandinskis (1866–1944) un A. Javļenskis (1864–1941) kopā ar dažiem citiem tautiešiem un vāciešiem – A. Kanoltu (Alexander Kanoldt), Kārli Hoferu (Karl Hofer), vēlāk arī Fr. Marku (Franz Marc, 1880–1916) u. c. – nodibināja Minchenes Jauno mākslinieku savienību (Neue Künstlervereinigung). Šī nemiernieku grupa, no kuŗas drīz vien atšķēlās Zilā Jātnieka (Der Blaue Reiter) dalībnieki ar Kandinski un Marku priekšgalā, 1909. g. sarīkoja savu pirmo un 1910. g. otro izstādi. Pēdējā piedalījās arī kubisma ciltstēvi Pikaso (Pablo Picasso) un Ž. Braks (Georges Braque). Kā to varēja sagaidīt, kritika šīm izstādēm bija nelabvēlīga.[8] Tādu situāciju Minchenē pieredzēja J. Grosvalds.

Taču šī secesijas, dažkārt barbariskas simbolikas un ekspresijas gaisotne krievu un vācu gleznotāju darbos J. Grosvaldu neapmierināja. Minchenē vīlušos, mēs viņu jau 1910. g. sastopam Parīzē, kur viņš ar pārtraukumiem – 1912. g. pavadot kaŗa kalpībā Lietuvā – sabija līdz 1914. g. Visur, bet visjūtamāk Parīzē, toreiz pasaules mākslas centrā, bija meklējumu nemiers, kustīgums, strauji uzplūstot un aizplūstot dažādiem „ismiem" un ar tiem saistītiem manifestiem. Ir kultūras, ir politiskā dzīvē auga saspīlējums, taču 19. gs. raksturīgais optimisms un ticība progresam vēl pastāvēja, līdz visu aizskaloja kaŗa un revolūciju katastrofas. – Ap 1910. g. mākslas strāvojumi jau bija noteiktāki diferencējušies. Kopēja šīm straumēm un straumītēm bija novēršanās no tradicionālā naturālisma – īstenības ilūzijas mākslā. Viens zars auga no Sezāna konstruktīvās glezniecības, modulējot krāsziedu un ģeometrizējot dabu. Otra ciltstēvi bija van Gogs un Gogēns, meklējot ekspresīvu krāsziedu un dekorātīvo skaistumu gleznieciībā. Pa vidam bija Serā (Georges Seurat) jaunimpresionisma metode ar krāsu sadali sīko triepumu technikā.

Grosvaldam ierodoties Parīzē, fovisma kustības ziedu laiks jau bija pāri. Fovisti – mežonīgie – ar Matisu priekšgalā meklēja tīrā krāsu zieda kāpinājumus lielos divdimensionālos laukumos, ko ietvēra līniju arabeskas. Laikā no 1905–1908. g. dažādās individuālās variācijās tas izpaudās Derēna (Derain), Difi (Dufy), Markē (Marquet), Vlamenka (Vlaminck), Braka (Braque), van Dongena u.c. darbos. Matiss šo pārziedējušo ievirzi vēl turpināja, veidojot tālāk, gan kādu laiku pakļāvies arī Pikaso un Braka pasāktajam kubisma strāvojumam. Ap 1910. g. šis ģeometriskais un konstruktīvais kubisma virziens, kas atmeta fovistu līksmo krāsziedu, lietojot pelēcīgi zaļās un brūnās krāsu gammas, pārdzīvojis sākumā primitīvo ģeometrizāciju, jau tuvojas eksplozīvā (analitiskā) posma beigām. Sāka lietot gleznā uzlīmētus laikrakstu, audumu un tml. fragmentus (t.s. kolāžas). Tad kubisms jau tuvojās vairāk dekorātīvam – sintetiskam posmam, visā savā attīstībā pilnīgi atmetot tradicionālo gleznas telpas darinājumu.

Kubisma un neoimpresionisma ietekmē Italijā balsi pacēla futūristi, savu pirmo izstādi Parīzē sarīkodami 1912. g. Slavinādami varu un pilsētu kultūru, iespaidu simultānā uztverē viņi mēģināja izteikt tagadnes dzīves trauksmaino kustību, tās sparu telpā – ielās, deju zālēs u.c. Arī futūrisma kustība atbalsojās daudzās zemēs, to starpā Krievijā. Līdztekus fovismam,



6. J. Grosvalds, *Trīs mākslinieki*

kubismam, ekspresionismam, futūrismam radās (it īpaši Krievijā) vēl citi „ismi": Maļeviča suprēmatisms (melns kvadrāts baltā fonā), Tatļina u. c. konstruktīvisms, Larionova „lučizms" (starisms); bet Delonē (Robert Delaunay) 1912. g. Berlīnē izstādīja savus krāsainos diskus (orfeisms). Vārdu sakot, mākslā izvērsās skaļa un raiba straptautiska aina.[9]

Parīzes mākslas dzīves nerimstošā plūdumā sakausējās franciskais ar svešo, veidojot to, ko vārda plašā nozīmē var apzīmēt par „Parīzes skolu". Tās izveidošanā bija būtiska nozīme arī mērenāku ceļu gājējiem kā, piem., Bonāram (Bonnard), Vijārdam (Vuillard), de Lafrenē (Roger de La Fresnay) u.c.[10] Ap to laiku, kad J. Grosvalds uzturējās Parīzē, kur pabija arī P. Krastiņš, J. Kuga, V. Matvejs, Ansis Cīrulis, tur no dažādām zemēm ienāca žīdu mākslinieku plejada, kas pēckaŗa posmā jau ir Parīzes skolas, no ārzemniekiem sastāvošās *École de Paris*, kodols.

Šādā vidē sākās Jāzepa Grosvalda praktiskās un teorētiskās mākslas studijas, iepazīstoties gan ar vecmeistaru, gan moderno mākslu. Mācīdamies pie vairākiem meistariem, kādu laiku Grosvalds strādā pie izsmalci-



7. J. Grosvalds, *Strēlnieks ierakumos*

8. J. Tillbergs, latviešu strēlnieku zīmējums



9. R. Zarriņš, latviešu strēlnieka zīmējums



nātā kolorista Anglādas (Hermengildo Anglada Camarasa, 1872–1959). Šis katalānietis, pie kuŗa sabijis arī J. Kuga, mācīja ogles zīmējumu gleznieciskā traktējumā. Pēc kāda laika Grosvaldu redzam Š. Gerēna (Ch. Guérin, 1875–1939) darbnīcā. Šī meistara gleznieciībā fovisms pārvērsts 18. gs. elegances laikmeta izskaņās. Mācās arī pie krāsās daudz nesavaldīgākā fovista Kēsa van Dongena (Kees van Dongen, 1877–1968), vēlākā modes portretista. Viņš jaunietim tolaik palīdzējis dabas uztverē atraisīties no akadēmiskā tradicionālisma.[11]

Kādu vakaru zīmējot Juliāna akadēmijā plikņus ātros uzmetumos, Grosvalds iepazīstas ar J. Kugu, kas bija devies savā otrā (1912. g.) ārzemju ceļojumā. Kuga savu jauno paziņu raksturo kā slaidu jaunieti ar ieapaļīgu seju, labsirdīgu un aizvien kollēģiālu pret līdzgaitniekiem mākslā. Citu reizi abi sastopas Parīzes latviešu bibliotēkas pulciņā, V. Matvejam lasot priekšlasījumu par dzejas mākslu.[12]

No Parīzes Grosvalds ceļoja uz Italiju, Dienvidfranciju un Spāniju,

10. J. Grosvalds, *Bēgļi*



gūstot iespaidus, studējot zemi un mākslu, veicot zīmējumus un gleznojumus. Pirmajā, otrajā un ceturtajā Latviešu mākslinieku izstādē parādījās šie ceļojumos skicētie Venēcijas, Francijas dienvidu – Marseļas, Provansas, un Spānijas ainavu skati. Te vērojams, kā laikmetisko strāvojumu skolotāju ietekmē Grosvalds atraisījies no tradicionālās reāli impresionistiskās gleznieciības. Viņš pasvītro formu vienkāršojumu, plakni un lineāritāti tieksmē uz lielāku ekspresiju un dekorātīvu sintezi. Viņa krāsu uzlikums, izgludinājums un krāsu akorda saplūdinājums kopējā laukumā, tumšie kontūrējumi – mūsu kritikai likās esam nedzīvi, sausi.[13]

Interesanti atzīmēt, ka Grosvalda kolorītā nav spilgta skaļuma (kā varētu sagaidīt no van Dongena mācekļa); tas ir pelēki violets, dzeltenīgi iesārts. Pats gleznojuma veids ir visumā viegls, bez ķermeniska smaguma. Jau toreiz kritika atzīmēja Derēna (A. Derain, 1880–1954) gotiski askētiskās gleznieciības posma ietekmi. Un tādos darbos kā, piemēram, *Teātŗa* (Aspazijas) *bulvāris Rīgā* (1913) lielajos, koncentrētajos laukumos ir nepārprotami fovista Markē (Marquet) gleznieciības atbalsis. Jau šai agrīnajā posmā Grosvalda darbi iezīmē divi pretējas izjūtu nokrāsas. Viena – archaiski robustāka, otra – sievišķīgi vijīga, liega. Tas, protams, daļēji atkarīgs arī no tematikas. Bet kā vienā, tā otrā skanējumā izpaužas Grosvaldam īpatais kontemplātīvais lirisms un kāds draudzīgi intims tuvums attēlotām dzīves parādībām – ainavās, cilvēku stāvos un ģīmetnēs.

Dzīve rit tik strauji, iespaidu tik daudz, ka jaunietim nav iespējams ilgi un koncentrēti kavēties pie kāda lielāka, kapitālāka uzdevuma. No veciem meistariem Grosvalds mācījās saprast temperas technikas nozīmi un rūpību audekla pamatnes sagatavošanā. Arī K. Ubāns ar savu pieredzi nāca viņam talkā.[14] Tempera kombinēta ar akvareli ir jaunā mākslinieka parastais



11. J. Grosvalds, *Bēgļi dzelzceļa piestātnē*

izteiksmes veids, kas savukārt atkarīgs no kaŗavīra un ceļotāja dzīves apstākļiem. Kā šais agrīnajos, tā arī tālāko posmu darbos visnotaļ saista Grosvalda mākslinieciskā iecere – kompozicionālais satvars, pamatizjūta un pamatdoma, kuŗu īstenošana plašākos un noskaidrotos veikumos jāatliek uz vēlāku, mierīgāku dzīves posmu. Abu kaŗa bēgļu laiku meistaru traģika, ka viņu dzīves pavedieni pārtrūka tik agri.

Apguvis pamatus savai tālākajai attīstībai, pārdomās noskaidrojis savu un mūsu topošās mākslas ceļu ievirzi, Grosvalds 1914. g., kaŗa sākumā atgriezās Rīgā. Aizvien aktīvs, rosīgs, sabiedrisks, viņš sastapa domu biedrus un līdzgaitniekus. Ar Ubānu un Toni viņš bija jau agrāk sastapies, kaŗot gleznas otrā Latviešu mākslinieku izstādē. Sevišķi Grosvalds iedraudzējās ar Ubānu.[14] Ubāns ar Drēviņu, neapmierināti ar Rīgas pilsētas mākslas skolu, bija no tās izstājušies (1914). Grosvalds saviem draugiem – Ubānam, Tonem, Drēviņam un tēlniekam K. Johansonam pastāsta par mākslas dzīvi ārzemēs, bet ir pārsteigts, ka viņi tajā ir labi orientēti. Vienkārt – viņi lasīja mākslas žurnālus. Atcerēsimies, ka Rīgā 1910. g. notika vesela rinda satraucošu jaunās gleznieciības izstāžu. 1909. g. beigās un 1910. g. janvārī Pilsētas mākslas mūzejā notika Parīzes mākslinieku gleznu izstāde ar E. Amanžāna (Aman-Jean), E. Anglādas, M. Denī, L. Simona, H. Martēna (Martin), F. Valotona (Felix Vallotton), L. Vijāra u.c. darbiem. Madernieks zina stāstīt, kā konservātīvie vācu pilsoņi šķendējušies par šo skati.[15] Tā paša gada jūnijā V. Izdebskis organizēja sava Salona – franču un krievu modernistu izstādi ar nekārtīgi, pavirši izkārtiem darbiem, kļūdainu katalogu ar visai patētisku ievadu. Bez iepriekšējā izstādē redzētiem gleznotājiem še vēl bija K. van Dongens, A. Gleizs (Gleizes), H. Matiss, P. Siņjaks, A. Lefokonjē (Le Fauconnier), kā arī vesela virkne krievu modernistu, kas

piedalījās 1910. g. Kārava Kalpa (Bubnovyj Valet) grupas izstādē: V. Kandinskis, A. Javļenskis. A. Ļentulovs u. c. Ap to pašu laiku vasarā notika V. Matveja sarīkotā krievu mākslinieku grupējuma Jaunatnes savienība (Sojuz Molodeži) izstāde Ķeniņa skolu telpās. Šī izstāde un it sevišķi Matveja deklarācija: „Mēs negleznojam dabu, bet mūsu attieksmi pret dabu . . ." utt., — radīja saviļņojumu un polemiku presē. Šai izstādē starp citiem bija V. Bubnova, D. un V. Burļuki, N. Gončarova, M. Larionovs, I. Maškovs, V. Matvejs, K. Petrovs-Vodkins. O. Grosvalds savā kritikā sprieda, ka Izdebska un Matveja izstādes itin labi varētu apvienot to līdzīgā rakstura dēļ un ka pusei no izstādītajiem darbiem nebijis vērts ceļu uz Rīgu mērot.[16] Šai sakarībā pieminēsim, ka K. Ubāns brauca uz Pēterburgu, lai redzētu 1912. g. sarīkoto franču mākslas 100 gadu jubilejas izstādi (1812—1912).[17] Jaunie mākslinieki Rīgā bija guvuši savus pieredzējumus.

Rīdzinieku un no Parīzes atbraukušā domas pamatos saskanēja. Viņiem bija tiklab sveši vāciskā ekspresionisma pārspīlējumi kā kubisma ģeometriskā metode. Un vēlāk apmeklējot Maskavā Ščukina un Morozova

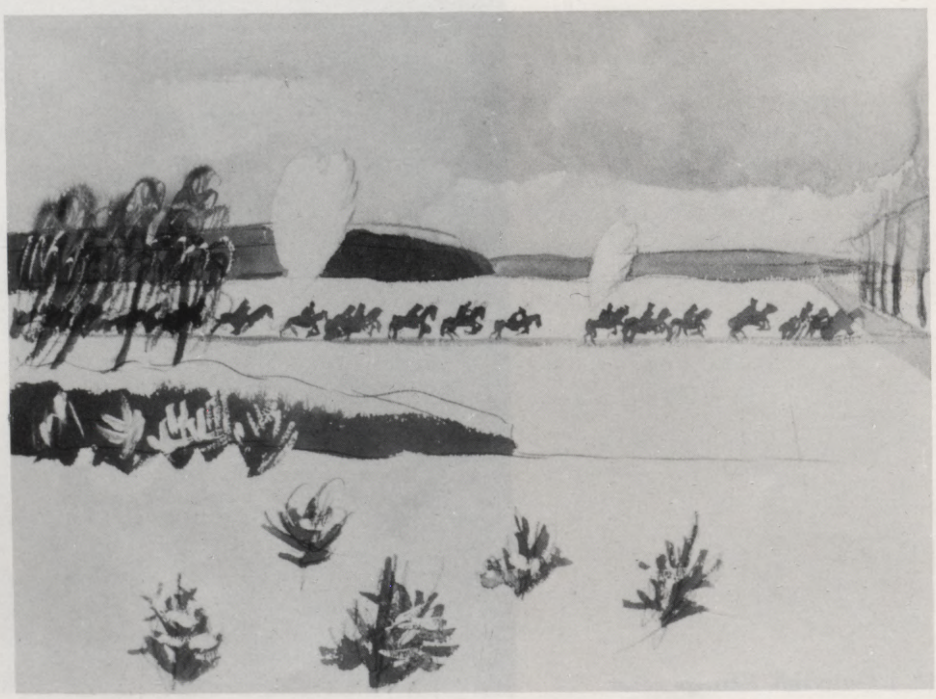


12. J. Grosvalds, *Kareivju sievas*

franču mākslas kollekcijas, jaunie meklējošie gari jūsmoja par Derēna „stūrainību", viņa konstruktīvo formu sadaru un pelēcīgi brūnoto krāsainību, kas jauno latviešu izjūtai likās būt tuvāka par uguņošanu ar spilgtām krāsām. Te viņi atrada saviem meklējumiem ko radniecīgu tāpat kā Sezāna glezniecībā. Tas bija tautā iedzimtais atturīgums un zemnieciskais

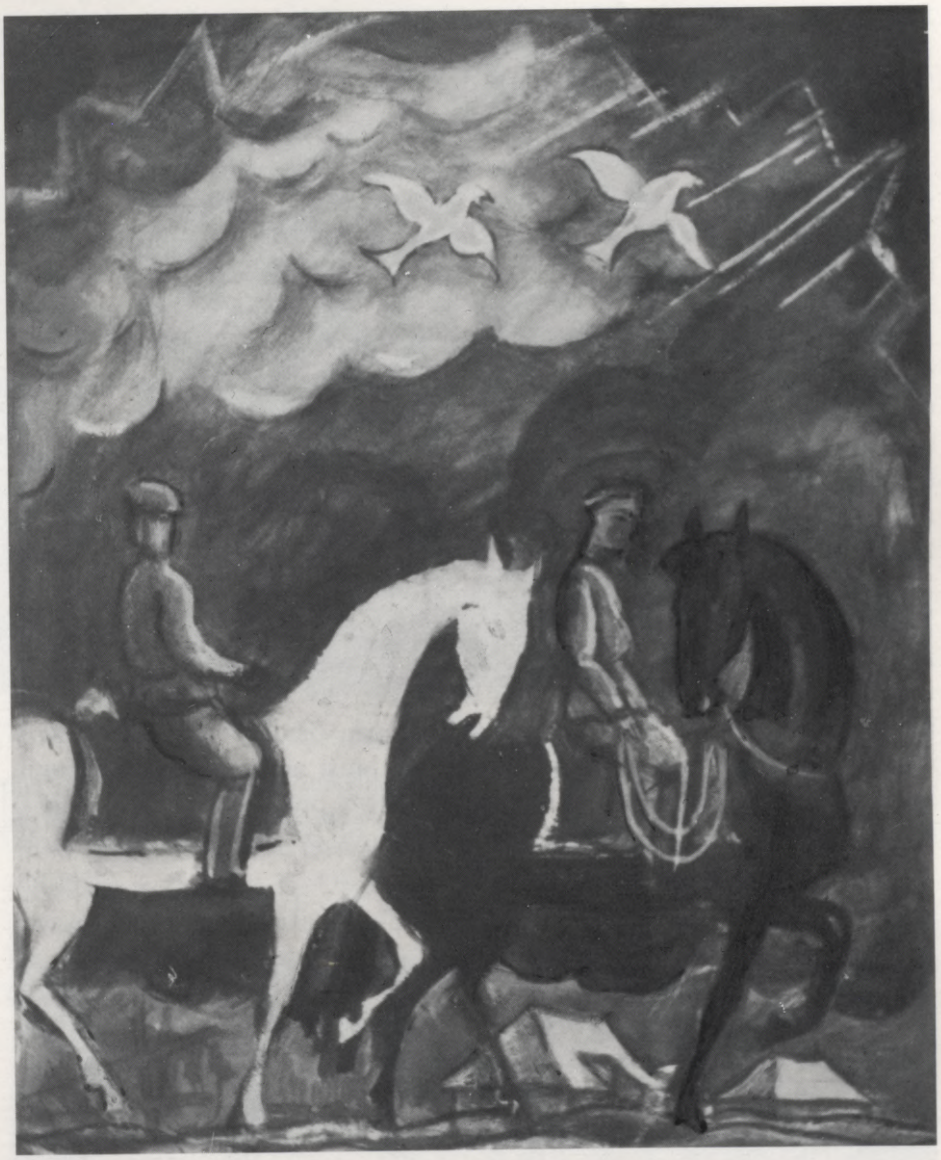


13. J. Grosvalds, *Trīs krusti*



14. J. Grosvalds, *Apšaudītie jātnieki*

15. J. Grosvalds, *Div' dūjiņas gaisā skrēja*



konservātīvisms, kas pasargāja no ekstrēmiem. Tā arī Grosvalds savā rakstā izsakās, ka latviešu gleznie cībai raksturīgi „vienkāršie, skaidrie toņi, sintetiskās formas, stūrainie silueti".[18] Problēma nu bija – kā, neimitējot dabu, veidot jaunas formu un krāsziedu emocionālās un uzbūves vērtības.

Grosvaldam bija retā spēja nevis sašķelt, bet vienot ap sevi, pie tam respektējot katra īpatos uzskatus, individuālās atšķirības. Pretēji tādam nervu kamolam kā Drēviņš, Grosvalds bija mierīgs, labi audzināts un apveltīts ar dabisku taktu. Jaunās izteiksmes brīvos meklējumus šie jaunie mākslinieki saprata arī kā savu latvisko īpatību meklēšanu un noskaidrošanu, kas panākama, vadoties no mākslinieciskās intuicijas, no izjūtas, ne no izprātotām formulām, lai gan pati domāšana nepieciešama daiļrades kontrolei. Tāpat kā mūsu nacionālie romantiķi meklēja tuvumu tautai, saskari ar zemnieku dzīvi, Grosvalds cilāja nodomu par jauno mākslinieku kolonijas dibināšanos laukos, sekojot barbizoniešu, vorpsvēdiešu un Šolles

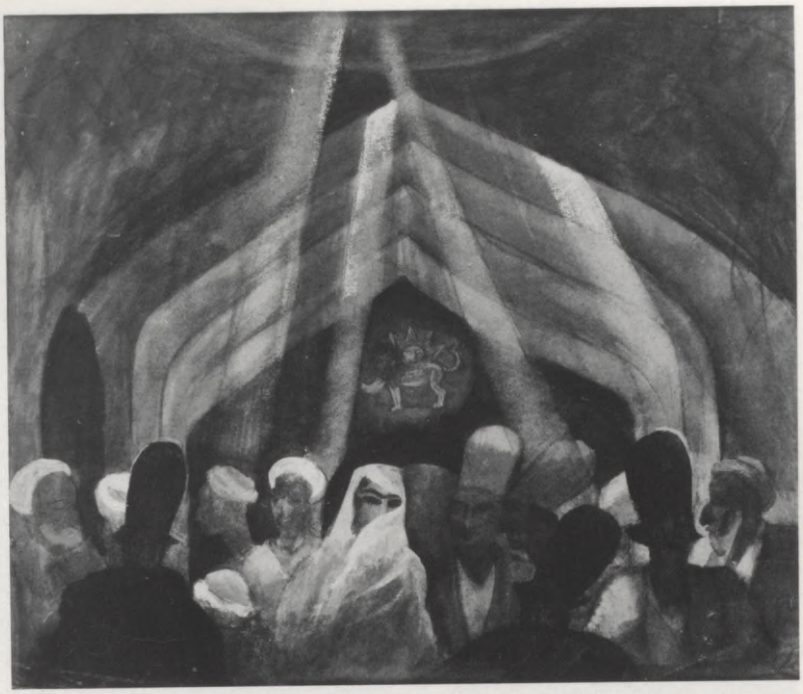
kopu paraugam. Jau T. Ūders bija iecerējis nodibināt pēc franču barbizoniešu parauga Ziemeļvidzemes Barbizonu, mākslinieku koloniju pie jūras.[19] Taču sākās bēgļu posts, tautu staigāšana, un tādu koloniju nevarēja īstenot, bet paši notikumi māksliniekus pamudināja uz tuvumu tautai.

1915. g. Grosvaldu dzīvoklī sarīkoja bērnu teātri, uzvedot Kārļa Krūzas sacerēto ludziņu *Zaļā puķe*. Divi bērni – zēns Spīdibrūnis un meitene Zilizaiga dodas pasaulē meklēt laimi, ko simbolizē – līdzīgi Māterlinka zilajam putnam – zaļā puķe. To pēc dēkainā ceļojuma beidzot atrod pašu mājā. Figūriņas bija no kartona, un tās bīdīja ar kociņiem. Dekorācijas mazu maketu veidā gatavoja Kuga (Siāmas karaļa dārza pils), Grosvalds (Venēcija un lielpilsēta ar technikas brīnumiem), Ubāns (džungļu aina), Tone (cietuma skats). Tekstu deklamēja un paskaidrojumus sniedza pats dzejnieks. Starpbrīžos mūzicēja A. Dombrovskis (vijole) un Līna Grosvalde (klavieņu pavadījums). Tad arī radās doma par mākslinieku grupas dibināšanu ar to pašu nosaukumu. Nosaukumam ir noteikta analoģija ar Gaišzilo Rozi un Zilo Jātnieku. Kopā ietilptu Grosvalda domu biedri: K. Ubāns, V. Tone, A. Drēviņš un tēlnieks K. Johansons. Tiek minēts arī E. Lindbergs. Vēlāki pienācēji varētu būt N. Strunke un R. Suta. Suta ar Grosvaldu iepazinās personīgi tikai 1917. g. pavasarī Petrogradā.[20] Zaļā Puķe nebija ne faktiski, ne arī formāli pastāvoša organizācija, un nav vajadzības šim pasākumam, tikai iecerētai jauno mākslinieku kopai, piedēvēt kādu leģendāru mistiku. Visi šie pulciņa dalībnieki, nesarīkojuši nevienu kopēju izstādi, kaŗa apstākļos drīzi vien izklīda uz dažādām pusēm. Jauniešus saistīja kopēja uzdevuma un meklējumu apziņa, pietāte pret Grosvaldu kā vairāk



16. J. Grosvalds, *Strēlnieki ceļā uz pārsienamo punktu*





17. J. Grosvalds, *Ūdens smēlēja Bagdadā*
18. J. Grosvalds, *Kazvinas bazārā*

pieredzējušo moderno mākslinieciskо centienu un to teorētisko formulējumu izteiksmē, kā artikulētāko personību, apveltītu ar siltumu un šarmu.

1915. g. rudenī J. Grosvalds, V. Tone, N. Strunke, arī R. Suta un J. Kazaks ir Pēterpilī, K. Ubāns – Cēsīs, bet A. Drēviņš Maskavā. 1916. g. pavasarī Grosvalds vēl Pēterpilī, Tone, Ubāns, Johansons un Suta – Penzā, kur bez tam bija J. Kazaks, K. Baltgailis, A. Dīriķis, R. Sniķers un J. Ivāns. Grosvalds piedalījās abās latviešu mākslinieku izstādēs Krievijā: Petrogradā 1915. g. oktobrī un Maskavā 1916. g. martā. Par šīm izstādēm būs runa vēlāk. 1916. g. sākumā viņš vēl atradās Bēgļu apgādāšanas centrālkomitejā, bet aprīlī jau iesaukts kā rezerves virsnieks un iedalīts 6. Tukuma pulka jātnieku izlūku nodaļā. Še parādās arī N. Strunke, un latviešu strēlniekos iestājas arī K. Baltgailis, K. Ubāns un K. Johansons. Strēlnieku vadība atbalsta šos mākslinieku, ļauj strādāt, nodod viņu rīcībā, kā to stāstīja Tone, vasarnīcu, līdz Rīgas krišana un revolūcijas mutuļi visu šo epizodi izbeidza. Grosvaldu pārcēla uz Petrogradu, kur 1917. g. februārī viņš pieredz revolūciju.

Parīzes studijās un mēģinājumos Grosvalds bija Derēna, pa daļai agrīnā Pikaso (*Parīzes nomale*) ietekmē nonācis pie emocionāli piesātinātas un vienkāršotas, te skarbi stūrotas, te atkal liegi līkņainas sintetiskas formas, kas ar savām līnijām organizēja plaknes. Rūsgani brūnoto, pelēcīgi mēļo vai dzeltenīgo toņu balsis neraksturoja vairs dabas redzamību, bet gleznojuma stilisko kārtojumu. Viņa ģīmetnēs (*Sieviete ar vēdekli* – 1914, *Fridrichs Grosvalds* – 1915, *M. G. portrets*, ģīmetne ar leoparda ādu), gleznotās starp 1914. un 1917. g., sapņains liegums, ritma vijīgums, tīkama elegance sieviešu tēlos nomainās ar archaiskāku, skarbāku uztveri vīriešu portretos.

Atzīmēsim mākslinieka tēva, advokāta, pazīstama sabiedriska darbinieka Fr. Grosvalda portretu runātāja pozē. Modeļa stingrā stāja, izteiksmīgais siluets ar raksturīgu galvas pagriezienu vēstī sejas vaibstos rūpju un rei-

zē iekšējas pārliecības valodu. Trīs mākslinieku (Grosvalda draugu – Tones, Ubāna un Drēviņa, 1915) ģīmetnes vienkāršoto veidolu skarbumā jūtams kāds dvēselisks saspīlējums. „Šī grupas ģīmetne ar Grosvaldam īpatnējo ritmiski noslēgto uzbūvi ir klasiski līdzsvarota, bet līdz ar to pauž iekšēju satraukumu." (B. Vipers) Recenzējot *Dzimtenes Atbalsī* Latviešu mākslinieku izstādi Maskavā, J. Madernieks saka, ka raksturīgi tvertais grupas portrets esot „kolorītā vēl nepārliecinošs un iekšēji neizjusts".[21]

Tagad nu vērās jauns uzdevums: izteikt tautas dzīves traģiku, latviešu kaŗavīru gaitu varoņu stāstu bēgļu un strēlnieku ciklos. Patriots un jauna stila meklētājs Grosvalds rada prototipus dzimteni zaudējušo zemnieku un dzimtenes aizstāvētāju veidoliem, atveŗot jaunu lappusi mūsu mākslas ritumā un ietekmējot līdzgaitniekus. Tāpat kā sapņotāji P. Krastiņš, R. Pērle, bet it īpaši V. Matvejs, viņš pārvar krievu akadēmiskos paraugus un vācu ietekmes, nosliecoties uz latīņu kultūras pusi, asimilējot arī viduslaiku un austrumu mākslas elementus, bet visnotaļ tiecoties noskaidrot mums pašiem īpato.

Grosvalda māksla bagāti liecina par radošu īpatnību, kuŗā auglīgi apvienojas latviskā izjūta ar modernās franču kultūras izsmalcināto garu – *esprit*. Oļģerds Grosvalds domā, ka viņa brālim „no pēdējo laiku gleznotājiem, bez šaubām, Sezāns [Cézanne] bijis vistuvākais".[22] Par Sezānu tolaik jūsmoja neskaitāmi jaunie mākslinieki. No modernisma ciltstēva arī Grosvalds varēja mācīties antiakadēmisko ievirzi un jaunus uzbūves principus gleznas veidošanā. Taču Sezāna krāszieda modulācijas metode, radot jaunas formu un telpas vērtības dabas tēlošanā, protams, ir kas cits nekā stilizācija, dekorātīvitāte, simbolika un emocionālais elements, kā arī formas un krāszieda attiecības jaunā latviešu gleznotāja darbos, nerunājot nemaz par atšķirībām tematikā.

Tieksmi uz ekspresīvu krāsaino laukumu un līniju sadaru Grosvalds līdzīgi Alksnim savieno ar episku rāmumu. Viņš atrod jaunas formulas, kā traktēt aktuālos dzīves notikumus. Tas skaidri saskatāms, piemēram, salīdzinot viņa strēlnieku zīmējumus un gleznojumus ar R. Zarriņa ilustrātīvajiem un J. Tillberga akadēmiski vingrajiem zīmējumiem ar līdzīgu tematiku. Šie abi meklē tipu un notikumu ārēju dokumentāciju,[23] kurpretim Grosvalds, tiecoties uz ko būtisku, vispārinot dzīves parādības, runā uz skatītāju mākslinieciskā zīmju valodā, rādot no mājām izdzīto vīru, sievu un bērnu stāvus degošo ēku un satumsušās debess fonā. Dzīves notikumi un situācijas tverti nevis to ārējā anekdotiskā sastāvā, bet eksistenciāli, vēstījot, ko tie nozīmē tautas pastāvēšanā. Ne ar technikas izveicīgu spožumu, bet ar mākslinieciskās ieceres kvalitātēm un kompozicijas ritmu Grosvalds skatītājam liek nojaust kādus dziļākus spēkus cilvēku likteņos un ainaviskā apkārtnē. Tāds eksistenciāls simbols ir vecais bēglis, varens un bargs, atstājis degošo māju ietālē, mierinādams satraukto zēnu, kas viņam piekļāvies. Šis sirmgalvis, zaudējis visu, sāpēs nezaudē vīrišķīgu mieru, it kā pravietiski skatīdamies nākamībā. Še ir kas no Domjē raksturojuma un ekspresijas asuma. Šis meistars bija tuvs Grosvaldam. Apbrīnojami, ar kādiem vienkāršiem līdzekļiem divdesmit sešus gadus vecais mākslinieks sasniedz izteiksmes svinīgumu savā mākslinieka ticības apliecinājumā.

Dzīves drāmā Grosvalds saskata ciešanu heroismu, izvairoties no visa bravūrīgā, patētiskā. Tā tas ir arī strēlnieku epopējā, ko radījis notikumu

19. J. Grosvalds, *Trīs sievietes Bagdadas ielā*



aktīvs liecinieks Grosvalda skatījumā. Strēlnieki cīnās, mirst agonijā, dzīvo zemnīcās, kustas ierakumos, pār kuŗiem spokaini rēgojas koku ģindeņi un sprāgst granātu šāviņi, ar ikdienas darba nopietnību, bez kādiem teātrāliem žestiem. Mākslinieka zīmējums un laukumu kārtojums pregnanti, koncentrēti. Kompozicijā sastopam arī klasiskās tradicijas ieskaņas, piemēram, simmetriski uzbūvētos trīs baltos krustos ar kaŗavīru figūrām vai strēlnieku grupā ar zirgiem (1916). Šur tur pa retam ieskanas arī sentimentālākas stīgas lielajās kompozicijās *Mirstošais strēlnieks ar žēlsirdīgo māsu* divi variantos. Taču vienkāršība, mēra un kustības ritma izjūta vada Grosvaldu, markanti rādot ievainoto strēlnieku gājienu – tumšos siluetus ar baltiem apsējumiem sāpēs noliektās galvās, rokās vai kājās, nedrošā gaitā balstoties uz šautenēm. Te ir stakato – stāvos, koku stumbros – un tai pašā laikā virzīšanās telpā. Koncentrējot līniju un laukumu iedarbību, Grosvalda akvareļiem, guašām vai tušas mazgājumiem ir visai zīmīgs dekorātīvi simbolisks raksturojums. Tautasdziesmas motīvi izmantoti tādos darbos kā *Div' dūjiņas gaisā skrēja.*

1917. g. krievu artilerijas pārvalde komandē Grosvaldu uz franču fronti. Rīgai krītot un pēc tam lieliniekiem to okupējot, Grosvalds nevar atgriezties atpakaļ. Viņš iestājas ģenerāļa Dunstervilla vadītā angļu ekspedīcijas korpusā, dodoties no Aleksandrijas pa Sarkano jūru uz Basru. Pa Mezopotamiju, Persiju, pārceļoties pāri Kaspijas jūrai, viņš nonāk Bakū. Pēc austrumos pavadītiem nepilniem divi gadiem, 1919. g. rudenī Grosvalds Tbilisī demobilizējas un dodas uz Londonu, pēc tam uz Parīzi, kur ieņem Latvijas sūtniecībā sekretāra vietu. Ceļojums pa Mezopotamiju un Persiju dod vērīgam, inteliģentam gleznotājam jaunus pieredzējumus par teiksmainām zemēm ar senu kultūru, par dīvainām pilsētām ar orientālās greznības un nabadzības sajaukumu, par drupām un mežonīgām kalnu ainavām, ko nav skatījuši eiropieši. Šos bagātīgos iespaidus un pārdzīvojumus, neraugoties uz slimošanu nepierasti skarbajā klimatā, Grosvalds dokumentē kā dzejiskā dienasgrāmatā divējādi. Viņš apraksta skaistā franču valodā savus pieredzējumus *Persijas ainās (Tableaux persans)* un, par spīti dienesta un ceļojuma grūtībām, rada ap divi simti zīmējumu, akvareļu un guašu. Tas nav vienaldzīgs ceļotājs, bet kultivēta personība, kas ar dziļu iejūtu saviļņots pieredz un izteic kādu nepazīstamu pasauli, tai pašā laikā noskaidrodams un atrazdams arī pats sevi. Tie ir bagāti mākslinieciski un cilvēciski dokumenti, dzīvā ainu virknē vēstījot spontānu eiropieša un austrumu mentālitātes saskari. Arī ceļojumā Grosvalds apstiprina savas fenomenālās valodu spējas, iemācīdamies persiski.

Šais austrumu ciklos Grosvalds sāk vēl noteiktāk apzināt savu īpato ceļu. Ar ievērojamu koncentrāciju, krāsu un zīmējuma lakonisku plānojumu viņš pietuvojas dekorātīvam fresku stilam. Pieaug viņa koloristiskā



20. J. Grosvalds, *Serenāde*

21. J. Grosvalds, *Latviešu kareivji, ejot ar nacionāliem karogiem Rīgas ielās*



bagātība – šie rožainie, brūni pelēkie, zilotie, te atkal zaļi oranžie krāszieda delikātie savijumi, gaišoto un tumšoto laukumu ietekmīgās mijas. Var redzēt, kā mākslinieks savos sintezes meklējumos tuvojas nobriedumam. „Austrumi ierosina viņa mākslā jaunu periodu. Ceļojuma iespaidi ir pārsteidzoši, ārkārtīgi valdzinoši. Liekas... gleznotājs būtu pats sevi atradis, ieraudzījis to ceļu, pa kuŗu tam, kā tēlotājam un koloristam, jāstaigā... Rodas personīgs austrumu tēls, tāds, kādu gleznotājs uztvēris un kāds viņam pieder."[24]

Te paveŗas Aleksandrijas, Basras, Bagdadas ielas ar aizplīvurotām sievietēm, flegmatiskiem vīriešiem, kas laiski sēž sakrustotām kājām durvīs, sūc pīpi, architektūras laukumiem saskaņojoties ar stāviem. Te atkal raibās bazāru ainas, kur no augšas nākošie staru šķēpi apgaismo smailarku celtnes, vīriešus ar tipiskām melonveidīgām cepurēm, platiem tērpiem, priesteŗus ar

spilgti oranžām, nokrāsotām bārdām. Viss te vibrē laukumu rotaļā, dzīves parādību eksotikā. Drūmāks, skarbāks raksturs ir Persijas kalnu ainavām, kur virsotņu parallēlās rindas atbalsojas tuvienes kamieļu mugurās vai kurdu jātnieku siluetos. Grosvaldu šīs kalnu ainas milzīgi pārsteidz. Viņš raksta savās piezīmēs: "Mežonīgās un neskartās ainavas parāda dabu visā tās kailumā, it kā pirmajā radīšanas dienā, bez izskaistinājumiem vai cilvēku apdares kā milzīgu, neapklātu konstrukcijas skeletu... liekas, ka tikai vēl vakar Dieva vārds 'atdalījis zemi no debesīm'."[25]

Minot tikai dažus tematikas piemērus, kā *Aleksandrijas kafejnīca, Aleksandrijas ielas skats, Sarkanā jūra, Basra, Palmu mežs Basrā, Trīs sievietes Bagdadas ielā, Chariskinas tilts, Hanodan – Kazvinas pilsētas vārti, Kapi, Kurdu ubagi, Muhamedāņu skola, Austrumu tautas tērpi* – jau nojaužama tēlojumu bagātā dažādība. Arī še nav nekā amizanti anekdotiska. Ozanfāns (A. Ozenfant) nosauc Grosvalda ainavas par „psichoģeografiskām", ar to saprotot „ainavas, kur kādas atsevišķas zemes daba ir noderējusi par valodu kāda mākslinieka izjūtu izteiksmei". Zemes dvēsele te atbalsojas mākslinieka dvēselē, tā radot veidolus.[26]

Dzīvodams Parīzē, cik laiks pieļāva, Grosvalds kārto un izvērtē ceļojumā uzkrāto materiālu. Viņš paveic trīs eļļas gleznas ar orientāliem motīviem *(Muhamedāņu sēru gājiens, Persiešu bazārs, Trīs sievietes Bagdadas ielā)*, lai tās rādītu Neatkarīgo salonā. Kad tās tur parādījās, to autors jau bija 1. februārī, 28 gadu vecumā, miris, saslimis 1920. g. janvāŗa vidū ar epidēmisko spāniešu gripu.

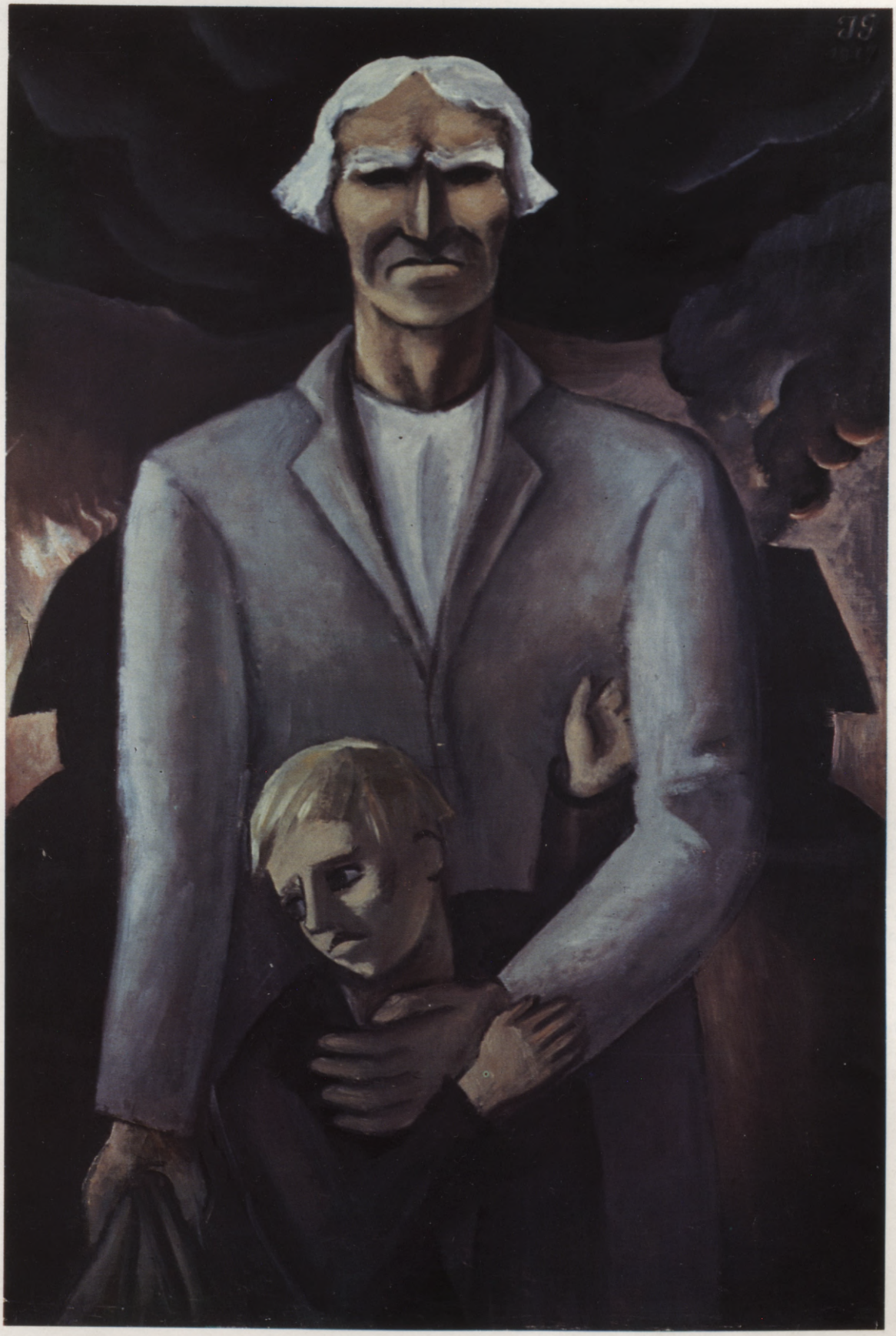
Kā citi pēdējā posma darbi jāmin zīmējums *Latviešu kareivji, ejot ar nacionāliem karogiem Rīgas ielās* un allegoriskā aina divi variantos – *Latviešu kareivja cīņa ar melno bruņinieku*, izteicot cīņu ar bermontiešiem. – Grosvalda mūžs pārtrūka tapšanas un veidošanās sākumā. Viņš no Parīzes, sarakstoties ar Ubānu, dzīvi seko mākslas notikumiem dzimtenē. Kā testaments līdzgaitniekiem skan viņa vārdi: „Mums visiem pirmā plānā stāv viena doma – celt augšā latviešu mākslas pili un radīt to, ko tikai mēs varam radīt."[27] Tāpat kā P. Krastiņš, Ansis Cīrulis, R. Pērle, V. Matvejs, arī viņš tiecās uz mums īpato skaistumu.

Ar bēgļu un īpaši strēlnieku cikliem Grosvalds gan ierosinājis, gan ietekmējis mūsu māksliniekus strādāt līdzīgā virzienā.

I. J. Grosvalds, *Bēgļi*

---

[1] J. Grosvalds, „L'Art Letton", *La Revue Baltique*, 1919/1, 28. lpp.
[2] *La Revue Baltique*, 1919/4.
[3] K. Ubāna pastāstīts. To atzīmē arī A. Nodieva, *Konrāds Ubāns*, 21. lpp.
[4] B. Vipers, *Jāzeps Grosvalds*, 10. lpp.
[5] *Istorija russkogo iskusstva* II, 343., 387., 417. lpp.
[6] Par Simonu Hollošiju (1857–1918), kas nodibināja 1896. g. Nagibaņjes koloniju Ungārijā, rakstījis: A. Tichomirov, „Simon Holloši i jego russkije učeniki", *Iskusstvo*, 1957/8, citēts pēc S. Cielavas *Latviešu glezniecība buržuāziski demokratisko revolūciju posmā, 1900–1917*, 153. lpp.
[7] *Kunst für Alle*, 1892/93, 227. lpp.
[8] Par visu situāciju Minchenē sk.: P. Selz, *German Expressionist Painting*, 176., 193. un sek. lpp.





II. J. Grosvalds, *Bagdadas ielā*

[9] No neaptveŗami plašās literātūras par modernās mākslas strāvām minēsim īsu un instruktīvu pārskatu: Charles McCurty, ed., *Modern Art, A Pictorial Anthology*. Sk. arī J. Siliņa „Vērojumi tagadnes mākslas ceļos un strupceļos", *Akadēmiskā Dzīve*, 1974/16, un „Tagadnes mākslas labirintos", *Humānitāro Zinātņu Asociācijas rakstu krājums* III.

[10] Par „Parīzes skolu" sk. E. Susini un Ž. Kasū (Jean Cassou) ievadus Modernās franču gleznieclbas meistaru izstādei Vīnē 1947. g. *Meister der modernen französichen Malerei.* Ievadi franču un vācu valodā.

[11] Jau minētā B. Vipera monografijā, 16. lpp.

[12] J. Kugas pastāstīts.

[13] J. Madernieks, „Otrā latviešu mākslinieku izstāde", *Dzimtenes Vēstnesis*, 1913/4.

[14] K. Ubāna pastāstīts; par to arī B. Vipera monografijā, 26. lpp.

[15] J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieclbas gaitas pēdējos 20 gados (1918–1938)", *Senatne un Māksla* (tālāk *SM*), 1938/4, 102. lpp.; sk. arī *Latvijas māksla 1800–1914* II, 225. lpp.

[16] Oļģerds Grosvalds, „Zalons Pilsētas mūzejā", *Latvija*, 1910/150. – V. Matvejs, „Krievu Secesija", *Dzimtenes Vēstnesis*, 1910/160, un arī „Moderno mākslinieku izstādes", *Jaunā Dienas Lapa*, 1910/163, 164. – Sk. arī J. Siliņš, *Latvijas māksla 1800–1914* II, 314. lpp.

[17] K. Ubāna sniegta ziņa.

[18] *La Revue Baltique*, 1919, septembris–oktobris.

[19] J. Birzgalis, „Mēģinājums nodibināt Ziemeļvidzemes piejūras mākslinieku kopu", *Latviešu tēlotāja māksla 1956*, 164. un sek. lpp. Nav nekādas vajadzlbas šo tolaik populāro ideju par mākslinieku kolonijas dibināšanu atvasināt no domām par Hollošija mākslinieku koloniju.

[20] A. Beļcovas informācija. – T. Suta, *Romans Suta*, 17. lpp.

[21] *Dzimtenes Atbalss*, 1916/23, 24.

[22] O. Grosvalda ievads Jāzepa Grosvalda atstāto darbu izstādes katalogam (Valsts mākslas mūzejā, Rīgā 14/XII. 1924–18/I. 1925), 6. lpp.

[23] J. Siliņš, „Jāzepa Grosvalda atstāto darbu izstāde", *Latvijas Vēstnesis*, 24/XII. 1924.

[24] O. Grosvalds jau pieminētajā rakstā, 8. lpp.

[25] J. Grosvalds, *Persijas ainas–Tableaux persans*, 9. lpp.

[26] A. Ozanfāns (A. Ozenfant, 1886–1966), „Jāzeps Grosvalds", *Senatne un Māksla* (tālāk *SM*) 1940/2, 135. lpp.

[27] Kādā Ubānam rakstītā vestulē, B. Vipers, *op.cit.*, 42. lpp.

Papildinājumi literātūrai

R. Suta, „Jāzepa Grosvalda piemiņai", *Latvijas Kareivis*, 2/11. 1921. – J. Siliņš, „Jāzeps Grosvalds", *Ilustrēts Žurnāls* (tālāk *IŽ*) 1924/52; „Heroisma tēlojumi un noskaņas latviešu gleznieclbā", *SM*, 1937/1; teksts attēlam J. Grosvalda *Vecais bēglis, Latviešu gleznieclba* II – Žanrs, Rīgā 1939; „Latviešu strēlnieku tēlojumi mūsu mākslā", *SM*, 1940/2. – J. Dombrovskis, „Jāzeps Grosvalds", *IŽ*, 1927/3. – J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas mūsu gleznieclbā", *Sējējs*, 1937/3, 4, 5. – U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – B. Vipers, *Jāzeps Grosvalds*, Rīgā 1938. – Anšl. Eglītis, „Latviešu kaŗa gleznotāji", *Tēvija*, 23/IX. 1944. – V. Ģinters, „Jāzeps Grosvalds", *Ceļa Zīmes*, 1976/58. – J. Grosvalds, *Persijas ainas – Tableaux Persans*, ar V. Bokaldera un O. Grosvalda rakstiem, Stokholmā 1978. – Visai interesants dokuments ir J. Grosvalda dienasgrāmata „Enzeli–Baku–Tiflis, 1918/1919", sākot ar 1918. g. 9. jūliju un beidzot ar 1919. g. 9. martu – līdz demobilizācijai un braukšanai uz Londonu. Lakoniski, trāpīgi tur raksturoti apstākļi un spējīgā jaunā mākslinieka un virsnieka stāvoklis, viņa darbīgums un noskaņas.

Jēkabs Kazaks

Jēkabs Kazaks (1895–1920) ir otrs ievērojamais kaŗa un bēgļu laikmeta pārstāvis. Salīdzinot ar Grosvaldu, kas viņu kādu laiku ietekmē, viņš ir satrauktāks, nemierīgas ekspresijas vēstītājs līniju smailēs un lauztos



22. J. Kazaks, *Pašportrets*

23. J. Kazaks, *Veca sieviete melnā lakatiņā*



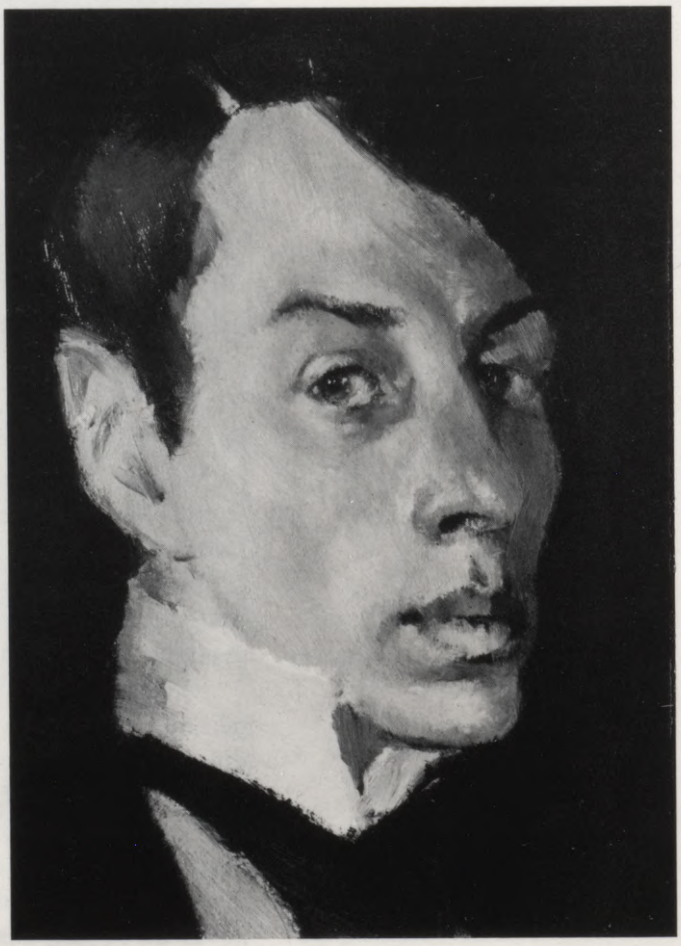
ritmos, bet kopš 1918/19. gada krāsu kvēlē. Kopīgi abiem ir laikmetīgās, jaunās gleznie cības meklējumi, kas noraida tīri formālas abstrakcijas, gribot izteikt sava laika nacionālo tematiku: bēgļu un kaŗavīru gaitas. Grosvalds kā dzimis komponētājs, dekorātīva vienkāršojuma meistars ir tuvs klasiskai tradicijai ar tās statiku un līdzsvarojumu. Kazaks pēc savas dabas ir dinamisks, ar savu īpato „gotisko" skanējumu, kolorists, kaut gan arī zīmējumā sasniedz respektējamu izteiksmību.

Jēkabs Roberts Kazaks dzimis 1895. g. 18. februārī Rīgā kā mājas apkopēja dēls.[1] Viņš sākumā apmeklē kādu privātu elementārskolu, pēc tam mācās Blūma reālskolā, no tās pāriedams uz Ķeniņa reālskolu. Šai skolā ir latviešu valodā un tajā mācāmos priekšmetos labi skolotāji (Fr. Bārda, A. Saulietis u. c.), kas prot iekustināt audzēkņu sirdis. Zīmēšanu še māca Jūlijs Madernieks. Kazaka klases biedrs ir Kārlis Baltgailis. Baltgailis jau skolnieka gados kādu laiku mācījās Rozentāla gleznošanas studijā. Viņš 1912. g. devās uz Penzas mākslas skolu. Apmēram ap šo pašu laiku uz Maskavu

devās cits Ķeniņa reālskolas audzēknis – Ludolfs Liberts, kas kādu laiku apmeklēja arī Madernieka privāto mākslas studiju. Atstājis Ķeniņa reālskolu, Kazaks 1912. g. iestājas Pilsētas mākslas skolā, kur tolaik jau mācās Tone, Ubāns, Drēviņš, K. Johansons, J. Bīne, J. Cielava. Līdz ar viņu jaunākās klasēs uzsāk skolnieka gaitas R. Suta un E. Šveics. Pie Purvīša jaunieši iepazīstas ar tolaik pie mums vēl jauno impresionistisko gleznieciību. Daži vecākie audzēkņi, it īpaši straujais Drēviņš, jau negrib vairs samierināties ne ar purvītisko un rozentālisko impresionistisko reālismu, ne ar Tillberga akadēmisko ievirzi. Šie nemiernieki (K. Ubāns, A. Drēviņš, Kr. Rīts) 1914. g. no skolas izstājas, jo viņus bija skārušas modernākas vēsmas. Impresionistiskā uztvere, kas vēl vērojama 1913. g. gleznotajā ainavā (1926. g. vēl Kazaka ģimenes īpašumā) ar rudens motīvu, vairs neapmierina arī J. Kazaku. Savā autobiografijā viņš saka: „... visa mana mīlestība pievērsās vecajiem meistariem un ar neatlaidīgu darbu es centos izravēt to, kas likās nejaušs un lieks... Viņu apgarotajā gleznošanas veidā es ieraudzīju to, pēc kā velti meklēja no Manē [Ed. Manet] audzinātās paaudzes..."[2] Rīgas posmā viņš varēja iepazīties ar vecmeistariem tikai no reprodukcijām. Bet uznāca karš, skolu evakuēja, un 1915. g. Kazaks kādu laiku ir Petrogradā, kur cītīgi apmeklē Ermitāžas mākslas krātuvi. Te viņš redz lielo vecmeistaru oriģinālдarbus. Ermitāžā jaunais mākslinieks redzējis „tikai

24. J. Kazaks, *Pašportrets*
24a. J. Kazaks, *Pašportrets*, fragments





25. J. Kazaks, *Zēna (meitenes?) portrets*



Rembranta, Rūbensa un Ticiāna gleznas".[3] Vēl pirms Petrogradas Kazaks bija piedalījies ar 4 zīmējumiem Latviešu mākslas veicināšanas biedrības sarīkotajā grafiskā izstādē 1914. g. aprīlī. 1915. g. rudenī Kazaks dodas uz Penzu un iestājas turienes mākslas skolā, kuŗā mācījās līdz 1917. g. pavasarim. Penzā salido arī citi rīdzinieki — Tone, Ubāns, Suta. Viņi sastop priekšā citus latviešus, kas mācās Penzas skolā: K. Baltgaili, J. Kalniņu, J. Ivānu, K. Siliņu un R. Sniķeru.

Dzīves apstākļi jauniešiem nav viegli. Jādzīvo nekurinātās, šaurās īrētās istabās, iztika trūcīga. Dažreiz guļ neizģērbušies, dedzina papīrus mazgājamā bļodā, lai sasildītos. Ir labi, ja rodas iespēja saņemt bezmaksas pusdienas Latviešu bēgļu komitejas virtuvē. Toties jaunie mākslinieki piedalās bēgļu komitejas kultūras pasākumos — koŗa vadīšanā, teātŗa izrāžu sarīkošanā, dekorāciju gleznošanā u.tml. Kazaks arī strādā Latviešu bēgļu komitejas darbvedībā, nākdams saskarē ar tautas dzīvi svešumā. — Jāiekļaujas citos apstākļos skolas mācību gaitā. Figūru klasē zīmēšanu māca skolas direktors N. Petrovs. Pretēji Rīgas skolā mācītajam glezniecīskajam zīmējumam, kas balstās uz gaismēnas attiecībām, Petrovs māca un prasa tīri





26. J. Kazaks, *Pie dēla zārka*
27. J. Kazaks, *Vasara kareivju vagonā*

lineāru zīmējumu stingrā klasicisma gaumē. Tas sākumā vienam otram rīdziniekam sagādā grūtības. Toties Gorjuškina-Sorokopudova gleznieclbas klasē, kā stāsta K. Baltgailis, rīdzinieki sākumā pārsteiguši ar drošo gleznojumu, lietojot silto un auksto toņu pretstatus, lai panāktu iedarbīgus gaismēnas efektus.[4] Taču vēlāk šis pirmais pārsteigums noplacis. – Audzēkņu simpatijas un tuvumu jauniešiem gūst gleznieclbas skolotājs Aleksandrs Štūrmans (dz. 1869. g.). Viņš liels savādnieks, nerimtīgs ceļotājs un klejotājs. Kazaks savās piezīmēs viņu raksturo šādēji: „Sirms, gleznoja impresionistu garā un mīlēja visu jaunu un savādu." Viņu pazina gleznotājs A. Rilovs. Tas Štūrmanu nosauc par mākslinieku klejotāju, kas ceļojis pa Italiju un citām vakaru zemēm, bijis daudz redzējis, labi pazinis vakaru mākslu. Šis savādnieks bijis mūžīgā kustībā, pat tēju dzēris, staigājot pa istabu. Naktīs bieži vien negulējis, deklamējis Heines vai Verharna dzejas.[5] Kā atceras Penzas skolas audzēkņi, stundām ilgi bezmiega naktīs Štūrmans sarunājies ar viņiem par mākslu. Rilovs saka, ka Štūrmanu interesējusi faktūra un kolorīts, klājot krāsu biezos triepumos. Viņš bija rosinātājs, bet bez mācīšanas metodes. Audzēkņiem savs ceļš bija jāmeklē un jāatrod pašiem.

Rīgas skolas laikā Kazaks strādāja impresionisma uztverē. Tagad, un īpaši pēc Ermitāžā pieredzētā, tā viņu vairs neapmierināja. Savās piezīmēs priekšlasījumam Kazaks izsakās, ka impresionisms, kam „gaisma un gaiss bija viss un krāsa dievība", gleznā „gribēja būt pati daba un gleznotājs par viņas radītāju".[6] Pievērsdamies vecmeistaru reālismam, Kazaks 1914/15. g. veicis portreju gleznojumus, kas tāpat kā tā paša laikmeta reālistiskie zīmējumi, pēc R. Sutas domām, skaitā līdz 100, pazuduši Krievijā.[7] Tikai nedaudz 1916. g. tonālā un lokālo krāsu uztverē veikto darbu saglabājušies.

28. J. Kazaks, *Bēgļi omnibusā*





29. J. Kazaks, *Bēgļi rindā*

Meklējot formu veidojumu ar gaismēnas vērtībām, Kazaks veic vairākas ģīmetnes. Portrets un žanra ainas ir viņa aicinājums. Viņš pārvarējis impresijas uztveri, kas, piemēram, vērojama 1913. g. gleznotajā rudens ainavā. – Gleznā *Veca sieviete melnā lakatiņā* (1916, agrāk bija LVMM) tumšais siluets uz pelēcīga fona, spēcīgais modelējums un sejas vaibstu raksturojums liecina par nobriedušu reālistisku techniku. Parastā skolas darba līmeni pārsniedz ekspresīvais pašportrets. Tumšā telpā uz tumša fona parādās pelēki dzeltenīga seja, ko atbalsta balta, stāva apkaklīte. Nevērīgi sasietā platā kakla saite, bet vēl vairāk rokas, kas maģiski pavīd tumšā telpas dziļumā, novirzoties no galvas vertikālās ass, vēstī kādu neizlīdzinātu spriegumu. Pats formu veidojums mīksti iegrimst krēslainības sadrūmumā. Turpretim te maigi pieklusināto, te piesātināto toņu – oranži brūnā, sarkanā, zilā un zaļā – saskaņa kompaktā tērpā un dzidrais vieglums puisēna domīgajā sejā rāda kolorista spējas jaunajā gleznotājā (*Zēna portrets*, RPMM).[8] Jāpiemin arī gleznotāja Sniķera ģīmetne.

Jauns pagrieziens Kazaka attīstībā sākas ar 1916. g. pavasari, apmeklējot Maskavu. Te viņš sastopas ar A. Drēviņu, dodas uz Morozova un Ščukina galerijām, Latviešu mākslinieku izstādi, mākslas krātuvēm. Ščukina galerijā iepazīstas ar franču pēcimpresionistiskajiem modernistiem. Še redzētais viņu „satricināja līdz sirds pamatiem... Sezans, Matiss un Derēns kļūst viņa vadošās zvaigznes."[9] Pie Derēna Kazaks apbrīno „sintezējošo vienkāršību, stūraino skarbumu", brūnoti pelēcīgos toņus, kādi vērojami arī Drēviņa un Grosvalda darbos. Latviešu mākslinieku izstādē viņu saviļņo A. Drēviņa *Bēgles*, bet it īpaši Grosvalda darbi. J. Grosvalda *Bēgļu cikla* akvareļos Kazaks gūst ierosinājumu, kā laikmetiskā izjūtā pateikt notikumus, kas dziļi skāruši mūsu tautas likteņus. Šajos bēgļu tēlo-

jumos viņš atrod „kontūru skaisto zīmējumu, brīnišķīgu kompoziciju un stipru krāsainību".[10]

Kazaka attīstībā norisinās lūzums: no reālistiskās toņu gleznieciības viņš pāriet uz ekspresīvi vienkāršotu lineāru formu un kolorītu, atsakoties no īstenības parastās atdarināšanas. Tradicionālā gleznieciba gribēja pārvērst gleznu ilūziskā telpā ar treju dimensiju dziļumu. „Mūsu laikos viss iziet uz gleznas (zināma laukuma) piepildīšanu (amata valodā) visizdevīgāki uz augšu un sāniem divās dimensijās." Grosvalda ietekmē 1916/17. g. viņa tematikā parādās *Bēgļu cikls* akvarelī un eļļā. Šis lūzums norisinās strauji, tālab arī saprotama sākumā atkarība no Grosvalda un franču mākslinieku koncepcijām. Spēdams asimilēt svešo, Kazaks savos bēgļu tēlojumos un portretos drīz vien jau runā patstāvīgu valodu, bēgļu, strēlnieku un visbeidzot atbrīvošanas cīņu tēlojumos līdzvērtīgi nostādamies blakus Grosvaldam. Šajos meklējumos un pārvērtībās saduras pretējas tendences: divmēru laukumu dekorātīvitāte un formu lineāritāte ar tieksmi definēt figūru ģeometrisko tilpumu. Pašās mūža beigās Kazaks tiecas pārvarēt lineāritāti, izvēršot gleznu krāsaino masu gleznieciski brīvā valodā (1920). Taču līnija patur savas tiesības zīmējumos un sēpijās, darinot metus gleznām, piemēram, zīmējot kartonu liela stila kompozicijai, par ko vēlāk.

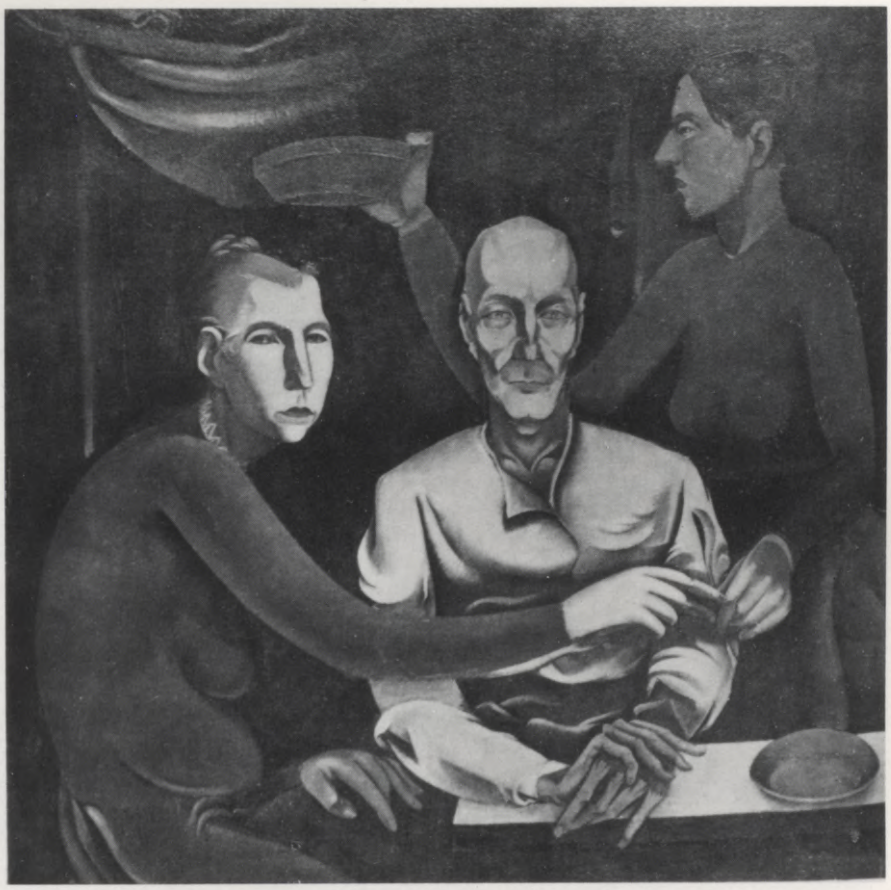
Varētu pajautāt, kālab citu moderno franču meistaru vidū it īpaši Derēns tolaik savaldzināja mūsu jaunos gleznotājus? Varbūt sava nozīme te būs viņa „askētiskā" posma vienkāršoto formu un krāsu atturībai un skarbumam, skaidrajai uzbūvei un tuvumam dzīves konkrētām parādībām (žanrā, klusā dabā). Taču, ejot līdzīgus ceļus, kā Grosvalds, tā arī, viņa ierosināts, Kazaks meklē vairāk nekā tīri formālus uzdevumus. Arī Kazaks kļūst mūsu nacionālās drāmas mākslinieciskis liecinieks, jo „gleznotājs, kas negrib saturu, ir tikai dekorātors, t. i. tāds, kuŗš iziet uz mūsu redzes

30. J. Kazaks, *Bēgļu bēres*
31. J. Kazaks, *Bēgļi pagrabā*





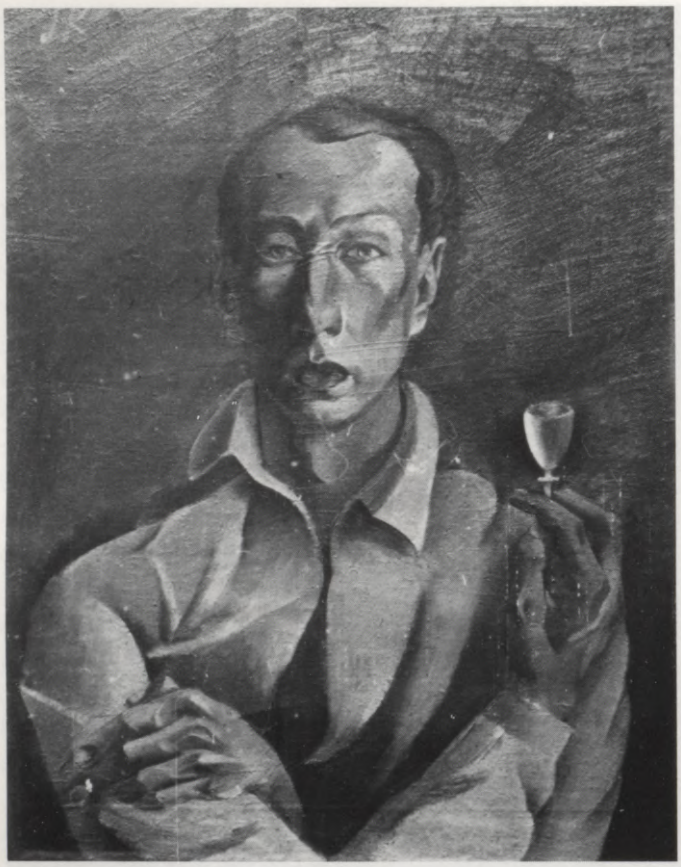


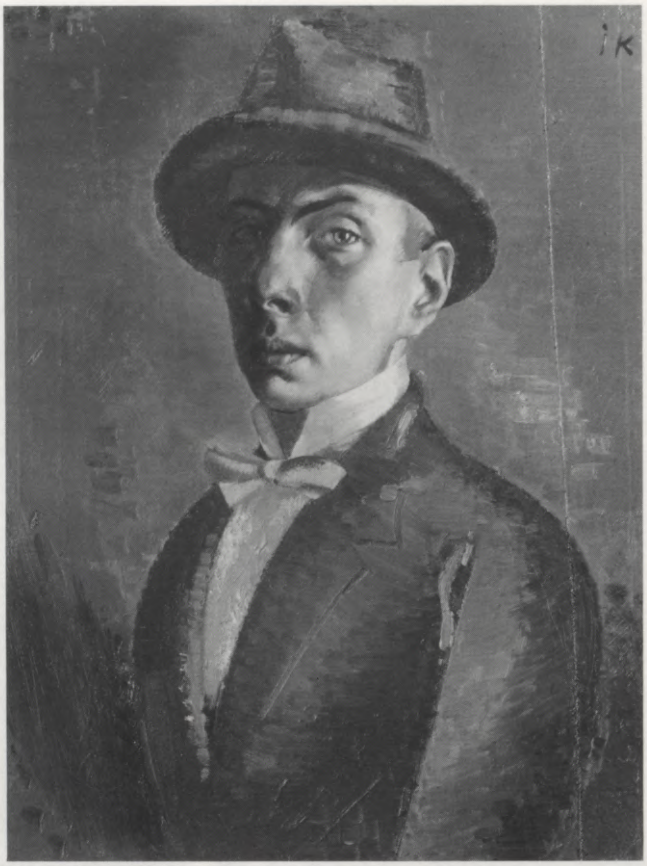


32. J. Kazaks, *Bēgļi*
33. J. Kazaks, *Pie galda*

kairināšanu, kamēr mākslas darbam vajag iejūsmot sirdi, prātu."[11] Jaunā māksla kā „aptveošas radošas sintezes" uzdevums risināms, gleznotājam dzīvojot intensīvi līdz laikmeta dzīvei. Šo jauno – sintetiskos un ekspresīvos veidolos tvertas dzīves parādības Kazaks vēstī gan gleznās, gan zīmējumos (zīmulis, tuša un spalva), gan tušas mazgājumos un akvareļos, savukārt arī linogriezumos. Viņa skatītā pasaulē ir aizvien kāds iekšējs saspīlējums, nervozs satraukums gan ikdienišķās, gan traģiskās situācijās, kas viņu atšķir no Grosvalda pacilātā rāmumā vairāk izlīdzinātajiem, harmoniskākajiem veidoliem, arī ja skartas dzīves drāmas un sāpju stīgas.

Šī jaunā posma sākumā, 1916/17. g., tematikā dominē bēgļu cikla tēlojumi akvarelī, eļļā. Pēc Penzā piedzīvotās Februāra revolūcijas atgriežoties Rīgā, šī tematika paplašinās ar 1905. g. notikumiem, ainām no strēlnieku dzīves un Brīvības cīņu ainām (piemēram, kartonā *Pirms uzbrukuma* un *Kaŗš*). Gleznās, zīmējumos, par ko būs runa citur, tā arī bēgļu cikla akvareļos norisinās stiliska pāreja no relātīvi mierīgām, īstenībai tuvākām apaļotām formām (piem., vēl vienā no skaistākajiem bēgļu cikla akvareļiem – *Bēgļi omnibusā*) uz deformēti izstieptām, stūraini lauztām, satrauktām kustībām un žestiem, drudžainu saspīlējumu. Pietiek salīdzināt pieminētā *Bēgļi omnibusā* (1916) divdaļīgo, gandrīz simmetrisko figūru izsvarojumu ar diagonālā kustībā komponēto, saspiesto bēgļu pūli, kas stāv pēc devām (*Rinda*), lai konstatētu virzīšanos uz formu un notikumu ekspresīvu kāpinājumu. Skumīgas vientulības noskaņa *Bēgļu bērēs*. Dzīves sāpju





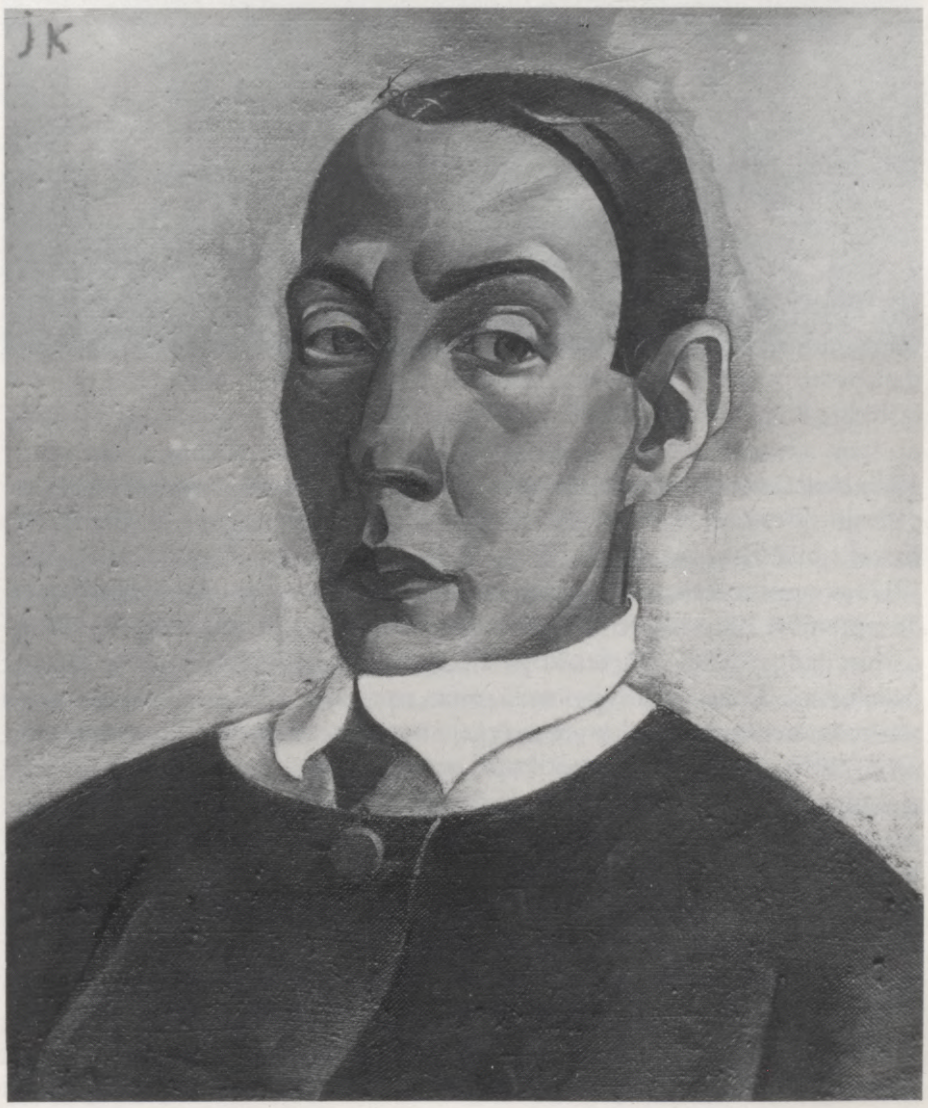
34. J. Kazaks, *Pašportrets ar glāzīti*
35. J. Kazaks, *Pašportrets at platmali*

asumu nemazina simmetriskais figūru kārtojums, piecus tumšos un gaišos stāvus grupējot ap vaļējo kapu ar mācītāju vidū. Citur – ekspresīvi tēlota bēgļu mītne pagraba telpās. Penzā darināts arī panno – *Bēgļi pie drupām* ar raudošo sievieti un bērnu.

Monumentālākais darbs šajā serijā ir *Bēgļi* (eļļa, 1917). Stāvformātā izstiepto kompoziciju veido figūru trejskanis. Centrā novietots stāvošs zemnieks ar pīpi vienā un spieķi otrā rokā. Pie viņa kājām sēd jauna sieviete sarkani brūnotā tērpā, zīdot bērnu, un vecā māte. Ar malu nošķeltā jaunā sieviete labajā pusē ir drīzāk piedeva, stūŗa noslēdzēja. Visu gleznas apakšdaļu norobežo tumši brūnotā laukuma diagonāle. Vīra masīvo pelēko stāvu atbalsta zilgani pelēkais fons. Dzīves situāciju raksturo un kompozicijai kalpo granātu nošķeltā koka stumbrs, tumšo mākoņu parallēlās joslas ar apblāzmotām apakšējām malām, bet pretpuses stūrī koka zara un retās lapotnes kulise. Raksturojuma skaudrums, tvirtā lineāritāte, lauzumos un ēnu rakstos plaknei gūstot kādu tilpumu, – iezīmē Kazaka savdabīgo uztveri. Vīrs, stūŗaini deformēts ar dzeloņaso kreiso plecu, smagnējs, stājā gan stingrs, bet neveikls, izslējies visā augumā. Tas nav cerību un spīts pilnais Grosvalda bēglis. Dzīves bezcerīgā satumsumā apmulsis, viņš tomēr nav zaudējis savu iekšējo mieru. Sevī iegrimusi jaunā māte rūpēs par bērnu. Baltā lakatiņa smailā arka ietveŗ sirmgalves asu grumbu izvagoto seju. Viņas plaši atvērtās acis it kā raugās nezināmajā nākamībā. Dzīve gan izpostīta, sašķeltais koks un melnie mākoņi vēstī draudus un bēdas, taču bēgļu garīgā pretestība nav salauzta.

Viens no šī posma īpatnējākiem veikumiem, kas sasaucas ar Drēviņa *Bēglēm* (un abi ar Derēnu), ir Kazaka žanrs *Pie galda* (eļļa, 1917). Trejfigūru izkārtojuma centrā, starp sēdošo un stāvošo sievieti, aiz šaurā galdiņa ar zilo šķīvi novietots vecs vīrs ar rēgainu, ģindenim līdzīgu seju un izstīdzējušiem, kaulainiem sakrustoto roku pirkstiem. Pa kreisi no viņa jaunā sieviete ar izstieptās, apaļotās rokas slaidu, ritmisku kustību, sniedzot karoti, saskaņas ar otru sievieti aizmugurē. Sānskatā, turpinot kustības vilni, tā paceltā rokā tur brūnu bļodiņu. Kombinējot apaļotās un asi šķautnainās formas, gleznotājs šajā šaurajā nabadzīgas dzīves telpā iekļautajos cilvēkos izvilina dīvainas apmātības klusumu.

Par Kazaka mākslas jaunajiem centieniem viņa līdzgaitnieks R. Suta spriež: „Lakonisks raksturojums, vīrišķīga aktīvitāte uztvērumā, formu lineārā noteiktība, krāsu asums, pat primitīvitāte, to neatstāj nekad." Taču Kazaka mākslinieciskā valodā parādoties arī „groteskais šaržējums", „no kuŗa viņš atsakās tikai ap 1919.–1920. gadu."[12] Tolaik neparasti varēja likties Kazaka ekspresīvi satrauktās lineāri dekorātīvās formas, izteiksmes



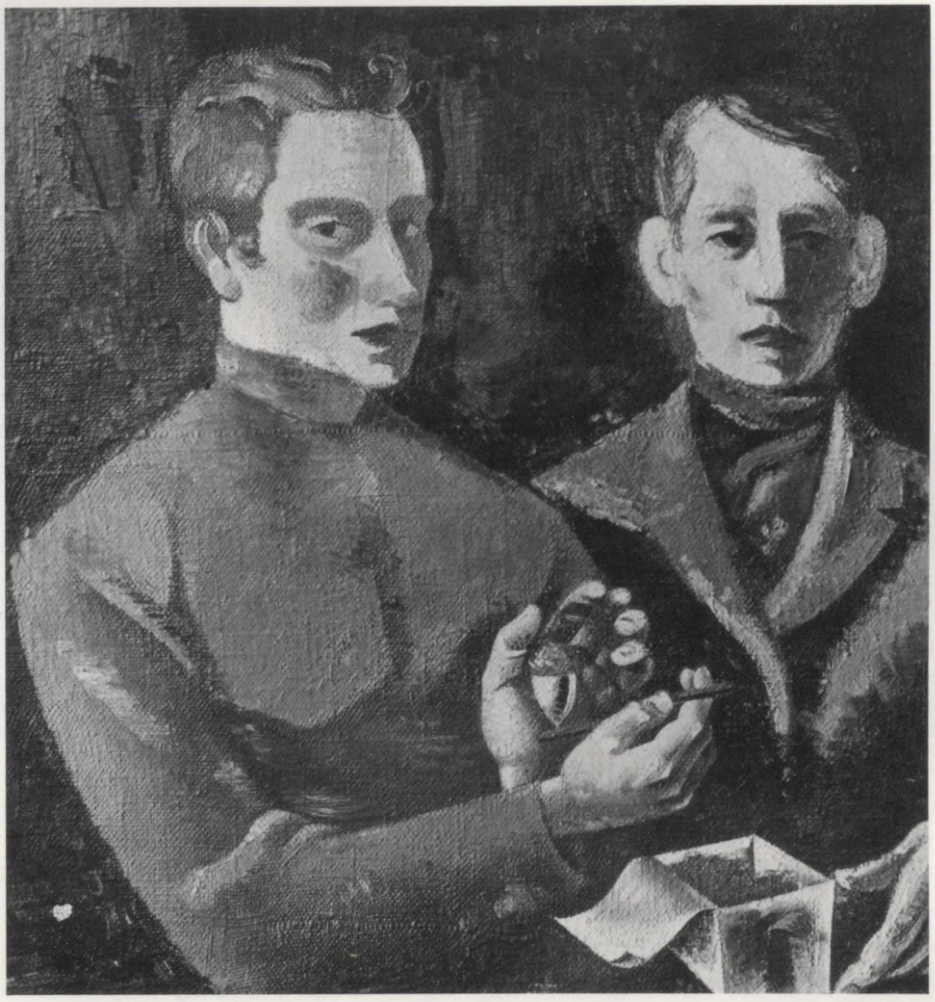
36. J. Kazaks, *Pašportrets garīdznieka tērpā*

asums un krāszieda pretstatu skarbums. To, piemēram, redzam bēgļu cikla *Trīs sievietēs* (1922. g. katalogā – *Trīs vecenes*). Šajos stūraini plakanajos stāvos, sarkanīgi brūnajā, tumšajā fonā parādoties melniem, pelēkiem, baltiem un rozā laukumiem ritmiskā mijā, ir kāda nejauša vēlās gotikas manierisma atbalss. Figūru primitīvās formas iegūst kādu ornamentālu īpašību, tai pašā laikā saliektos stāvos, sažņaugtās rokās, sāpēs savilktās sejās vēstījot izmisuma smeldzi. Lauztas ekspresīvas formas pauž eksistences traģiku. Meklējot drāmatismu, izteiksmes formālo un emocionālo skaudrumu, Kazaks tomēr nekur neiestieg anekdotiskā stāstījumā. Dzīves norises viņa skatījumā ir kādas ekspresīvas metaforas. Laikmetīgu notikumu tēlojumi vēl nenozīmē, ka tādēļ „mākslinieka ar varu būtu jālien tautiskā ādā. Mākslinieks ir svabads, viņš nedrīkst sevi saistīt ar ko citu, kas nav māksla. (Tautiskums nav māksla...) ... Tas, ko sauc par tautisko, nāks pats no sevis. Tautiskā nokrāsa ir nevis etnografija, literātūra jeb vēsture, bet gan tautisks gars, kas ir izcils kā Pēteŗa baznīcas gailis."[13]

1916/17. g. ziemā Kazaks dzīvo vienā istabā ar K. Baltgaili. Nekurinātās telpas un trūcīgā ēšana sabojā veselību. Netrūkst šai posmā arī draiskulīgu notikumu, par ko zina stāstīt K. Baltgailis. 1917. g. pavasarī beidzis skolu, Baltgailis iestājās latviešu strēlnieku pulkos. Kazaks glezno viņa ģīmetni kaŗavīra tērpā, ar paleti rokā, brūni pelēkā toņkārtā. Domīga, ar sānis vērstu skatu, parādās kaŗavīra galva, veidota šķautnainos ēnu un gaismu kontrastos.

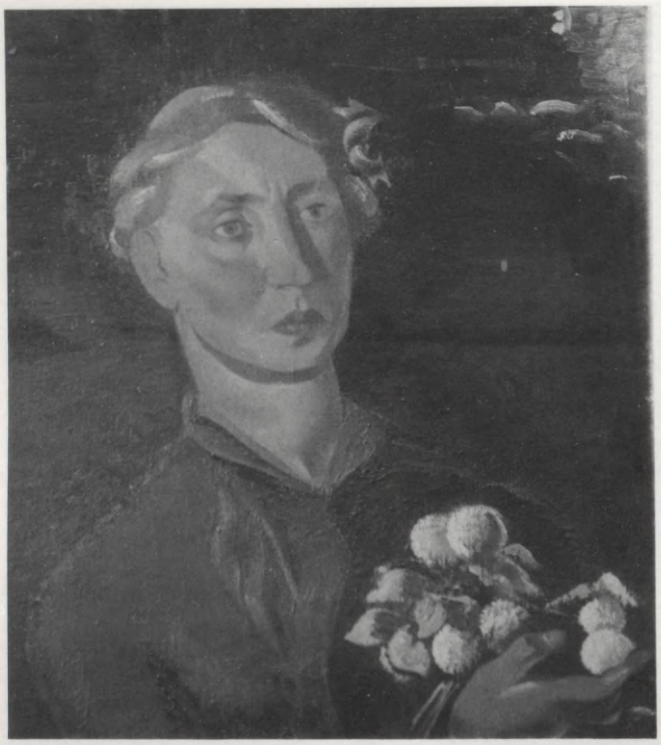
Penzas posmā Kazaks piedalās skolas audzēkņu kārtējās izstādēs, kas notiek mācības gada beigās; izstādās arī Latviešu bēgļu komitejas telpās sarīkotās jauno latviešu mākslinieku izstādēs. Vēl 1917. g. viņš Penzā parādījis turienes māksliniekiem savas gleznas un *Bēgļu cikla* akvareļus. Skolotājs A. Štūrmans iedod Kazakam ieteikšanas vēstuli uz Maskavu gleznotājam K. Kandaurovam. Kā liecina autobiografiskās piezīmes, viņš Kandaurovam atstājis vairākas gleznas un bēgļu dzīves akvareļus, lai tos izstādītu Kārava Kalpa (Bubnovyj Valet) izstādē. Kandaurovs ieguvis kādu no šiem akvareļiem. Nav zināms, kas ar šiem darbiem noticis, jo *Bubnovyj Valet* beidzamā izstāde notika 1916. g.[14] Maskavā Kazaks apmeklē Ščukina galeriju un mūzejus. Par tālākiem mēnešiem noteiktu ziņu nav. Varbūt, ka Kazaks būs iegriezies Rīgā. Pēc A. Beļcovas ziņām, J. Kazaks un R. Suta 1917. g. augustā brīvprātīgi iestājušies 5. Zemgales strēlnieku pulkā.[15] Taču 3. septembrī Rīgu ieņem vācieši. Nedisciplinētais krievu kaŗaspēks atkāpdamies laupa. Suta atkāpies kopā ar krievu kaŗaspēka daļām, bet Kazaks paliek Rīgā. Dzīvo vientulis mazā jumta istabiņā pie Pēteŗa baznīcas, „kur reti redzama saule, bet kur skan ērģeļu nezemes skaņas". Kaŗa, revolūciju un Brīvības cīņu apstākļos notikumi strauji mainās. Vācu okupētā un lielinieku varas apdraudētā zemē dzimst jaunā Latvija. 1918. g. Kazaks ir Alūksnē par zīmēšanas skolotāju. Te lasa priekšlasījumu par jauno mākslu. Piedzīvo arī lielinieku laiku terroru. 1919. g. Kazaks ir Rīgā, pārdzīvodams līdz ar citiem māksliniekiem, kas atgriezušies dzimtenē, vētrainās laikmeta maiņas. Kā ekspresionistu, vēlākās Rīgas Mākslinieku grupas, dalībnieks piedalās 1919. g. oktobrī Latviešu retrospektīvajā un 1920. g. Rīgas Mākslinieku grupas izstādē. Tai pašā gadā notikušās „kasparsoniādes" diskusiju vakars (par ko turpmāk) ar rupjiem uzbrukumiem jaunajai mākslai un māksliniekiem dziļi satrauca Kazaku. Viņam liedza vārdu. Tālab viņš

37. J. Kazaks, *Smēķētāju divportrets*



iesūtīja savus paskaidrojumus un atbildi vēstulē *Latvijas Kareivja* redakcijai (24/X. 1920). Saaukstējās, dodamies pie Tones. Atklājās ātrais dilonis, kas mākslinieku noveda pāragri kapā 1920. g. 30. novembrī. – 1922. g. martā Rīgas Mākslinieku grupa Pilsētas mākslas mūzejā sarīkoja Kazaka piemiņas izstādi. Kad Kazaks mira, viņa draugs un studiju biedrs Kārlis Baltgailis atradās ar imantiešiem tālajā Sibirijā, tur rīkodams izstādes, kuŗās jau, Grosvalda un Kazaka ietekmē, parādījās viņa bēgļu un strēlnieku tēlojumi.

Meklējumu iekšējā nemierā un satrauktos dzīves apstākļos norisinās Kazaka mūža īsais pēdējais cēliens. Mēs redzējām, ka viņa līdzšinējā attīstībā ģīmetnēs, arī žanros, risinājās noteikta virzība no tonālā reālisma uz formu un krāszieda brīvāku ekspresiju. Pats dzīves sabangojums un iekšējs spriegums ir Kazaka mākslas pamatmelodijas, bieži gūstot skarbu asumu. Brīvais krāszieds, pārvarot lineāritāti un neitrāli pelēcīgo toņkārtu, ir viņa radošo tieksmju un atziņu pēdējais apvārsnis. Intensīvajā pēkšņi aprauto pēdējo darba gadu ritumā Kazaka gleznieciībā cīnās pretējības: plakne un lineāritāte ar tieksmi definēt apjomīgu veidolu; skarbi atturīga, pelēcīgi brūnota krāsainība iepretim kolorīta kvēlei, mažorām krāsu zieda balsīm plašā glezniecīskā rakstā, kas raksturo paša pēdējā gada meklējumus,

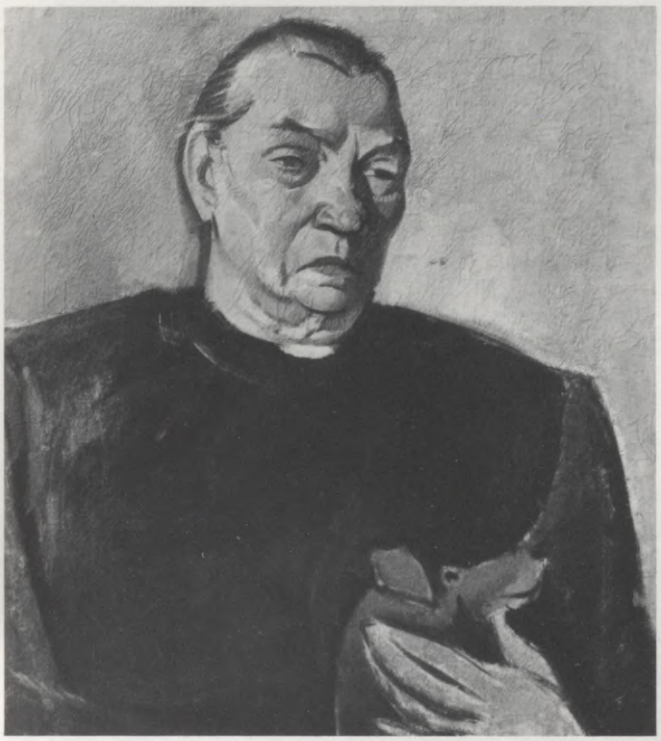


38. J. Kazaks, *Māsas portrets*

39. J. Kazaks, *Mātes ģimetne*
40. J. Kazaks, *Tēva ģimetne*

bet epizodiski ieskanas jau agrāk. Taču visur mākslinieks tiecas pēc izteiksmes lielākas koncentrācijas un vienkāršojuma.

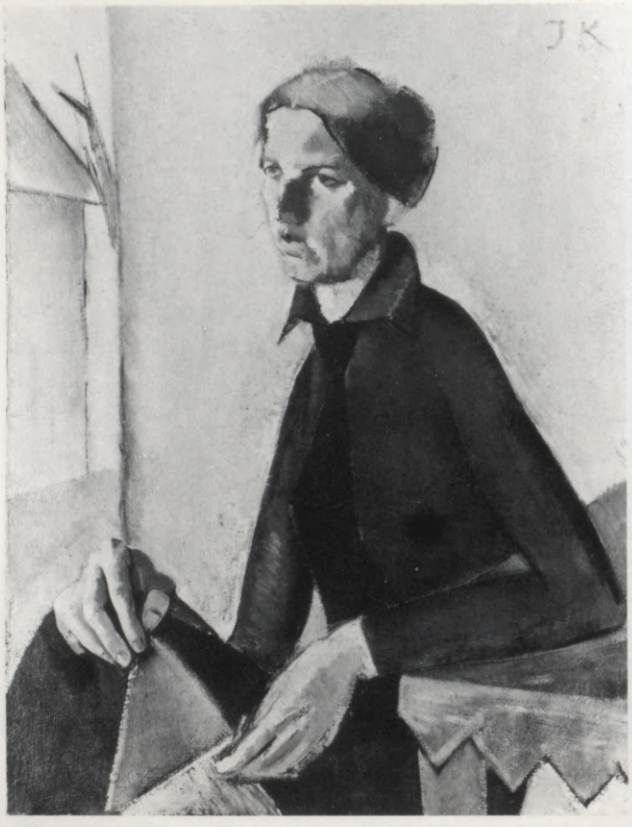
Pārveidības dokumentē gan portreti, gan žanra gleznojumi. Varam minēt pašportretu virkni. Divi no tiem (1916. un 1918. g. gleznotie) bija Valsts mākslas, bet divi (garīdznieka tērpā un *Pašportrets ar glāzīti*) Pilsētas mākslas mūzejā. No pēcnāves izstādes zināmi *Pašportrets ar platmali* un *Pašportrets ar dzeltenu drēbi uz rokas* (Alūksnē). Ārienē mazliet švītīgais *Pašportrets ar platmali*, veikts 1916. g., bet vēlāk strupi aprautos vilcienos pārgleznots tērpā un fonā, ir reālistisks. Aiz skaisti veidotās galvas pašapzinīgā miera jaušams apslēpts satraukums, ko vēstī vibrējošā apdare. Jau citu ko vēstī tai pašā gadā veiktais *Pašportrets garīdznieka* (svētceļnieka?) *tērpā* brūnos toņos ar zilā un oranžā akcentiem. Te plakanas, lineāri noasinātas formas, ko pats mākslinieks izprata par noslieci uz dekorātīvitāti, lai pārvarētu dabas atdarināšanu. Un nākamajā gadā, pasvītrojot veidojuma skarbi šķeltos lauzumus, brūni dzeltenīgā ziedā gleznojis pats sevi ar kaulaini cietiem pirkstiem, turot glāzīti rokā (*Pašportrets ar glāzīti*, 1917). Visur še, kā vispār Kazaka mākslā, izjūtams kāds neizlīdzināts iekšējs saspīlējums un drudžainums formu traktējumā. Izcilākais veikums šajā virknē ir *Pašportrets ar sarkano kaklautu* 1918. g. Ap šo laiku Kazaku nodarbina intensīvāka krāsainība, nosakot veidu apjomu ar šķautnainu, tumšāku un gaišāku laukumu pretstatiem. Viņš cenšas izskaust grafiskos elementus, raksturīgus agrākajiem ekspresijas meklējumiem. Šo pāreju skaidri rāda minētais *Pašportrets ar sarkano kaklautu un paleti rokā*. Starp bālo, prizmu skaldnēs iekļauto galvu un tumšzilo darba blūzi, kaklauts ir kā sarkans atvēries zieds, no kā izšaujas pasakainā mirdzīgumā kakla stumbrs un galva. Bet paletes diagonālais virziens atbalsojas molberta brūnajā kājā un audekla fragmentā.





Formu diženums un krāszieda pretstati telpā ir reizē garīguma izpausme. Ir kas savāds šajā vājajā sejā ar sastingušo skatu, vēstījot bargumu, lepnu pašapziņu un iekšēju smeldzi.

Stilā radniecīgs, bet komplicētāks sacerē ir jauno smēķētāju *Divportrets*, sākts 1916. g., pabeigts kādus divi gadus vēlāk. Cits šīs gleznas variants – *Dubultportrets* – rāda vienā no pusfigūrām jūtamākas reālisma paliekas, kurpretim labās puses jaunietī brīvāks formu un krāszieda traktējums. – Zīmējumā stingra, reālistiska uztverē, raksturojot kādu saviļņojumu sejas izteiksmē, ir gleznotāja māsas krūšu ģīmetne ar ziedu pušķi rokā (1917?). Paužot dzīves sūrumu, lielos laukumos spēcīgi veidoti Kazaka vecāku portreti (1917). – Interesanti vērot stiliskās pārveidības sieviešu ģīmetņu virknē. Vecākajām to starpā būs pieskaitāma *Sēdoša sieviete* sarkanā blūzē ar melnu, platu kakla saiti (mākslinieka māsa?). Ar elkoni balstīdamās uz galda, otras rokas plaukstu pārlikusi pāri paceltam celim, sieviete tur rokās pusatvērta albuma (?) vākus. Sarežģītā pozitūra izveido laukumu un stūraino formu arabeskas. Reālistiski veidotas galva un rokas, tērpā pasvītrojot siluetu un stilizāciju. Te ir Baltgaiļa ģīmetnei līdzīga stila pakāpe, tomēr vairāk parādot telpas dziļumu. – Tai pašā gadā, kad Kazaks veica *Pašportretu ar paleti*, viņš darināja krūšu formātā *Dāmu ar saulessargu*. It kā ar līdzīgiem paņēmieniem veidotajā sievietes galvā ar mazliet šķelmīgo skatu un smaidu tomēr parādās tīri grafisks zīmējums deguna, acu un lūpu līnijās, tērpa mežģīnu un kakla rotas (ar sirdsveida medaljonu) sīkdaļās. Jaunās sintezes meklējumos mākslinieks tā nu izvēlas formu arsenālā pēc patikas sev vēlamo. Kazaks grib izvairīties no standartizētiem paraugiem, iestingušām schēmām. Visam jāizaug no paša mākslinieka atziņām. „Mākslas darba vērtība jau nav meklējama tikai jaunumā... Nekad glezna nedrīkst aizsteig-





41. J. Kazaks, *Sēdoša sieviete*
42. J. Kazaks, *Dāma ar saulessargu*

ties radītāja personībai priekšā..."[16] Viņš ir nedogmatiskāks, patstāvīgāks par vienu otru līdzgaitnieku. Gan nesekodams kubismam, no tā guva ierosmi dabas formu patstāvīgam izkārtojumam gleznas uzbūvē un arī formu ģeometrizācijā. Šai ziņā drosmīgs un īpats ir 1919. g. veiktais *K-č jaunkundzes portrets*. Elementāro apaļoto un prizmatisko formu ritmiskā saistījumā, masīvā, stingrā uzbūvē izaug savdabīgā cēlumā, par spīti schēmatismam, jaunās sēdošās sievietes stāvs. It īpaši galva ar ķīļveidīgo degunu, acu un mutes spraugām un stabveidīgais kakls ir skulptūrāli izcirsti. Bet cepures garnitūra, puķes klēpī, saulessargs, kā arī kompozicionāli svarīgā loga mala mūs noved īstenības tuvumā. Gleznas satversmē sava svarīga loma ir zilganā fona un brūnoti sarkanā tērpa dekorātīvajiem pretstatiem. – Pretēji statiski līdzsvarotajai, sevī noslēgtajai ģīmetnei, dinamisks raksturs ir šai pašā 1919. gadā gleznotajam žanram *Cirks*. Brīvā ritmiskā kārtojumā, formu kustībām saistoties diagonālos virzienos, attēloti cirkus artisti – vīrietis peldu biksītēs ar pudeli un glāzīti un sieviete, pūderējot seju. Konveida cepurītes abu galvās rada īpatu ģeometrisku akcentu kompozicijā. Šie vientulīgie dzīves pabērni savā skumīgumā ir no tās pašas cilts, ko kādreiz tēlojis Pikaso.

1920. ir kritiska lūzuma gads. No lineāra stilizējuma un dekorātīvitātes Kazaks pāriet uz gleznieciskū, dinamisku formu un krāszieda skanīgumu. Viņa „paletē sāk iedegties dzīves priecīgākas, dzīvākas, dzidrākas krāsas... Viņš ir it kā ekstazē, sajūt nepieciešamību padziļināt savu paletes vērtību, sapņo par Parīzi, Italiju". Viņš glezno *Dāmas jūrmalā*, peldētājas, kas ir

III. J. Kazaks, *Pašportrets ar sarkano kaklautu*





IV. J. Kazaks, *Trīs sievietes*

pavisam kas cits nekā 1916/17. g. gleznotais panno ar izstīdzējušām sievietēm – peldētājām upmalā, laivas braucēju un arāju pakalna mugurā (*Peldētājas*). Dāmās jūrmalā vērojams Matisa iespaids, kādas attālas kubisma ieskaņas, un tomēr tas ir caurcaurēm Jēkabs Kazaks. Viņu nodarbina laukumu kārtojumā zilā, mēļā, brūnoti sarkanā krāszieda un formas attiecības sparīgā kustīgās otas rakstā. Brīvo formu kustības ritmā, plašā laukumu traktējumā izaug apjomīgā krāsainumā un telpā peldētāju stāvi vilņu rotaļā (*Trīs peldētājas, Divi peldētajas* u. c.). Jauns pagrieziens norisinās, redzot Tranzē gleznu kollekcijā Tintoreto *Svēto vakarēdienu*, ko Kazaks meistariski un brīvi nokopē. Tas viss saderas ar to kāpinato dzīves sparu, kas tagad valda Kazaka gleznās. „Man patīk Tintoreto. Zīmīgi tas, ka es, viņu neredzot, esmu nonācis pie līdzīgiem paņēmieniem. Viņā mēs redzam, ka, dzenoties pakaļ formālai pilnībai, viņš atmet parasto dabisko, sekojot tikai bildes ritumam un uzbūvei."[17] Tagad Kazaks sāk organizēt gleznu ar krāsainiem, pastoziem triepumiem svelmainā, kaislā kolorīta kopskaņā. To rāda viņa nepabeigtais darbs – brīvības cīņu tēlojums *Kaŗā* ar savu glezniecisku mu. Gleznā attēloti mūsu nacionālās armijas kaŗavīri.

Kazakā bija koncentrēta radošas enerģijas straume, kas meklēja savu gultni. Traģiski aprautā dzīvē viņš paspīdējis kā meteors, lai aizietu ar savu laiku. Portreta un žanra novadi, kā arī grafika bija viņa īstais aicinājums, lai gan tika gleznojis arī ainavas un klusās dabas.

J. Kazaks mēģinājies arī dzejā. Dažus dzejoļus viņš ievietojis kopā ar R. Sutu un K. Baltgaili skolnieku rokraksta žurnālā *Dūmi* („Bēgļi", „Stāsts"). Tie vēstī bēgļu dzīves drūmās noskaņas. Viņu nodarbinājuši mākslas kriti-

43. J. Kazaks, *K-č jaunkundzes ģīmetne*
44. J. Kazaks, *Cirks*





kas un teorētisku apcerējumu uzdevumi. Izņemot kādu kritiku, paskaidrojumu kasparsoniādes lietā un pēc nāves publicētos Alūksnē lasītās lekcijas fragmentus, viņa domas saglabājušās autobiografiskās piezīmēs un atziņās par mūsu mākslu, par moderno mākslu, viss fragmentāros uzmetumos. Dažas viņa atziņas jau esam atzīmējuši.

Dažas Kazaka domas ir tuvas Vīnes mākslas vēsturnieka Aloiza Rīgla (Alois Riegl, 1838–1905) uzskatiem par mākslinieciskо gribu (das Kunstwollen). Gleznas vērtību, pēc Kazaka domām, noteic divi faktori. No vienas puses, glezna izteic mākslinieka garu. Bet šī gara izteiksme, radošās gribas redzamība panākama, attēlojot dabas priekšmetus. Meklējot lielāku izteiksmes brīvību, mākslinieks var atmest pareizi (akadēmiskā nozīmē) attēloto dabu, brīvi iztulkojot tās formas. „Mākslas vēsturē mēs redzam,



45. J. Kazaks, *Divas peldētājas*

46. J. Kazaks, *Karā*



ka katrs mākslinieks ir dabu redzējis savām acīm. Viņš ir redzējis to tādu, kādu gribējis redzēt viņa gars."[18] Atteicoties no impresionisma, kubisms gribēja sniegt tīru glezniecisku formu, futūrisms tagadnes dzīves trauksmi. „Tomēr," uzsveŗ Kazaks, „šīm modernisma strāvām ir nozīme kā ceļu rādošiem mēģinājumiem un ne vairāk. Jaunā māksla paliek kā aptveŗošas radošās sintezes uzdevums, kas risināms, balstoties uz agrāko tradiciju pamatiem."[19] Jaunā māksla rodas, māksliniekam intensīvi dzīvojot līdz laikmeta dzīvei. Gleznas pašvērtība nenozīmē, kā jau agrāk redzējām, satura atmešanu mākslā. „Tas, ko mēs tagad saucam par jauno mākslu, nav jauns mākslas vēstures priekšā, kur augstākos cilvēcības sasniegumos atkārtojas mūžīga maiņa, bet gan jauns tiktāl, cik mūsu dzīve ir jauna un cik mūsos ir vairāk drosmes turēt mūsdienu karogu augstu." „Jo ar katru jaunu mākslinieku māksla top jaunāka, un katra nākošā diena ienes svaigumu un prieku." Kaut arī „būtība ir veca, svabadība (dabas attēlošana) tikai paplašināta, bet tā apziņa, ka glezna... pati ir kaut kas, dod nokrāsu mūsu gleznie cībai". „Divi tūkstošus gadus vecs mākslas darbs ir stādāms blakus tam mākslas darbam, kas radīsies pēc divi tūkstošiem gadu." Tas liecina, ka Kazaks un viņa līdzgaitnieki jaunajā latviešu gleznie cībā nepievienojās ekstrēmiem un nihilistiskiem strāvojumiem, kas noveda pilnīgā tradicijas atmešanā, metoties vai nu dadaisma negatīvismā, vai dažādos tīrās abstrakcijas virzienos, kas cits citu apkaŗoja (piem., suprēmatisma un konstruktīvisma pārstāvji Krievijā). Kazaks saprot, ka „katram māksliniekam ir laiks, kad sasniegtais jaunais jāizmanto viņa pilnīgākai parādīšanai. Tāpēc man pilnīgi nepatīkami uzkrīt – jaunā par visu makti uztiepšana".

Jaunieši Penzā daudz debatēja par latvisko mākslā. Arī še, kā jau agrāk redzējām, Kazaks kritiski skatās uz mākslas tautiskuma izpratni, pašā problēmā saskatot kādu būtisku uzdevumu. „To latvisko garu, kas cauri verdzības laikiem uzglabājies tautas dziesmās, mēs tagad meklējam gleznās... Mums radusies nepieciešamība redzēt savā priekšā sākumus, mēģi-

nājumus un sasniegumus glezniecībā, kuŗa bija krieviska, vāciska un tagad grib būt latviska." Kritiski viņš novērtē savus un savu draugu veikumus Rīgas Mākslinieku grupas pirmajā izstādē 1920. g. martā. Pēdējā gada piezīmēs viņš saka: „Mūsu bildes izkaŗ mūzejā tajā mazajā istabiņā, kur jau karājas Purvītis un Rozentāls. Visās mūsu bildēs vēl liela nevarība un it kā taisīta, mākslīga izvešana..."[20] Tai pašā 1920. g. Kazaks piedalās arī jaunatvērtā Letas (Latvijas Telegrafa aģentūras) mākslas salona izstādē. 1922. g. no 26. marta līdz 14. aprīlim Rīgas Mākslinieku grupa sarīko Jēkaba Kazaka piemiņas izstādi Pilsētas mākslas mūzejā. Viņa dzimšanas un nāves dienas atcerei sarīkota Kazaka darbu izstāde LPSR mākslas mūzejā 1970. g. novembrī–decembrī.

---

[1] J. Siliņš, „Jēkabs Kazaks", *IŽ*, 1926/8, 254. lpp.
[2] *Ibid.*, 245. lpp. – izraksts no J. Kazaka autobiografiskajām piezīmēm.
[3] Autobiografiskās piezīmes; sk. arī: R. Suta, „Piezīmes Jēkaba Kazaka izstādes dienā", *Latvijas Sargs*, 26/III.1922, un S. Cielava, *Latviešu glezniecība buržuāziski demokratisko revolūciju posmā, 1900–1917*, 163. lpp.
[4] T. Suta, *Romans Suta*, 12. lpp. – Autobiografiskās piezīmes: „Mūsu gleznošanas veids atstāja uz penziešiem lielu iespaidu un viņiem tas izlikās brīnišķīgi, ka mēs nedaudzās stundās izvilinājām no audekla lielu dzīvību un krāsainību."
[5] A. Rylov, *Vospominanija*, 118–19. lpp.
[6] Kazaka piezīmes 1918. g. priekšlasījumam.
[7] R. Suta rakstā *Latvijas Sargā*, 26/III.1922.
[8] Iespējams, ka tā ir maza meitene ar nodzītiem matiem – S. Cielava, *op.cit.*, 162. lpp.
[9] R. Sutas raksts, *op.cit.*
[10] J. Siliņš „Jēkabs Kazaks", *IŽ*, 1926/8, 245. lpp. – izraksts no J. Kazaka piezīmēm.
[11] *Ibid.*, 254. lpp. – Kazaka 1917. g. rudenī rakstīta piezīme.
[12] R. Suta, *op.cit.*
[13] J. Siliņš, „Jēkabs Kazaks", *op.cit.*, 254. lpp.
[14] Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Gallereja, *Vistavka proizvedenij hudožnikov gruppi „Bubnovyj Valet", Mart 1927, Moskva*, 16. lpp.
[15] T. Suta, *op.cit.*, 17. lpp.
[16] J. Siliņš, „Jēkabs Kazaks", *op.cit.*, 254. lpp. – izraksts no Kazaka pēdējā gada piezīmēm.
[17] *Ibid.*, 248. lpp. – izraksts no Kazaka piezīmēm.
[18] *Ibid.*, 253. lpp. – Kazaka piezīmes priekšlasījumam 1918. g.
[19] *Ibid.*, 253–54. lpp.
[20] *Ibid.*, 254. lpp.

Papildinājumi literātūrai

R. Suta, „Jēkabs Kazaks", *Latvijas Kareivis*, 1921/241. – U. Skulme, „Jēkaba Kazaka piemiņai", *Latvijas Vēstnesis*, 1921/272; „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – J. Strazdiņš, „Brīvibas cīņas mūsu gleznieclbā", *Sējējs*, 1937/3, 4, 5. – J. Siliņš, „Hēroisma tēlojumi un noskaņas latviešu glezniecībā", *SM*, 1937/1; „Latviešu strēlnieku tēlojumi mūsu mākslā", *SM*, 1940/2; „J. Kazaka Pašportrets (1918)", *Latviešu glezniecība*, III – Portrets, Rīgā 1941. – Anšl. Eglītis, „Latviešu kaŗa gleznotāji", *Tēvija*, 23/IX.1944.

Daži papildinājumi, kopsavilkumi

Latviešu mākslas veicināšanas biedrībai rosīgi darbojoties, īsi pirms kaŗa vētrām mūsu mākslas dzīve sāka integrēties. Kā jau šī darba pirmajā sējumā minēts, bija iecerēta arī plaša Latviešu mākslas amatniecības un mājasmākslas izstāde. Jau kaŗa sākumā notikusī IV Latviešu mākslinieku izstāde bija necerēti labi apmeklēta. Mūsu mākslas mūzejam iecerētos priekšmetus Latviešu mākslas veicināšanas biedrības kollekcijā, evakuācijai sākoties, no Rīgas aizveda uz Petrogradu.

Kā atvadu izstāde bija 1915. g. aprīlī—maijā Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā sarīkotā Sarkanā Krusta māsu vienības labdarības izstāde. Tā bija salasīta, aptveŗot 285 katalogizētus mākslas un 111 daiļamatniecības priekšmetus. No latviešu māksliniekiem piedalījās H. Grīnbergs, B. Dzenis, J. Kuga, P. Kundziņš, K. Lielauss, J. Lieknējs, R. Maurs, V. Purvītis, N. Rambaks, J. Rozentāls, A. Romans, K. RonČevskis, J. Sakne, R. Šterns, J. Tillbergs, P. Šteinbergs, J. Jaunsudrabiņš un pārvācojusies Z. Pļaveniece. — Apstājās abu teātŗu un latviešu operas darbība; Rīgas Pilsētas mākslas skolu evakuēja. Izklīda skolotāji, izklīda audzēkņi.

Bēgļu gaitās izveidojās divi galvenie mūsu kultūras centri Krievijas lielpilsētās Petrogradā un Maskavā. Abos pastāvēja latviešu teātŗi, it īpaši Petrogradas Jaunajā latviešu teātrī veidojās jauni spēki. Tēlotājās mākslās galvenais centrs neapšaubāmi bija Petrograda. Tur jau darbojās par mācības spēkiem Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā J. Jaunkalniņš, G. Šķilters, J. Belzēns, K. Brencēns, bet mācījās E. un A. Brastiņi, K. Miesnieks, O. Skulme, E. Melderis (Millers), S. Vidbergs u.c. Akadēmijā bija nodarbināts E. Zīverts. Tur dzīvoja T. Zaļkalns, Krievijas Valsts papīru spiestuvē strādāja R. Zarriņš, algotā darbā bija R. Pērle; mācījās U. Skulme un N. Strunke. Šiem tagad pievienojās J. Kuga, B. Dzenis, V. Purvītis, J. Grosvalds. No Maskavas uz turieni devās K. Zāle, vēlāk iestādamies mākslas akadēmijā. Kādu laiku tur pabija Rīgas Pilsētas mākslas skolas audzēkņi V. Tone, R. Suta, J. Kazaks u.c. Jāmin arī architekti E. Štālbergs, K. Bikše u.c.

Maskavā kādu laiku I. Maškova mākslas studijā mācījās L. Liberts (drīz vien iesaukta kaŗa dienestā), L. Svemps un J. Siliņš. Uz turieni bija devies un tur dzīvoja A. Drēviņš. Jaunās paaudzes mākslinieciem kaŗš pārtrauca viņu izglītības gaitas. Drīz vien kaŗā iesauca gados vecākus un jaunākus latviešu māksliniekus; laba tiesa no tiem bija latviešu strēlnieku bataljonos. — Petrogradas vecākās paaudzes mākslinieki sāka aktīvi rīkoties, organizējot latviešu mākslinieku izstādi Petrogradā. Nodibinājās izstādes rīkošanas komiteja, kuŗā ietilpa R. Zarriņš, V. Purvītis, J. R. Tillbergs, B. Dzenis, T. Zaļkalns. Izstādes rīkošanu sekmēja žurnālists V. Bocjanovskis, šīs komitejas priekšēdis. 1915. g. septembrī notikušajā skatē darbus gan iesūtīja paši mākslinieki, gan tos savāca no privātiem īpašniekiem un arī no

Latviešu mākslas veicināšanas biedrības krājumiem – A. Alkšņa, J. Valtera, P. Kalves, J. Kugas, V. Matveja, A. Romana, R. Tillberga, K. Ubāna, T. Ūdera darbus. Bez minētajiem izstādē bija J. Belzēna, K. Brencēna, S. Vidberga, E. Vītola, J. Grosvalda, B. Dzeņa, A. Drēviņa, T. Zaļkalna, R. Zarriņa, E. Zīverta, J. Pankuļa, R. Pērles, V. Purvīša, J. Rozentāla, U. Skulmes, N. Strunkes, V. Tones un J. Jaunsudrabiņa darbi.[1] Šī izstāde, pārveidota un paplašināta starp citu ar daiļamatniecības ražojumiem, ar Maskavas Latviešu bēgļu apgādāšanas organizācijas Kultūras biroja un Latvju rakstnieku un mākslinieku biedrības atbalstu notika Maskavā, Lemersjē galerijā 1916. g., no 6. marta līdz 3. aprīlim. Visvairāk darbu bija V. Purvītim, kas ar 69 gleznām un studijām aizņēma divi telpas. Rozentālam bija 40 darbu; arī Tillbergs un Zarriņš bija reprezentēti ar prāvu darbu skaitu, bet J. Belzēns ar 27 ainavām un žanra skatiem. Jaunajā paaudzē un vispār izstādē iespaidīgi un laikmetīgākie bija J. Grosvalda darbi, it īpaši bēgļu ainas akvarelī. Visumā izstāde virzījās tradicionālisma gultnē, ko arī aizrādīja krievu kritiķi. Madernieks savā kritikā *Dzimtenes Atbalsī* vienpusīgi uzbruka Purvītim, dažus pārmetumus līdzās atzinīgiem vārdiem izteica J. Rozentālam, visvairāk slavinādams J. Tillberga artistiskumu. Pēc viņa domām Tillbergs Dzeņu divportrejā sasniedzis „klasisku pilnību vārda pilnā un pozitīvā nozīmē", Tillberga māksla tiecoties uz „dzīves nopietnību un traģiku".[2] Kritiķis neņēma vērā, ka šādos apstākļos rīkotai izstādei jāsaduras ar daudz grūtībām un tai piemīt arī nejaušības raksturs; tajā mēs nevaram sagaidīt mūsu normālos apstākļos tapušās mākslas turpinājumu. Tālab, piemēram, netaisni pārmest, ka izstādē neredzam Purvīša darbus no 1899. līdz 1904. gadam.

Interesanti atzīmēt, ka Rēvelē (Tallinā) tai pašā laikā, 1916. g. martā–aprīlī, Igauņu mākslas biedrība (Eesti Kunstiselts) sarīkoja savu izstādi ar 308 katalogā minētiem darbiem, piedaloties Petam Ārenam, Kārlim un Paulam Burmaniem, A. Jansenam, H. Laipmanam (Laikmaa), Konradam Megi, R. Nīmanam, V. Ormisonam (Ormisson), Paulam Raudam, Nikolajam Trīkam (Triik), A. Vabem u.c.[3]

Jaunie, topošie mākslinieki un mācekļi izklīst pa dažādām vietām. Jau minēts, ka bijušie Rīgas Pilsētas mākslas skolas audzēkņi – V. Tone, K. Ubāns, K. Johansons, R. Suta un J. Kazaks 1915. g. rudenī iestājušies Penzas mākslas skolā, kur viņi sastop priekšā K. Baltgaili, J. Kalniņu, R. Sniķeru, K. Siliņu, J. Ivānu u.c. Rīdzinieki ir sabiedriski aktīvi. J. Kazaks strādā Latviešu bēgļu komitejas birojā, Tone vada kori un sarīkojumos spēlē vijoli, utt. Tā bēgļu dzīves nemierīgajos apstākļos jaunieši varēja paplašināt savu redzes aploku, iepazīstot Petrogradā un Maskavā krievu un Eiropas modernistus un pagātnes lielmeistarus. – Latviešu audzēkņu puduris ir arī Charkovā, kur mākslas skolu apmeklē J. Bīne, J. Strauts, A. Dīriķis, K. Avotiņš u.c.

Kaŗam ieilgstot, skolas pabeiguši, 1917. g. jaunie mākslinieki iestājas latviešu strēlnieku pulkos – J. Grosvalds, K. Baltgailis, V. Tone, K. Ubāns, K. Johansons, J. Kazaks, R. Suta, N. Strunke u.c. Tur jau agrāk bija Ansis Cīrulis, A. Filka, Ž. Smiltnieks. Pēc 1917. g. Februāŗa revolūcijas un sekojošās lielinieku Oktobŗa revolūcijas, sairstot Krievijas armijai, sarežģītos kaŗa, saimnieciskos un politiskos apstākļos mainoties mūsu dzimtenē varām, latviešu tautas neatkarības centienu izpausmē 1918. g. 18. novembrī

tika proklamēta Latvijas valsts, un drīz sākās Brīvības cīņas. Laikmeta griežos mainās arī latviešu mākslinieku stāja un dzīves apstākļi. Tone, Ubāns un Johansons kādu laiku turas kopā. Viņi, vāciešiem okupējot Rīgu un Vidzemi, piedalās Latvju kareivju nacionālajā savienībā.[4] 1917/18. g. ziemā viņi demobilizējas un, vācu okupācijai izplešoties pa visu Latviju un daļu Igaunijas, dodas uz Petrogradu. No turienes Ubāns ar Johansonu brauc meklēt pārtiku, iegriežas Maskavā, kur Johansons paliek, pievienodamies latviešu sarkano strēlnieku māksliniekiem Kremlī. Šajā cīņu, varu maiņu un varmācību gaisotnē, komūnistu un vācu varām cenšoties iznīcināt jauno, vēl bezspēcīgo nacionālo valsti, atzīmēsim kādus mākslas notikumus Rīgā, Maskavā un Petrogradā.

1918. g. augustā no Petrogradas atgriezās latviešu operas trupa ar J. Vītolu priekšgalā, atjaunojot Latvju operu. Līdz ar viņiem – J. Kuga, Ed. Vītols, B. Dzenis, K. Ubāns, V. Tone u.c. Rīgā caur Somiju atgriezās uz Norvēģiju aizbraukušais V. Purvītis.[5] Petrogradā dzīvojošie latviešu tēlnieki T. Zaļkalns, K. Zāle un Vitebskā dzīvojošais J. R. Tillbergs 1918/19. g. piedalījās revolūcijas pagaidu pieminekļu (t.s. monumentālās propagandas plāna) projektu īstenošanā līdzās izciliem krievu tēlniekiem.[6] Tolaik vēl mākslas akadēmijas un vēlāko Valsts brīvo mākslas darbnīcu students K. Zāle, sastāvēdams Jauno skulptoru savienībā, bija ievēlēts šo pagaidu pieminekļu celšanas žūrijas un techniskajā komisijā. Zāle veic krūšu tēlus Dobroļubovam (1918) un Dž. Garibaldijam (1919), bet kopā ar tēlnieku Šervudu – Hercenam. Zaļkalns darina krūšu tēlus Skrjabinam, Musorgskim, Černiševskim un Blankī, bet Tillbergs ukraiņu dzejniekam T. Ševčenko. Divdesmito gadu sākumā visi trīs mākslinieki atgriezās Latvijā.[7]

Vācu okupācijas laikā, 1918. g. septembrī un oktobrī Baltiešu mākslinieku savienība sarīkoja izstādi Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā. Kā savienības biedrs piedalās V. Purvītis; rādīti arī mirušā J. Rozentāla darbi; kā eksponenti piedalās Gvīdo Dicmans, N. Drapče, Fr. Lieknējs. No vācu un vēl dažiem nevācu māksliniekiem minēsim Z. Bīlenšteinu, Bernhardu un Evu Borchertus, E. Kampenhauzenu (Erich Frhr. v. Campenhausen), E. Gētgensu (Ernst Gaehtgens), Martu Helmani, T. Krausu, Z. Pļavenieci, K. RonČevski, baronu G. Rozenu, baronu O. Zasu (Oswald v. Sass), Elzu Šuchardi, Dāvidu Skolņiku, Z. Valteri (Susa Walter) un ar vienu darbu pārstāvēto Johanu Valteru-Kūravu. Pavisam katalogā atzīmēti 293 numuri.[8]

Tai pašā laikā, 1918. g. septembrī, Maskavas Kremlī notiek 9. latviešu strēlnieku pulka mākslas studijas sarīkotā izstāde. Tādas studijas bija iecienītas mūsu strēlnieku pulkos pat satrauktos cīņu apstākļos, piedaloties Krievijas pilsoņu karā. Pēc gleznotāja J. Birzgaļa ziņām,[9] arī Petrogradā 6. Tukuma pulka mākslas studija 1918. g. jūnija sākumā sarīkojusi izstādi. – Maskavas studijas vadītājs bija Voldemārs Andersons (1891–1942), viņam palīdzējis Kārlis Veidemanis (1897–1944). Citu galveno dalībnieku vidū jāmin Gustavs Klucis (1895–1944). Andersons un Veidemanis bija mācījušies pirms kara Rīgas daiļkrāsotaju biedrības vakara skolā; Andersons un Klucis arī kādu laiku Rīgas Pilsētas mākslas skolā. Izstādē pieaicināja arī bezpriekšmetiskās mākslas pārstāvi A. Drēviņu un tēlnieku Kārli Johansonu (1892–1929), kas jau agrāk minēti. Bez tam vēl bijuši Jūlija Krastiņa un Kārļa Avotiņa darbi. Šie abi atgriezās un darbojās Latvijā. Kā mākslinieks

J. Birzgalis un mākslas zinātnieks A. Eglītis stāsta, Andersona, Veidemaņa un Kluča darbība „pārtrūkusi" 1937. g., bet Drēviņa — 1938. g. (nāves gads), laikā, kad Padomju Savienībā notika arī latviešu vajāšanas. — Pēc minētās izstādes Andersonu, Veidemani un Kluci komandēja uz Maskavas Valsts brīvajām mākslas darbnīcām, pārdēvētām par Augstākajām mākslas un technikas darbnīcām. Šīs darbnīcas, kur tolaik valdīja konstruktīvisma un abstraktās mākslas centieni, nule minētie un arī K. Avotiņš beidz 1921. g. Par šo maskaviešu savrupdarbības posmu 1920—30. gados būs vēl runa tālāk. — Ir ziņas, ka Maskavā, Kremlī, 1920/21. g. pastāvējusi latviešu mākslinieku komūna. Tās galvenie dalībnieki bijuši V. Andersons, A. Drēviņš, K. Veidemanis, G. Klucis un K. Johansons.[10]

1918. g. beigās un 1919. g. sākumā Valmierā saradās vairāki no kaŗa gaitām pārnākuši latviešu mākslinieki: Ed. Brencēns, E. un A. Brastiņi, P. Kundziņš, P. Pētersons, A. Spriņģis, J. Saukums, E. Melderis, un latviešiem pievienojās A. Petrovs. Bija arī mūziķi: A. Bobkovics, J. Cīrulis u. c. — Ed. Brencēna ierosmē nodibinājās Ziemeļvidzemes mākslinieku apvienība. Pie turienes Tautas augstskolas nodibinātā zīmēšanas un veidošanas studijā lasīti referāti mākslas vēsturē un sarīkota arī kopīga izstāde. Darbu kvalitāte bijusi dažāda un nevienāda. Ievirze — tradicionālais reālisms, nedroši jaunie meklējumi. Kā E. Melderis zina stāstīt, no Rīgas ieradies R. Suta, kas jau tad bija iesācis savu kritiķa darbību, piesliedamies moderni ekspresīviem centieniem, un šo izstādi nopēlis. — Māksliniekiem pārceļoties uz Rīgu, šī īslaicīgā kopa — „mūzu kalpi Valmierā" (J. Cīrulis) beigusi pastāvēt. Lielinieku varai izbeidzoties Latvijas galvaspilsētā, atgriežoties iedzīvotājiem no bēgļu gaitām, atmostas un koncentrējas mākslas dzīve.[11]

Bija jādomā par mākslinieku organizēšanos un darbošanās iespējām jaunajā valstī, kuŗai bija jāiztur vēl sīvas cīņas gan Ziemeļlatvijas frontē, gan ar bermontiešiem, gan austrumos Latgalē. Cīņu posmā, 1919. g. oktobrī Pilsētas mākslas mūzejā notika Retrospektīvā izstāde, kuŗas laikā ienaidnieka granāta ielidoja mūzeja stikla jumtā. Izstādē redzami vairāki nogrupējumi, kas ietveŗ arī mirušus un ārpus Latvijas tolaik esošos māksliniekus. Te vienīgo reizi parādās Pirmā latviešu mākslinieku vienība, no kuŗas biedriem vienīgi B. Dzenis un J. Kuga atradās Latvijā, Neatkarīgo mākslinieku vienība (V. Ansons, H. Grīnbergs, J. Jaunsudrabiņš, Fr. Krūmiņš, V. Krūmiņš un R. Maurs) un Ekspresionistu grupa, no kuŗas biedriem un kandidātiem Latvijā bija J. Kazaks, O. Skulme, N. Strunke, R. Suta, K. Ubāns, Ģ. Eliass, E. Lindbergs, E. Šveics. Tā bija iecerēta kā Zaļās Puķes centienu turpinātāja, lai gan J. Grosvalds toreiz dzīvoja Parīzē, bet A. Drēviņš un K. Johansons — Maskavā.[12] Atskaitot Lindbergu, visi grupas rīdzinieki uzdevuši adreses Jēkaba kazarmās, agrākās Pilsētas mākslas skolas telpās. Še mākslinieku kolonijā dzīve raiba, raksturīga visam šim neskaidrajam pārejas laikam, ko jokodamies sauca par „jefiņu laikmetu".

Rīgas mākslas skolai evakuējoties, 1917. g. atsaucoties uz Otrās strēlnieku brigādes priekšlikumu, pilsēta telpas atdeva armijā esošo latviešu mākslinieku darbnīcām. Visu to likvidēja vācu okupācijas vara. 1919. g. Rīgas pilsētas komendantūra Jēkaba kazarmu telpas atļāva ieņemt armijā esošiem māksliniekiem viņu darbnīcām. Šie mākslinieki skaitījās pie Kaŗa mūzeja. Kad R. Suta un Ģ. Eliass kā viņu pārstāvji šai lietā griezās pie Skolu

valdes priekšnieka, viņš atsacījies telpas nodot mākslinieciem un nosaucis mākslu par luksu. Gleznotāji protestēja un telpas ieņēma, uzstādot sētā pie ieejas pat ložmetēju un lielgabalu un norīkojot sardzi. Pašās kazarmās mitinājās un strādāja ekspresionistu grupas dalībnieki: R. Suta, O. Skulme, E. Šveics, J. Kazaks, N. Strunke; te ieradās arī U. Skulme, J. Liepiņš un Ģ. Eliass. Še arī mitinājās Tones darbnīca ar viņa mācekļiem. Šai strīdū pilsēta tomēr ieguva virsroku, un mākslinieku bohēmiskajai kolonijai bija jāizvācas.[13]

Starp vecās paaudzes akadēmiskā virziena pārstāvjiem un jauno ceļu meklētājiem bija radusies paaudžu plaisa, kas drīz izvērtās atklātā naidā. Jau 1919. g. lielinieku rīkoto pirmā maija svētku dekorācijās Suta karikatūriskā, lielā plakātā bija izzobojis vecās paaudzes māksliniekus – Purvīti, Kugu, Dzeni.[14] Kad 1920. g. Latvijā bija atgriezušies agresīvākie vecās paaudzes pārstāvji – Zarriņš un Tillbergs, tie uzsāka uzbrukumu ekspresionistu, vēlākās Rīgas Mākslinieku grupas pirmajai izstādei 1920. g. martā, kur piedalījās Ģ. Eliass, J. Kazaks (gleznas, akvareļi, tušas zīmējumi, kokgriezumu nospiedumi, kartona gleznas, kopā 50 darbu, veikti no 1916–1919. g.), E. Lindbergs, O. Skulme, N. Strunke, R. Suta, V. Tone, K. Ubāns, A. Beļcova, E. Šveics, kā arī bija eksponēti mirušā J. Grosvalda 30 darbi. Izstādei bija labi panākumi: liels apmeklētāju skaits, darbus ieguva gan privātpersonas, gan abi – Valsts un Rīgas Pilsētas – mākslas mūzeji. Par to uztraucās jau pieminētie vecākās paaudzes mākslinieki. Lai parādītu, cik viegli esot sataisīt modernistu gleznojumus, viņi sarīkoja ar toreiz nepazīstama gleznotāja R. Kasparsona segvārdu izstādi – „bumbisma" mākslu, īsteni parodijas, ko bija sataisījuši J. Tillbergs, R. Zarriņš, P. Pētersons, J. Muncis, J. Mangulis. Nesekmīgs bija viņu mēģinājums piedabūt Valsts mākslas mūzeju kādu „bumbisma" darbu iegūt. Skati slēdzot, rīkotāji atklāja šīs izsmiekla izstādes īsto dabu un sarīkoja Rīgas Latviešu biedrībā diskusiju vakaru. Publicēja arī Kasparsona izstādes sarīkotāju paziņojumu atklātībai. Tur starp citu teikts: „Izglītības ministrija novirza plašus materiālus un valsts atļautus līdzekļus pa tādu ceļu, kas novedīs galu galā pie tā, ka uz mūsu mākslu cittautieši ar pirkstiem rādīs un pašai tautai par to būs jākaunas... Liels daudzums pat mākslas skolu nebeigušu jaunekļu un dilletantu... ķeras pie visvieglāki veicamiem modes virzieniem mākslā... Nekad nebijuši Parīzē, nedz tās meistaru darbnīcās, viņi ceļ mūsu lētticīgai publikai priekšā visādus ismus, kas ārzemēs tikpat novecojuši kā priekš 5 gadiem valkātās modes." Izstādes sarīkotājiem šķita, ka viņi mūsu modernistus ir „atmaskojuši". Jaunajiem māksliniekiem šāda rīcība likās būt rupja viņu meklējumu un pārliecības nopulgošana.[15]

Kara, revolūciju un cīņu satrauktie notikumi jaunās paaudzes mākslas nemiernieku apziņā savijās ar brīvas izteiksmes meklējumiem, noraidot impresionismu un akadēmijās mācīto impresionistisko reālismu. Uzturēdamies Krievijas mākslas centros, mācīdamies mākslas skolās, viņi varēja iepazīties gan ar veciem meistariem, gan ar franču fovisma un kubisma pārstāvjiem, ar Sezāna, van Goga un Gogēna darbiem. Viņi nāca saskarē ar krievu futūristiem (Krievijā šo vārdu lietoja arī plašā nozīmē, tāpat kā Vācijā tolaik ar ekspresionismu apzīmēja modernisma centienus vispār).

Mākslas strāvojumi tagad bija diferencējušies divi galvenos nozarojumos – ekspresīvajā ar tieksmi uz brīvi traktētu formu un kāpinātu krā-

sainību un konstruktīvajā, kas, pamatā liekot formu uzbūvi glezniecībā, atmeta chromatisko krāsziedu vai to stipri noreducēja. Pa vidu starp abiem novirzieniem, kas jau šajā laikā bija nonākuši pie pilnīgi bezpriekšmetiskiem veidojumiem (piem., V. Kandinskis, K. Maļevičs), krievu mākslā bija tādi sekotāji sezānismam kā P. Končalovskis, R. Falks, pa daļai dažviet arī I. Maškovs. Vakaru pasaulē jau bija izveidojušies līdztekus fovismam, kubismam un futūrismam metafiziskā glezniecība, tīri chromatiska krāszieda lietojums t. s. orfejismā un līdzīgos centienos un arī nihilistiskā dadaisma kustība. Ekstrēmais krievu konstruktīvisms aizrāva Maskavā darbojošos A. Drēviņu un K. Johansonu. Latvijā mākslinieki nepievērsās galējībām, bet mēģināja, neatdarinot tolaik ne kubistus, ne vācu ekspresionistus, krievu suprēmatistus utt., no šīm jaunajām ierosmēm un ietekmēm izlobīt ko savu, lai gan šajā agrīnajā ekspresionismā (1915–1920) bija daudz satraukuma, kas nerima arī turpmākos četros gados, bet maz skaidrības. Šī laika klasiskie meistari bija J. Grosvalds un J. Kazaks, it īpaši Grosvalds, kas *Austrumu ciklā* bija pasācis liela dekorātīva stila risinājumu.

---

[1] B. Dzeņa un T. Zaļkalna informācija un paša autora pieredze. – Katalogi: *Vystavka latyšskih hudožnikov 1915* (Petrograd, nav datuma un vietas apzīmējuma). – *Vystavka latyšskih hudožnikov, mart 6–aprelj 3, 1916*, Gallereja Lemersje, Moskva.

[2] J. Madernieks, „Latviešu mākslas izstāde Maskavā", *Dzimtenes Atbalss*, 1916/23, 24. – „Krievi par latviešu mākslas izstādi Maskavā", *Jaunais Vārds*, 1916/63.

[3] Eesti Kunstiselts, *Kunstinaituse katalog, Tallinnas 23 Märtsist kumi 10 Aprillini 1916 a.* Arī krievu teksts.

[4] Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*, Rīgā 1944, 24. lpp.

[5] J. Kugas un V. Purviša autobiografiskās ziņas. – *LE*, sk. Nacionālā opera.

[6] J. Siliņš, *Kārlis Zāle*.

[7] *Ibid.*

[8] *Ausstellung veranstaltet vom baltischen Künstlerbund, 1918 – September, Oktober*, Rigasches Städtisches Kunstmuseum.

[9] J. Birzgalis, „Kad lielgabali runāja, mūzas tomēr neklusēja", *Latviešu tēlotāja māksla* (tālāk *LTM*) 1957, 247. un sek. lpp.

[10] J. Birzgalis, „Dažas ziņas par latviešu māksliniekiem, kas mācījušies Maskavas Mākslas augstskolā", *LTM*, 1962/IV. – G. Tidomane, „Latviešu mākslinieku darbība Padomju Savienībā pēc Oktobra revolūcijas", *LTM*, 1960/V. – A. Eglītis, „Latviešu padomju tēlotājas mākslas pionieri", *LTM*, 1958.

[11] J. Cīrulis, „Mūzu kalpi Valmierā", *Latvija Amerikā*, 1957/69, 73. – E. Melderis, „Tēlotājas mākslas dzīve 1919. g. pirmā pusē Valmierā", *LTM*, 1957.

[12] *Latviešu Retrospektīvā mākslas izstāde 1919. g. oktobrī* (Rīgā).

[13] J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados (1918–1938)", *SM*, 1938/4, 106. lpp.

[14] O. Skulmes informācija.

[15] J. Jaunsudrabiņš, „Mūsu māksla 1919–1920, atskats", *IŽ*, 1920/7–8. – „Paziņojums atklātībai par Kasparsona izstādes sarīkošanu", J. R. Tillberga, J. Munča, R. Zarriņa, J. Manguļa, P. Pētersona un Kasparsona paraksti, *Latvijas Sargs*, 1920/243. – Simmachos, „R. Zarriņa protests Jaunāko Ziņu nr. 78", *Sociāldemokrats*, 1920/78. – Ivande Kaija, „Mūsu mākslinieku kaŗi", *Latvijas Sargs*, 1920/247. – M. C., „Tillbergs un Zariņš kā šarlatāni", *Sociāldemokrats*, 1920/244. – V. Eglītis, „Skandaloza izstāde", *Latvijas Kareivis*, 1920/206.

Otrais šķēlums

Patstāvības posma pirmais gadu desmits: glezniecība 1920-1930

Vispārējā situācija

Politiskie apstākļi

1920. g. 1. maijā sanāca Satversmes sapulce. Heroiskais posms – ciešanu, cīņu un varonības laikmets nu bija galā. Tagad – jaunā valstī, izpostītā zemē, kuŗas iedzīvotāju liela daļa vēl bija svešumā, bēgļu gaitās, bija jāatsāk dzīve. Kopš 1915. g. Latvija gan daļēji, gan visa bija bijusi okupēta zeme. Bēgošā, dezorganizētā krievu armija un vācu armija šo mazo territoriju gadiem ilgi bija mīdījušas un postījušas, un šī pati traģēdija mūsu tautai atkārtojās pēc divdesmit gadiem. Divi gadu desmiti starp kaŗa un okupāciju notikumiem bija piešķirti mūsu brīvvalsts attīstībai. Šim jaunajam sākumam jaunā valsts bija maz sagatavota, un neskaitāmas grūtības bija jaunuzbūves un ārējās nostiprināšanas darbā. Vajadzēja rādīt un pierādīt, ka latvieši savā zemē, savā valstī spēj pastāvēt kā kultūras tauta dzīves dažādos uzdevumos un aspektos. Sākot ne no kā, starp drupu kaudzēm, dzīve atjaunojās un izveidojās. 1914. g. Rīgā bija 578 000, bet 1920. g. tikai 181 000 iedzīvotāju.[1]

Satversmes sapulcei bija visnotaļ divi centrālie uzdevumi: demokratiskās konstitūcijas izstrādāšana jaunajai republikai un agrārā reforma kā saimnieciska, sociāla un politiska nepieciešamība. Ar agrārās reformas likumu, ko pieņēma 1920. g. 16. septembrī, radot Valsts zemes fondu, bija radikāli pārveidojušies sociālie nogrupējumi mūsu zemē. Muižnieki kā privilēģētā kārtā bija iznīcināti, un agrākajai vācu virskundzībai sagrauti pamati.

Divu gadu laikā izstrādātā satversme bija ar nepiemērotu liberālu proporcionālo vēlēšanu likumu, kas ļāva attīstīties politiskām drumstalām, daudzām sīkām partijām. Grūtības jau bija redzamas pašā sākumā, kad 1920. g. pagāja sešas nedēļas, kamēr varēja sastādīt pirmo ministru kabinetu, pagaidu valdībai darbību izbeidzot.[2]

Miera līgumu noslēgšana ar Vāciju un Padomju Krieviju, bēgļu reevakuācija un robežu nospraušana bija starp citiem aktuāliem uzdevumiem. Sanākot Satversmes sapulcei, lietuvieši vēl ieņēma Latvijas territorijas daļu Ilūkstes apriņķī, Daugavpilī bija poļi un ar igauņiem vēl bija robežstrīds ap Valku un Ainažiem...[3]

---

[1] *Latvija 10 gados.*

[2] *IŽ*, 1920/2, „Politiskais apskats". – *LE*, 22. gr., 2103. lpp.

[3] *IŽ*, 1920/1, 5. lpp.

Kultūras centieni, mākslas dzīves veidošanās, ārējā un iekšējā diferencēšanās jaunajā valstī

Nabadzīgā zemē, kur pirmām kārtām bija jādomā par saimniecības atjaunošanu un izveidošanu, kultūras dzīves atjaunošana un izkopšana tomēr nebija pamesta novārtā. Skalbe ar savu vērīgo un dziļi izprotošo skatu nacionālās kultūras problēmās 1920. g. raksta: „Latvijas kultūras centieniem vajadzēja tapt par Latvijas neatkarības centieniem, lai mūsu nacionālā kultūra varētu izplaukt visā pilnībā. Tikai tāpēc mums bija vajadzīga valsts."[1] 1919. g. 28. septembrī, Bermonta uzbrukuma priekšvakarā, atklāja Latvijas Augstskolu (vēlāk pārdēvētu par Universitāti) ar 11 fakultātēm. Tās devīze bija „Zinātnei un Tēvzemei". Mums še svarīgi atzīmēt, ka te darbojās architektūras fakultāte ar mūsu mācības spēkiem, kas izaudzināja jauno architektu paaudzi, dodot ievirzi celtniecības attīstībai mūsu patstāvīgajā valstī. Šo pašu uzdevumu tēlotāju un lietojamo mākslu novadā veica Latvijas Mākslas akadēmija. Bija arī nodibināta un ar 1919/20. mācības gadu sāka darboties Latvijas Valsts konservātorija.

Domu par mākslas akadēmijas dibināšanu Baltijas zemēm jau loloja Purvītis, būdams vēl Rīgas Pilsētas mākslas skolas direktors, un tai bija arī savi pamati. Rīgas pilsēta jaunceļamai mākslas skolas ēkai bija piešķīrusi zemes gabalu, un Pēterburgā uz šo pasākumu skatījās labvēlīgi, bet visu izjauca kaŗš. 1919. g. īsajā Padomju Latvijas laikā Izglītības komisariāts formāli paziņoja par Proletāriskās mākslas darbnīcu dibināšanu. Pēc komūnistu aizdzīšanas nodibinoties nacionālai Pagaidu valdībai, tā izglītības ministra K. Kasparsona ierosinājumā 1919. g. 20. augustā nolemj dibināt augstāku mākslas izglītības iestādi, ieceļot par direktoru V. Purvīti, lai viņš to organizētu un vadītu. Tikai V. Purvīša autoritāte saturēja šo iestādi kopā un ļāva to ievadīt vajadzīgajā gultnē, pārvarot grūtības un izvēloties mācības spēkus. Arī tad, kad kopš 1934. g. par rektoru kļuva J. Kuga, Purvīša autoritāte bija viscaur jūtama. Organizācijas darbos bez Purvīša piedalījās akadēmijas padome, kuŗas sastāvā ietilpa J.R. Tillbergs, R. Zarriņš, J. Kuga, arch. P. Fedders un no universitātes mācības spēkiem E. Felsbergs. Bija aicināts arī T. Zaļkalns, bet viņš atteicās. Akadēmijas satversmi 1924. g. februārī apstiprināja Saeima. Satversmē teikts, ka akadēmija ir augstākā tēlojošās mākslas iestāde valstī.[2] Viņas uzdevums ir sniegt saviem audzēkņiem augstāko izglītību tēlojošās un lietišķās mākslas nozarēs, kā arī veicināt mākslas attīstību valstī vispārīgi. Akadēmija aptveŗ: a) vispārīgās mākslas klases, b) meistardarbnīcas glezniecībā, tēlniecībā, grafikā un lietišķā mākslā, c) paidagoģiskos kursus. Mākslas akadēmija ir autonoma iestāde, kas uz savas satversmes pamata patstāvīgi veido savu dzīvi un veic savus uzdevumus.

Pati akadēmijas atklāšana (1921. g. 12. oktobrī) aizkavējās, pa daļai piemērotu telpu trūkuma dēļ. Ap šo laiku ap akadēmiju norisinājās cīņas starp tās aizstāvjiem un tās noliedzējiem, kas vēl nenorima līdz pat 1930. gada sākumam, par ko vēlāk. Akadēmijā izveidojās Štiglica mākslas skolai līdzīga iekārta ar to atšķirību, ka pēdējā nebija tīrās mākslas meistardarbnīcu, kādas bija Krievijas akadēmijā. Tā akadēmijā pastāvēja četras vispārējās mākslas klases (līdz 1932. g., kad akadēmijas budžetu samazināja), proti – ornamenta, galvas, portreta un figūru un aktu zīmēšanā un gleznošanā. Budžetu samazinot, likvidēja divi zemākos kursus un darbu zaudēja K. Brencēns, L. Liberts un Ed. Vītols. Pastāvēja septiņas meistardarbnīcas: ainavu (vadītājs V. Purvītis); figurālās glezniecības (līdz 1932. g. vadīja J. Tillbergs, no 1932–41. g. Ģ. Eliass, 1941–44. g. L. Liberts); dekorātīvās glezniecības (J. Kuga); grafisko mākslu (R. Zarriņš līdz 1939. g., 1939–40 K. Krauze, 1940–41 Induse-Muceniece, 1941–44 J. Šternbergs); tēlniecības (1921–35 K. RonČevskis, 1936–40 un 1941–42 K. Zāle, 1940–41 K. Zemdega; K. Zāles asistents bija K. Jansons); lietišķās tēlniecības (B. Dzenis); keramikas (1924–40 R. Pelše, 1940–43 V. Vasariņš).[3]

Sākumā akadēmija, pēc neveiksmīgiem mēģinājumiem iegūt kādreizējās Biržas komercskolas namu, darbojās bijušās Pēteŗa I reālskolas telpās, drīz vien pāriedama uz Dzelzceļu virsvaldes namu. Tikai ar 1939/40. g. varēja iegūt agrākās Biržas komercskolas telpas. Vācu okupācijas laikā gandrīz visas šīs telpas akadēmijai atņēma un tai nācās mitināties dažādās maz piemērotās vietās (kā, piemēram, agrāko sinagogu telpās). Pirmais akadēmijas rektors līdz 1934. g. bija V. Purvītis, no 1934–40. un no 1941–44. g. J. Kuga, bet baigajā 1940/41. g. – O. Skulme. Pretēji dažādiem partejiski tendencioziem apgalvojumiem (Ģ. Eliass, A. Pupa) akadēmija bija uz demokratiskiem pamatiem dibināta audzināšanas iestāde.[4] Tās audzēkņu lielākā daļa nāca no trūcīgiem slāņiem. Stipendijas, audzēkņu izstādēs pārdotie darbi, kā arī prēmijas pašķīra ceļu pat mazāk spējīgiem. No 1921. līdz 1939/40. g. akadēmiju apmeklēja 860 studenti (69% vīriešu un 31% sieviešu). No tiem šais 20 patstāvības gados akadēmiju beidza 219 audzēkņi ar mākslinieka diplomu, 10 ar apliecību (nenokārtotu zinātnisku priekšmetu dēļ), kopā 229. Starp beigušajiem un arī nebeigušajiem bija laba tiesa spējīgu mākslinieku, kas guva panākumus nevien dzimtenē, bet arī valsts rīkotajās ārzemju izstādēs.

Gados vecākiem māksliniekiem ar nenokārtotu cenzu bija izdevība to akadēmijā iegūt. Pats svarīgākais akadēmijas darbībā bija, ka tā deva iespēju topošiem māksliniekiem apgūt pamatus un izveidoties pašu zemē, savā dabiskajā kultūras vidē pie vecāku paaudžu meistariem. Tas sekmēja paaudžu savstarpēju tuvināšanos kopējos uzdevumos, kā arī palīdzēja uzturēt kontinuitāti un dažādu ievirzu pasākumus mūsu mākslā. Izņemot vienīgi Rīgas Mākslinieku grupu, visās citās mūsu mākslinieku kopās piedalījās vai pat tās dibināja mūsu akadēmijā izglītojušies gleznotāji, grafiķi, tēlnieki un daiļamatnieki.

Valsts Rīgā uzturēja arī daiļamatniecības skolu. Bez tam darbojās vesela rinda privātu studiju: Tautas augstskolas, Tautas universitātes, kādu laiku Latvijas Kultūras veicināšanas biedrības, Liberta un Miesnieka, R. Sutas un L. Svempa, J. Bīnes, U. Skulmes, J. Tillberga u. c. mākslas studi-

jas. Provincē jāpiemin Liepājas daiļamatniecības vidusskola (direktors H. Aplociņš, vēlāk M. Mitrēvics; mācīja J. Sudmalis, N. Drapče u. c.).

Protams, šīm studijām un skolām, salīdzinot ar Mākslas akadēmiju, bija sekundāra nozīme. Tās arī gatavoja uz iestāšanās pārbaudījumu akadēmijā. Tautas augstskolas un vēlāk Sutas studijā, kur atrada patvērumu pagrīdnieki, apguva mākslinieciskos pamatus apdāvināti jaunās paaudzes grafiķi (minēsim O. Ābelīti, A. Junkeru, J. Plēpi, P. Šternu u. c.).

Kā jau minēts, akadēmijas izveidošanā un vadīšanā lielākā autoritāte bija V. Purvītis, kuŗa domas uzklausīja Izglītības ministrija, Saeimas budžeta komisija, valdības vīri un kuŗam cita starpā bija noteikšana ir Kultūras fondā, ir valsts izstāžu rīkošanā ārzemēs un to dalībnieku un darbu izvēlē. Viņu respektēja arī dažādu nogrupējumu mākslinieki. Pats pievērsies modernākiem centieniem, Purvītis, atšķirībā no saviem laika biedriem – akadēmijas mācības spēku vairuma, bija sapratīgs un iecietīgs brīvāku centienu un jaunaudzes meklējumu novērtēšanā un atbalstīšanā. Akadēmijas nozīme Latvijas valsts vēlākajos gados vēl pieauga tālab, ka tēlotāju mākslu novadā mums nebija cita autoritātīva valsts institūta. Īsu laiku pie Izglītības ministrijas pastāvēja Mākslas padome un Mākslas departaments. Pie departamenta, vēlāk par mūzikas, teātŗa un literātūras nodaļām, nodibinājās arī gleznieciības nodaļa, ko vadīja J. Madernieks. Drīz viņš atklāja, ka šī nodaļa varēja veikt „tikai ierēdnieciskas funkcijas", nespējot neko ierosināt, ne arī praktiski īstenot.[5] Neatradis atbalstu pie toreizējā izglītības ministra, Madernieks no sava amata atteicās, un pati nodaļa savu darbību izbeidza. Interešu pretešķību un paaudžu sadursmju dēļ maz sekmju bija Tēlotājas mākslas padomei, ko tad nodibināja. Šīs paaudžu sadursmes gan idejisku, gan tīri personīgu un ne mazumis materiālu interešu dēļ, bez jau pieminētās kasparsoniādes un modernisma centienu kariķēšanas, norisinājās ar īpašu asumu strīdos ap Mākslas akadēmijas vajadzību, šai iestādei gatavojoties uz darbības atklāšanu. Mākslinieki sašķēlās topošās akadēmijas pretiniekos un aizstāvjos. Vieni domāja, ka jaunām tautām, tikko sākot savu patstāvīgo valsts dzīvi, ir iespēja meklēt jaunus mākslinieciskās izglītības ceļus un šādi konservātīvi un birokratiski iestādījumi tām nav vajadzīgi.

Sava nozīme bija arī krievu mākslas dzīvē gūtajai pieredzei – daudzu spējīgu kritiķu, mākslinieku un intelektuāļu negātīvai nostājai pret Pēterburgas Mākslas akadēmiju, ko pēc lielinieku apvērsuma pārvērta par Augstākajām brīvām mākslinieciskām un techniskām darbnīcām. „Labākie krievu mākslas žurnāli Mir Iskusstva, Zolotoje Runo, Vesy, Apollon nežēlīgi apkaŗoja akadēmiju un tās metodes. Tāpat to darīja redzamākie krievu mākslas kritiķi un mākslas vēsturnieki... Kroņa skolu prestižs sabiedrībā bija noslīdējis ļoti zemu, un krietna tiesa apdāvinātāko audzēkņu šajās skolās labākā gadījumā izturējās pret akadēmisko mākslu ar ironiju."

Tai laikā brīvāku centienu piekritēji topošo Mākslas akadēmiju boikotēja. Purvītis meklēja ceļus, kā šo sadursmi mazināt. Tālab 1921. g. rudenī akadēmija aicināja par mācības spēkiem Rīgas grupas biedrus Ubānu un Vidbergu. Šīs grupas sanāksmē Ģ. Eliass katēgoriski prasīja, lai no šī piedāvājuma abi mākslinieki atsakās. Ubāns jau sevi bija nodrošinājis vairāk, darbojoties par direktora palīgu 1920. g. 15. martā nodibinātajā Valsts mākslas mūzejā. Cīņas un sarežģījumi radās ar komisiju, kas izraudzīja iegūstamos mākslas darbus mūzejam. Kamēr pastāvēja Mākslas

un kultūras departaments ar glezniecības nodaļu, mūzejs bija pakļauts šim departamentam un darbu pirkšanas komisijā līdzās mūzeja administrācijai un mākslinieku pārstāvjiem ietilpa arī departamenta pārstāvis. Taču līdz ar departamenta likvidēšanu 1921. g. martā un pirkšanas komisijas atcelšanu toreizējais izglītības ministrs J. Plāķis uzdeva mākslas darbu iegūšanu kārtot Mākslas akadēmijas padomei, padarot Valsts mākslas mūzeju atkarīgu no akadēmijas, kas vēl nebija sākusi darboties. Tas sacēla sašutumu mākslinieko. K. Miesnieks konstatēja, ka nacionālā mākslas mūzeja nodošana dzimstošās akadēmijas aizbildniecībā no izglītības ministra puses ir pārdroša un nevēlama rīcība.[6]

1921. g. pavasarī 26 mākslinieki, to starpā 7 vēlākie akadēmijas mācības spēki (K. Brencēns, B. Dzenis, Ģ. Eliass, L. Liberts, K. Miesnieks, V. Tone un K. Ubāns) un no vecākās paaudzes citu starpā arī J. Jaunsudrabiņš un T. Zaļkalns iesniedza valdībai protestu, sakot, ka „it sevišķi nepareizu ceļu gājusi Izglītības ministrija, nododama visu mūsu mākslas dzīvi akadēmijas, t.i. mākslas skolas pārziņā un aizbildniecībā". Viņi uzsvēra, ka visnotaļ jāpabalsta radošā māksla, kas jāatsvabina „no diktātoriski vienpusīgas akadēmijas aizbildniecības". Jārada stājmākslu un lietišķo mākslu darbnīcas, bet savā tradicionālajā veidā „Latvijas akadēmija nekādi nav attaisnojama". 1922. g., mainoties izglītības ministriem, nepraktisko mūzeja pakļaušanu akadēmijai atcēla.

Būdams diplomāts un prazdams ik gadus aizstāvēt jaunās akadēmijas vajadzības, kad tās budžetu apsprieda un izlēma Saeimas komisija, Purvītis iesaistīja akadēmijā tās pretiniekus. No protestētājiem pirmais tur sāka darboties K. Miesnieks. 1923. g. rektors Purvītis par mācības spēku aicināja L. Libertu, redzējis viņa ar Ubānu sarīkoto patstāvīgo izstādi. Tas radīja sašutumu dažos Rīgas Mākslinieku grupas dalībniekos, jo Liberts bija iecerēts šīs kopas kandidātos. Taču apstākļi drīz vien mainījās, jo ap 1925. g. bija iestājies nomierināšanās un paaudžu „koeksistences" posms. Šai gadā Purvītis aicināja par klašu vadītājiem Ģ. Eliasu, V. Toni un K. Ubānu, kuŗi arī viņa aicinājumu pieņēma.[7]

1929. g. grupa mākslinieku iesniedza Saeimai priekšlikumu likvidēt Mākslas akadēmiju, jo tā izmaksājot dārgi un neattaisnojot savu pastāvēšanu.[8] Interesanti, ka priekšlikuma iesniedzēju starpā tagad figurē agrākie akadēmijas audzēkņi (Ž. Smiltnieks, J. Bīne, O. Pladers). Nesamierināms akadēmijas pretinieks palika R. Suta, bet 1932. g. sanākušajā Pirmajā latviešu mākslinieku kongresā tēlotājas mākslas sekcija noraidīja viņa rezolūcijas projektu par akadēmijas likvidēšanu.[9] Interesanti, ka ap šo laiku akadēmijas apkaŗotājos bija enerģiskais Zaļās Vārnas priekšsēdis K. Baltgailis un akadēmijai sāka uzbrukt tās absolventi ar V. Medni kā aktīvāko.

Nevien ikgadējās bažas, Saeimai apspriežot Mākslas akadēmijas budžetu, un daudzie uzbrukumi akadēmijas vadībai, kas nāca viļņveidīgi – 1921., 1923., 1929. un 1932/33. gadā, bet arī iekšējās nesaskaņas un saspīlējumi traucēja šīs iestādes darbību. 1925. g. Mākslas akadēmijas padomes domstarpības ar rektoru jautājumā par audzēkņu darbu iegūšanu akadēmijas mūzejam izraisīja krizi. V. Purvītis un prorektors P. Fedders atteicās no amatiem. Padome piekāpās. Jūtami satricinājumi Mākslas akadēmijā radās 1932. g., kad Saeimas budžeta komisija lēma par „nepieciešamību samazināt budžetu par 40–50%". Ministru kabinets svītroja prof.

K. Ronĉevski; četru sagatavošanas kursu vietā atstāja tikai divus. Ronĉevska posteni gan atjaunoja, bet no akadēmijas bija jāaiziet Ed. Vītolam, K. Brencēnam un L. Libertam. Prof. J. Tillbergs bija asi uzbrucis akadēmijas padomei un rektoram V. Purvītim. Purvītis akadēmijas padomei bija iesniedzis atlūgumos no rektora amata un profesūras. Kad padome atteikšanos nepieņēma, viņš šādu lūgumu iesniedza izglītības ministram. Atlūgumos no amata ministram, ignorējot padomi, bija iesniedzis arī J. Tillbergs. Konflikts izbeidzās ar to, ka Tillberga atlūgumos izglītības ministrs pieņēma, bet Purvīša ne. Tillbergam bija jāaiziet, Purvītis palika. Tillberga vadīto darbnīcu pārņēma Ģ. Eliass.

1934. g. Purvītis, nonācis domstarpībās ar Mākslas akadēmijas padomi, tai iesniedza atteikšanos no rektora amata; pavisam negaidīti atteikšanos padome šoreiz pieņēma un par rektoru ievēlēja J. Kugu.[10]

Līdzās Mākslas akadēmijai mūsu mākslas dzīves veidošanā svarīga nozīme bija abiem mākslas mūzejiem, it īpaši 1920. g. nodibinātajam un 1922. g. maijā atklātajam Valsts mākslas mūzejam, mūsu pirmajai nacionālajai krātuvei. Šo uzdevumu gan bija jau sākusi veikt Latviešu mākslas veicināšanas biedrība. Viena daļa no mūzeja Rīgas pils telpās izstādītajiem objektiem bija dāvinājumi (privāti, organizāciju, dažu valsts iestāžu), tomēr liela daļa bija arī pirkti, it īpaši no mākslas izstādēm.[11] Līdz 1926. g. aprīlim mūzejā bija savākti ap 500 priekšmetu, galvenokārt no šī gadsimta. Svarīga sastāvdaļa bija Latviešu mākslas veicināšanas biedrības gleznu un zīmējumu kollekcija (346 priekšmeti, starp tiem Alkšņa zīmējumu krājums). Mūzejs ar saviem pirkumiem atbalstīja mūsu māksliniekus. Kaut arī robaina, šī kollekcija bija svarīgs materiālu krājums audzināšanai, publiku iepazīstinot ar mūsu mākslu dažādās paaudzēs, un arī nepieciešama pētnieku darbam.

Pilsētas mākslas mūzejā arī izveidoja latviešu mākslas nodaļu ar līdzīgu nozīmi un uzdevumiem. Tagad šī mūzeja izstāžu telpas kļuva pieejamas latviešu mākslinieku biedrību un atsevišķu meistaru izstādēm. Arī Valsts mākslas mūzejā darbības pirmajos gados bija telpas izstādēm, un tās arī sarīkoja.[12]

Nav jāaizmirst arī Doma mūzeja (vēlākā Rīgas Pilsētas vēsturiskā mūzeja) darbošanos. Šai sakarībā jāpiemin arī Kurzemes Provinces mūzejs Jelgavā, tāpat Vēstures un mākslas mūzejs Liepājā.

Starp citiem institūtiem, kas sekmēja gan mākslas, kā arī etnografijas objektu apzināšanu, saglabāšanu un populārizēšanu, ir jāatzīmē Pieminekļu valde, it īpaši tās priekšgalā nostājoties prof. Fr. Bałodim (1932); jāmin Brīvdabas mūzejs, ko pēc Zviedrijas parauga ierosināja dibināt prof. P. Kundziņš; ne mazāk svarīgs ir 1920. g. nodibinātais Latvijas Etnografiskais mūzejs ar direktoru – pazīstamo etnografu M. Siliņu; paplašinoties tas kļuva par Valsts vēsturisko mūzeju, svarīgu aizvēstures pētīšanā, bet arī vēsturiskās stilu mākslas krāšanā. Mūsu jaunās paaudzes archaiologi, ar Dr. V. Ģinteru kā direktoru, to nostatīja uz zinātniskiem pamatiem.[13]

Ir truisms apgalvot, ka pats svarīgākais faktors mākslu attīstībā ir paši mākslinieki un mākslinieku organizācijas. No viņu rosības jau atkarīgi visnotaļ mākslas sasniegumi. Pirms sakām dažus vārdus par mākslinieku kopām, jāatzīmē vēl iestādījumi, kam mūsu mākslas dzīvē bija sava nozīme. Tie ir teātŗi. Skatuves dekorācijas to veidotājiem kā priekškaŗa, tā Latvijas patstāvības laikā sagādāja plašu popularitāti. Te jāpiemin Rīgā Nacionālā

opera, Nacionālais teātris un Dailes teātris, kuŗos parādījās daži spoži inscenējumi. Provincē – Jelgavas teātris un Liepājas teātris un opera. Par dekorāciju glezniecību pašu būs runa tālāk.

Mākslas dzīves diferencēšanās iekšēji (mākslinieciski) un ārēji (organizātoriski, sabiedriski) iezīmē šo jauno attīstības posmu. Vecākās un nozīmīgākās organizācijas bija trīs: Rīgas Mākslinieku grupa, Neatkarīgo mākslinieku vienība un Mākslinieku biedrība Sadarbs. No šīm plašākā, sabiedriski un mākslas popularizēšanā rosīgākā, kā arī saimnieciski stiprākā bija Neatkarīgo kopa. Mākslinieciski noteiktāka un modernisma centienos aktīvāka bija Rīgas grupa. Sadarbs – akadēmiski un tradicijas stiprināšanā stabilākais.

Atzīstot savas grupas locekļu idejisko un mākslinieciskо centienu pilnīgu neatkarību, Neatkarīgo vienība centās apvienot plašu dalībnieku skaitu. Tās dibinātāji bija H. Grīnbergs, R. Maurs, V. Krūmiņš, J. Ansons un A. Jēgers, kam pievienojās K. Jurjāns, J. Jaunsudrabiņš, A. Prande un R. Šterns. Sākumā šī kopa saucās „Atvasa", bet šo nosaukumu drīz mainīja. Jau 1919. g. Retrospektīvajā izstādē Neatkarīgie parādās kā organizācija un savu pirmo izstādi sarīko 1920. g. pavasarī, deklarējot: „Katrs virziens un katrs izteiksmes līdzeklis ir labs, ciktāl tas sevī ietveŗ patiesas mākslas vērtības." Pirmo desmit gadu pastāvēšanas laikā Neatkarīgajiem bijuši 84 biedri un 192 biedri veicinātāji.[14] Viena daļa no tiem bijuši tikai īsāku laiku. No Neatkarīgajiem uz Sadarbu aizgāja A. Annus, K. Miesnieks, O. Nemme; 1928. g., sabijuši šai organizācijā vairākus gadus, no Neatkarīgajiem izstājās J. Bīne, R. Kasparsons, V. Krūmiņš, A. Michailovskis, J. Pūpols, P. Šprenks, I. Zeberiņš, nodibinot savu organizāciju. Sākumā tā saucās Mākslas akadēmiju beigušo (!) biedrība, vēlāk to pārdēvēja par Latvju mākslinieku biedrību. Tajā īsu laiku sabija A. Annus.

Neatkarīgo mākslinieku vienības kodolā bija J. Ansons, H. Aplociņš, St. Bercs, A. Brastiņš, Ed. Brencēns, E. Brastiņš, Al. Cīrulis, N. Drapče, A. Filka, J. Jaunsudrabiņš, A. Kronenbergs, P. Kundziņš, H. Markvarts, P. Pētersons, A. Petrovs, O. Pladers, N. Puzirevskis, Pauls Rubis, Ž. Smiltnieks, J. Sudmals, R. Šterns, A. Štrāls, E. Veilands, H. Vīka u.c. Vienības biedru lielā skaita dēļ Neatkarīgie rīkoja pa divi izstādēm gadā – pavasaŗa un rudens skates. Kaut gan izstādīto darbu skaits pārsniedza parasti divus simtus, visi biedri nevarēja tikt pie vārda. Izstāžu kvalitātīvais līmenis bija diezgan nevienmērīgs, darbiem ar augstu kvalitāti līdzās bija pavirši vai pat vāji veikumi. Taču šīs izstādes labi apmeklēja, darbus pirka, jo Neatkarīgo vienība reprezentēja viduvēju līmeni mūsu mākslā, to ar panākumiem popularizējot. Neilgu laiku Rīgā darbojās loto klubs, no kuŗa ienākumiem zināms procents tika ziedots arī mākslinieku organizācijām. Šīs samērā prāvās summas Rīgas Mākslinieku grupa sadalīja uz galviņām, turpretim Neatkarīgie tās ieskaitīja Mākslas nama fondā – 20 000 latu. Mākslas namu uzcelt gan neizdevās, bet Neatkarīgie ieguva savā īpašumā namu Lazaretes ielā 6/8, kur varēja notikt mazāki sarīkojumi un kur dzīvoja vienīgi organizācijas biedri.

Vienība iegādājās īsā laikā ap 1000 sējumu lielu arodniecisku bibliotēku un izdeva vairākas vērtīgas grāmatas (monografijas par A. Plīti-Pleiti, Jani Rozentālu un Rūdolfu Pērli, Brastiņa *Latvju rakstu kompoziciju* un Šveinfurta *Renesanses mākslu*), uzņemdamās materiālus upuŗus un risku.

Viengabalaināks sastāvs bija Rīgas grupai, kuŗas dalībnieki visi bija no vienas paaudzes (ap 1890. g. dzimušie), pirmos pastāvēšanas gados ar jūtamu modernistisku ievirzi, lai gan daži gleznotāji palika uzticīgi reālismam vai vismaz no īstenības mākslinieciskā iztulkojuma daudz neatkāpās (Cielava, Eliass, Lindbergs, Svemps, Tone, Ubāns). Kā jau minēts, šī grupa sevi idejiski atvasināja no Zaļās Puķes iecerētā pulciņa. Tās vidū bija agri nomirušie – J. Kazaks un J. Grosvalds. 1919. g. Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā sarīkotajā Latviešu retrospektīvajā mākslas izstādē šī kopa saucās par Ekspresionistu grupu. 1920. g. jau par Rīgas Mākslinieku grupu pārdēvētās grupas pirmās izstādes kataloga priekšvārdā deklarēts: „... izstādē ir sastopamas visas galvenās jaunākās glezniecības parādības, sākot no vienkārša pelēka reālisma un impresionisma, beidzot ar dažādām tieksmēm uz lielāku, ekspresīvāku, individuālāku izteiksmi. Mēs pat ar zināmu nolūku izstādījām blakus šos dažādos virzienus... lai darītu saprotamāku, ka tā sauktais ekspresionisms, par kuŗu pie mums tik daudz un pavirši runā, nav nekas nejaušs, nekas izolēts, bet ir dabisks rezultāts no jaunākās mākslas attīstības... Mūs vairs neapmierina vienkārša reālās dabas attēlošana... Tāpat mūs tagad vairs neapmierina ... impresionisms, kuŗš arī galu galā liek pazust ... mākslinieka personībai. Bet taisni uz personības parādīšanu iziet šobrīd visas mūsu tieksmes. Ne dabu, objektīvo ārējo dabu mēs gribam dot ... bet paši savu individuālo dabu, savu garīgo būtību."

Šīs grupas otrā izstāde 1923/24. g. Valsts mākslas mūzeja telpās izraisīja uzbrukumus kubisma sekotājiem un pat tiesas prāvu. Rīgas grupas sastāvā, bez jau augšā pieminētiem, sastopam Ģ. Eliasu, A. Beļcovu, J. Liepiņu, M. Liepiņu-Skulmi, E. Melderi, O. Skulmi, U. Skulmi, N. Strunki, R. Sutu, E. Šveicu un S. Vidbergu. Turpat visi Rīgas grupas locekļi reprezentēja mūsu mākslu valsts sarīkotajās izstādēs ārzemēs. Tā ir labākā liecība par šīs kopas mākslinieciskō svaru.

1924. g. maijā nodibinājās jauna latviešu mākslinieku biedrība ar nosaukumu Sadarbs. Tā paša gada decembrī tā nāca atklātībā ar savu pirmo izstādi. Dibināšanas ierosinātāji bija T. Zaļkalns ar K. Zāli, bet dibinātājos bez viņiem J. Madernieks, L. Liberts, V. Tone, J. Siliņš. Viņiem pievienojās K. Ubāns, K. Brencēns, K. Miesnieks, B. Dzenis, R. Pelše, un pēc kāda laika Sadarba sastāvs paplašinājās ar J. Kugu, A. Prandi, J. Straumi, O. Nemmi, K. RonČevski, Ed. Vītolu, K. Zemdegu, A. Annu, kā arī jaunākās paaudzes pārstāvjiem, kas vēl mācījās akadēmijā – Ed. Kalniņu, A. Skridi, V. Vasariņu, P. Rožlapu, K. Krauzi, J. Šternbergu un J. Borkovski. Sākot ar 1928. g., Sadarba izstādēs piedalijās franču mākslinieki kā viesi, tā nodibinoties sakariem ar ārzemēm, kur Sadarbs 1929. g. Briselē sarīkoja izstādi. Sadarba nodibināšanas motīvs bija vēlēšanās toreizējā asā paaudžu un virzienu cīņu un šķelšanās posmā stiprināt mūsu mākslinieciskās kultūras vienību, iesaistot kā vecākās, tā jaunās ģenerācijas pārstāvjus, kam jau bija savs briedums un kvalitāte. Ierobežotā skaitā uzņēma arī mākslas pētniekus un teorētiķus. Te bija gleznotāji, grafiķi, tēlnieki, rotājuma mākslinieki. Tā Sadarbā sākumā apvienojās daži moderni ievirzītie mākslinieki ar akadēmiskā tradicionālisma un brīvāka reālisma pārstāvjiem, kas vai nu laikmetīgai mākslai juta līdz „vai arī kas no modernistu viedokļa savā darbā bija apliecinājuši nopietnību".[15]

Dažu iekšēju nesaskaņu dēļ no Sadarba izstājās 1925. g. T. Zaļkalns, V. Tone un K. Ubāns, bet 1936. g. tēlnieks K. Zemdega (Baumanis).

Visai rosīgu darbību attīstīja ar savām izstādēm gan Rīgā, gan provincē, it īpaši Jelgavā, 1925. g. dibinātā Zaļā Vārna, kas pulcēja sevī tēlotājus mākslinieku un rakstnieku. Dibināšanas ierosinātājs un kopas dvēsele bija Kārlis Baltgailis. Biedrība apvienoja tēlotājus māksliniekus, rakstniekus, mūziķus un aktieŗus. Savā pirmajā pastāvēšanas gadu desmitā šī rosīgā kopa, kas nacionālās mākslas garā centās audzināt un attīstīt jauno, topošo mākslinieku paaudzes, bija jau sarīkojusi 18 izstādes (1938. g. jau 25 izstādes). Šo izstāžu līmenis gan bija kvalitātīvi svārstīgs, bet še parādījās jauni, svaigi darbi, pa daļai gleznieciībā (K. Baltgailis, V. Kalnroze, Fr. Milts, A. Zvirbule, M. Zavickis, A. Vārdaunis), bet it īpaši grafikas arodā (O. Ābelīte, J. Plēpis, A. Junkers, P. Šterns). Bija sakari ar starptautisko kokgriezēju apvienību, kuŗas pārstāvji no Beļģijas, Francijas, Italijas, Alžīrijas, Holandes, Portugāles, Igaunijas, Polijas, Šveices, Ungārijas, Anglijas ar saviem dabiem piedalījās Zaļās Vārnas XVIII izstādē Rīgā.[16]

Zaļvārnieši izdeva J. Plases monografiju, īsu laiku savu žurnālu – *Zaļā Vārna* un dažus dzeju krājumus. Bez agrāk pieminētajiem šai kopā darbojās J. Aižēns, E. Bērziņa, V. Ciesnieks, K. Celmiņš, K. Eglītis, A. Eska, St. Ivanickis, O. Jaunarājs, J. Kalniņš, Ed. Karitons, A. Lapiņš, Ž. Ventaskrasts, E. Vilks, M. Zaurs, J. Zommerfelds u.c.

Zaļajā Vārnā pulcējās jaunā bohēma, topoši gari un entuziasti. Šai organizācijai, kas modināja interesi it īpaši jaunatnē ar izstādēm, priekšlasījumiem, literāriem vakariem, ir sava neapšaubāma vieta un nozīme mūsu mākslas dzīvē.

Ap 1930. g. parādās dažas citas jauno mākslinieku organizācijas. Par tām un viņu pārstāvjiem runāsim citā nodaļā turpmāk.

Pašu mākslinieku kopu starpā bija vērojama zināma rivālitāte. Tas mudināja uz savstarpēju sacenšanos. Bet daudzos gadījumos šīs kopas sekmīgi sadarbojušās, tā, piemēram, valsts 10 gadu pastāvēšanas svinībās 1928. g. sarīkojot ar Izglītības ministrijas atbalstu kopēju izstādi. Kad pie šīs ministrijas vēl pastāvēja Tēlotāju mākslu padome, mākslinieku organizāciju pārstāvji ierosināja kopēju mākslas izstāžu rīkošanu un šim nolūkam vajadzīgo telpu izbūvi. Taču šie ierosinājumi neguva vajadzīgo atbalstu.

---

[1] K. Skalbe, „Mazās piezīmes", *IŽ*, 1920/2, 20. lpp.

[2] *Valdības Vēstnesis*, „Likumi un rīkojumi", 1924. g. 7. febr.

[3] *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts (IMM)*, 1933/11.

[4] V. Purvīša ziņojums Mākslas akadēmijas padomei par darbību, *Latvis*, 1926. g. 31. okt.; V. Purvītis, „Pārskats par Latvijas Mākslas akadēmiju", *Latvija 10 gados.* – Ģ. Eliasa un A. Pupas raksti attēlu kopojumā *Latvijas (PSR) Akadēmijas mākslas 20 gadi.*

[5] K. Straubergs, „Izglītības un kultūras politika", *Latvija 20 gados.* – *Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmija*, 1969. – *Latvijas PSR Mazā enciklopēdija* (*LME*) II, 374., 473–74. lpp.

[6] J. Jaunsudrabiņš, „Mūsu māksla 1919–1920", *IŽ*, 1920/7–8. – K. Miesnieks, „Par mūsu dzīvi", *Latvijas Sargs*, 1921/66. – J. Madernieks, „Melno kraukļu laikmets", *Sociāldemokrats*, 1921/52.

[7] J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4, 106. lpp. – Laiku pa laikam periodikā parādījās polemiski raksti par akadēmiju. Tā 1920. gadu sākumā J. Siliņa raksts „Vai brīvai Latvijai ir vajadzīga mākslas akadēmija?", *Latvijas Vēstnesis*, 1921. g. 15. jūnijā un 2. jūlijā; Alfr. Purītis, „Mūsu mākslas akadēmijas lietā", *Latvijas Vēstnesis*, 1921. g. 21. aug.; R. Suta, „Mākslas akadēmijas lietā", *Latvijas Sargs*, 1921. g. 22 . aug.; „Par mūzeju nodošanu mākslas akadēmijai", *Jaunais Vārds*, 1921. g. 1. maijā; J. Siliņš, „Vai vajadzīga mākslas akadēmija", *Latvijas Vēstnesis*, 1921. g. 10. un 17. sept.; U. Skulme un E. Melderis *Sociāldemokratā*, 1923/112, 27. maijā, – pēc abu domām akadēmijas nelietderības dēļ jāpārrevidējot tās paši pamati; Andr. Dzilnas pretraksts „Maizes naids", *Latvijas Sargs*, 1923/122, 17. jūnijā.

[8] Jauns polemiku vilnis parādās 1929. g. Tagad stāvoklis mainījies, jo agrākie protestētāji tagad ir mācības spēki apkaŗotajā iestādē. Nesamierināmi akadēmijas pretinieki tagad ir R. Suta, kuŗa raksti *Pēdējā Brīdī* izraisa polemiku, N. Strunke, arī J. Dombrovskis. Suta un Dombrovskis domā, ka akadēmija jāaizstāj vai nu ar mākslas skolu vai lietišķās mākslas skolu: R. Suta, „Ko atvērsim mākslas akadēmijas vietā?", *Pēdējais Brīdis*, 1929. g. 16. febr.; J. Dombrovskis, „Mākslas akadēmija pārorganizējama", *Pēdējais Brīdis*, 1929. g. 23. febr. Noteikts akadēmijas pretinieks ir K. Baltgailis („Neprāts ar valsts naudu jaunus inteliģentus bezdarbniekus ražot."), *Zaļā Vārna*, 1929/2, 79. lpp. Mākslas akadēmijas vajadzību tagad atzīst O. Skulme un U. Skulme: U. Skulme, „Mākslas akadēmijas apkaŗošanas sezona", *Sociāldemokrats*, 1929/53, 54, 6. un 7. martā; *Pēdējais Brīdis*, aptauja „Vai mākslas akadēmija Latvijā vajadzīga?" 1929. g. 16. februārī (J. Dombrovska, N. Strunkes, O. Skulmes, J. R. Tillberga, L. Svempa, S. Vidberga atbildes). – *Pēdējais Brīdis* 1929. g. 1. martā: „Šodien grupa mākslinieku iesniedz Saeimai priekšlikumu likvidēt mākslas akadēmiju." Iesniedzēji bija R. Suta, Ž. Smiltnieks, E. Brastiņš, E. Veilands, S. Vidbergs, A. Beļcova, J. Jaunsudrabiņš, F. Varslavāns, J. Cielava, O. Skulme, M. Skulme, J. Bīne, A. Cīrulis, N. Strunke, O. Pladers, J. Madernieks, R. Strops.

[9] Paša pieredzējumi Mākslinieku kongresā 1932. g.; arī: J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4, 109–110. lpp.

[10] K. Baltgailis jau pieminētajā rakstā *Zaļajā Vārnā*, 1929/2. – Valdis Rozenbergs, „Tēlojošās mākslas dzīve Latvijā", *Zaļās Vārnas gada grāmata 1933*, 112. lpp.: „... apvienojušās vairākas mākslinieku organizācijas, kuŗās ietilpst – ar maz izņēmumiem – visi akadēmijas absolventi, lai uzstātos pret mākslas akadēmijas vadošām personām." Par iekšējiem saspīlējumiem un sarežģījumiem Mākslas akadēmijas darbībā: „Mākslas akadēmija paliek bez vadības", *Pirmdiena*, 1925/14, 11. maijā; V. Purvītis, „Mākslas akadēmijas stāvoklis apmierinošs", *Rīgas Ziņas*, 1925. g. 30. dec. – Par budžeta samazināšanu, Tillberga konfliktu ar akadēmijas padomi un Purvīša konfliktu ar Tillbergu: *Jaunākās Ziņas* 1932. g. 5. martā un „Mākslas akadēmijas [padomes] paskaidrojums par budžeta samazināšanu un mācības spēku atlaišanu", *Jaunākās Ziņas* 1932. g. 23. martā (aiziet Tillbergs, atlaiž Ed. Vītolu, K. Brencēnu un L. Libertu). Par Latvijas Mākslas akadēmijas tapšanu un darbošanos sk. arī J. Siliņa rakstu *Latviešu Akadēmiskajās Ziņās*, 1979/19.

[11] *Vadonis pa Latvijas Valsts mākslas mūzeju*, 1926, priekšvārds VII–XIII lpp.

[12] V. Purvītis, „Rīgas Pilsētās mākslas mūzejs", *Rīga kā Latvijas galvas pilsēta*, 698. un sek. lpp. – V. Penģerots, *Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs*.

[13] „Brīvdabas mūzejs", *LE*, 4. gr., 307–308. lpp. – Fr. Balodis, „Pieminekļu valde", *Latviešu konversācijas vārdnīca* (*LKV*) XVI. – M. Siliņš, „Valsts vēsturiskais mūzejs", *IMM*, 1928/11; „Valsts vēsturiskā mūzeja darbība", *IMM*, 1938/11. – O. Rudovska, „Rīgas Pilsētas vēsturiskais mūzejs", *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*, 1937/4. – R. Šnore, „Latvijas senvēstures pētīšanas darbs valsts pastāvēšanas 20 gados", *SM*, 1938/4, 39. un sek. lpp. ar plašu bibliografiju.

[14] *Neatkarīgo Mākslinieku Vienības 10 gadu jubilejas izstādes katalogs*, Rīgā 1930 (pārskats par NMV darbību).

[15] *Sadarba 10. mākslas izstādes katalogs*, J. Siliņa priekšvārds. Ziņas no Sadarba bijušā arhīva.

[16] K. Baltgaiļa sniegtā informācija par Zaļās Vārnas darbību. – Informācija X, XV, XVIII, XXI mākslas izstādes katalogos. – *Zaļās Vārnas gada grāmata 1933*, informācija 115. un sek. lpp.

Pārvērtības Eiropas mākslā ap 1920–1930. gadu

Pasaules kaŗa un revolūciju gadi izraisīja Eiropas zemēs dziļu politisku un sociālu, saimniecisku un kultūrālu pārvērtību krizi. Autoritārās iekārtas un diktatūras – nacionālsocialistiskās un komūnistiskās – nostiprinājās, kur vājās demokratijas sagruva vai nepaguva izveidoties. Krizes gaisotnē, gan brīvi izvēršoties, gan valsts varas spaidā, risinājās mākslas dzīve ar franču mākslu priekšgalā, līdz nāca II Pasaules kaŗa katastrofa.

Paužot dzīves bažīgu satraukumu, nedrošību un morālu sabrukumu, veidojās mākslas virzieni, kas vēstīja luciferiskās kultūras ņirdzīgā nolieguma stāju – dadaisms, vēlāk sirreālisms savos dažādajos sazarojumos –, īsteni dzīves iekšējo traģiku, formu valodai šķeļoties un nespējot integrēties, ko, kaut arī ne pilnīgi, vēl iespēja reālisma un impresionisma virzieni 19. gs. Dadaisms ar tā turpinājumu sirreālismā nebija mākslas virzieni tiešā nozīmē, bet anarchisma stājas un nolieguma manifestācijas. Dadā kustību nodibināja Cīrichē no kaŗa klausības patvērumu atraduši intelektuāļi – literātu (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara) un mākslinieku (Hans Arp) grupa 1916. g. ar provokātīvu nolūku taisīt troksni un vērst uz sevi uzmanību. Viņu priekštecis un līdzgaitnieks Ņujorkā bija Marsels Dišāns (Marcel Duchamp). Viņi pasludināja par atceltām visas vērtības un normas, neatzīstot sabiedrības kārtojumus, tamlīdz neatzīstot ne morāles principus, ne loģisko domāšanu un apstiprinot individa neierobežotu patvaļas brīvību. Ģenijs un idiots tagad atradās vienā rangā.[1] Godā cēla bezjēdzīgo un iracionālo. Konsekventa nolieguma metode noved pretrunā. Dadaisma turpinātājiem – sirreālistiem automatisms, bezdomu producēšana ar visām to nejaušībām kļuva par absurditātes un aloģiskuma metodi. Freuda mācībā un Bergsona antiintelektuālismā, vēlāk eksistenciālisma mācībās šī stāja domāja gūt savu filozofisko balstu. Nihilistiskā kustība izveidojās tai pašā laikā Ņujorkā, Parīzē, Barselonā, Berlīnē, Hanoverā u. c., iekšējās ķildās izbeidzoties ap 1922. g. Viens no spējīgākajiem šīs doktrīnas pārstāvjiem, H. Arps, darināja abstraktas amēbveida formas gleznojumos, kolāžās, ciļņos; Kurts Šviters (Schwitter) no atkritumiem lipināja kolāžas (Klebebilder). Turpretim franču gleznotājs Dišāns, uzturēdamies Ņujorkā, konsekventi sprieda: kālab darināt mākslas priekšmetus? Kuŗš katrs „atrasts" priekšmets ir tikpat labs. 1917. g. viņš nosūtīja uz Neatkarīgo salonu Ņujorkā rūpnīcā izgatavotu urīna trauku, to nokrustīdams par „fontānu". Toreiz žūrija šo izsmiekla priekšmetu noraidīja kā mākslas necienīgu.[2] Taču vēlāk Filadelfijas mākslas mūzejs šādus *ready made* glabā kā kādas mākslas relikvijas. Modernisma snobi tādus artifaktus un izrīcības atrod par nozīmīgiem mākslinieka brīvības demonstrējumiem.

Ap 1920-to gadu sākumu mākslas centieni veidojās jau noziedējušo

fovisma un kubisma strāvu iespaidā vai arī pretēji šiem centieniem.[3] Agrākie fovisti Vlamenks, Derēns, Braks, piemēram, jau bija pasākuši citus ceļus. Vienīgi Matiss, ietekmēdams laika biedrus, pārveidodamies turpināja fovistisko dekorātīvo uztveri. Fovisma centienu atbalsis pasaules mākslā vērojamas vēl šodien. Kubisms, Žorža Braka un Pablo Pikaso atradums, savā ziedu laikā starp 1907–1914. g. bija savā galvenajā tecējumā pārlaidis vairākas maiņas, sākot ar priekškubisma negroido un stereometrisko posmu, nākamo eksplozīvo (analitisko), tad avīžu, audumu, koka fragmentu ielīmēšanu un zvirgzdu, zāģa skaidu lietošanu gleznā, beidzot ar dekorātīvo (sintētisko) veidu. Tas izkopa pilnīgi jaunu, antitradicionālu gleznas struktūras, telpas un priekšmetu formas izpratni. No tā mācījās arī šī virziena pretinieki. Braka un Pikaso ceļi šajā ievirzē bija kopēji. Braku iesauca kaŗa klausībā, ievainoja cīņās. Pārnācis mājās (1917), viņš sašuta par tiem dažādajiem paņēmieniem, kādus bija sācis lietot Pikaso un viņa sekotāji gleznecībā. Parādījās dekorātīvi aranžējumi, groteski formu sakopojumi, manieristisks klasicisms ar figūru masīviem, it kā elefantiāzes piemeklētiem, uzpūstiem locekļiem, sentimentāli mīlētāju tēlojumi un tai pašā laikā dīvainas un atjautīgas puskubistisku formu un kolāžu figūrālas konstrukcijas (Pikaso *Trīs mūzikanti* vairākās variācijās). Abu draugu ceļi šķīrās. Pikaso, vienā laikā strādādams dažādos virzienos, spekulātīvi atjautīgs, pusabstraktās un dīvainās figūrālās kompozicijās jau 1920-tos gados sāka vietumis pietuvoties sirreālisma rēgiem. Braks savā īpatajā veidā pievērsās īstenības elementu brīvam izmantojumam klusās dabās ar augļu un ziedu groziem un izplūdušos sieviešu stāvos ar viļņainām līknēm delikātā krāsziedā. Viņam nerūpēja neaplēšama spekulātīva rotaļa, bet tīri gleznieciski uzdevumi šajās pēckubisma gaitās.

Kubisma kustībai ar kaŗa gadiem izbeidzoties, tās ievadītos centienus turpināja veidot tālāk patstāvīgos risinājumos F. Ležē (Fernand Léger, 1881–1955) un Huans Grīss (Juan Gris, 1887–1927). Ležē, tiekdamies visu organisko un dzīvo aizstāt ar mechaniskām formām cilvēku stāvos, jau 1918. g. kubistiski iecerētos pilsētu tēlojumos piegriezās mašīnu romantikai. Viņš cilvēku figūras pārveidoja cilindrisko un sfairisko formu sakopojumos – kādā savā ziņā idilliskā mechanismu pasaulē, kur mīt automati bez kaislībām un jūtām. Grīss, pazīstams ar savu izteicienu „Sezāns pārvērta pudeli cilindrā, es no cilindra iztaisu pudeli",[4] kubismā izvirzīja stingru ģeometrisku un ornamentālu formu, kā arī laukumu dekorātīvitāti. Ejot savu stigu, viņš meklēja kompozicijās statisku līdzsvaru, pārveidojot īstenības parādības klusās dabās un figūrālos sacerējumos jaunu irreālu zīmju valodā.

Kaŗa gados iznīka arī futūristu skaļi sāktā kustība. Šis Italijas mākslas atradums kļuva īsteni pazīstams ar 1912. g. izstādi Parīzē, lai gan šīs kustības tēvs Marineti savu pirmo futūristisko manifestu pasludināja 1909. g. un futūrisma gleznotāji (Balla, Boccioni, Carrà, Severini u. c.) savu manifestu pasludināja Milānā 1910. g.[5] Kubisma formu aizguvumiem viņi pievienoja nepārtrauktas kustības simultānu izteiksmi (laika un telpas apvienojumā) un neoimpresionisma un van Goga krāsainību. Taču jau 1919. g. Karrā pievienojās metafiziskās gleznecības pārstāvjiem Kīriko (Chirico) un Morandi, kopīgi izdodot žurnālu *Valori Plastici* (iznāca līdz 1932. g.). Agrākais futūrists Severīni ar domu biedriem pievērsās klasicisma tradicijai, tajā saskatot italiešu mākslas pamatu. Ap to pašu laiku (1918) Eduards Žannerē

(gleznotājs un architekts Jeanneret-Le Corbusier) un Amedejs Ozanfāns publicē pūrisma manifestu – *Pēc kubisma* (*Après le Cubisme*). Viņiem rūp pasargāt kubisma ieguvumus no izviršanas dekorātīvismā.[6] Gleznodami klusās dabas, viņi priekšmetos meklē tīru, stingru ģeometrisku un ornamentālu formu uzbūvi neilūzorā telpā. Abi arī izdeva savā laikā populāro *L'Esprit Nouveau* (*Jaunais Gars*). Žannerē, vēlāk pazīstams kā Le Korbizjē, darbojās architektūrā, kļūdams slavens ar funkcionālisma propagandu. Pūrisms ietekmēja arī mūsu mākslu, bet šī kustība plašāk neizvērsās.

No kubisma ģeometrijas atvasinājās kustības, kas pilnīgi noraidīja jebkādus īstenības atveidus mākslā, atzīstot vienīgi tīri abstraktas, „absolūtas" formas. Tāda radikāla kustība bija jaunplasticisms. Tās ciltstēvs – P. Mondrians (Piet Mondrian, 1872–1944) kopā ar T. van Dūsburgu (Theo van Doesburg, 1883–1931) nodibināja t. s. *de Stijl* kustību (tā sauca viņu izdoto žurnālu, 1917–1932). Mondrians, būdams dogmatisks mistiķis, atzina vienīgi taisnstūrus, vertikāles un horizontāles taisnā leņķī, pie kam svarīgas ir pašas formu attiecības. Līdzās melnam un baltam viņš atzina tikai tīrās spektrālās pamatkrāsas – sarkanu, dzeltenu un zilu.[7]

Krievijā izveidojās, arī no kubisma atvasināts, suprēmatisms, Kazimira Maļeviča izgudrojums ar stingri planimetriskām elementārām formām (daudzinātais melnais kvadrāts baltā fonā) un Tatļina, Rodčenko, brāļu N. Gabo un A. Pevznera pārstāvētais konstruktīvisms. Šie t.s. „kreisie" virzieni pieslējās komūnisma varai, likdami uz to lielas cerības. Kreisie mākslinieki, kā arī no ārzemēm, kaŗam sākoties, ieradušies Šagals un Kandinskis ieņēma svarīgus posteņus mākslas lietu pārvaldē un pārorganizētās mākslas skolās un akadēmijā. Sākumā likās, ka suprēmatistu, konstruktīvistu un kubofutūristu stāvoklis padomju valstī nostiprināts. Slavinādami padomju varu, viņi revolūcijas brīvību veda sakarā ar jaunās abstraktās mākslas atbrīvošanos no vecā akadēmisma un reālisma važām. Bet tā bija optiska aberācija. Jau 1921. g. sākumā, ziemā, kad vēl šķita, ka kreiso mākslinieku pozicijas ir stipras, kādā dzejnieku un diskusiju vakarā Maskavā izglītības komisārs A. Lunačarskis sašutušai auditorijai paziņoja, ka futūrisms esot vēl tikai trīs dienas kapā, bet jau smirdot.[8] Partijas vadība nostājās pret moderniem virzieniem, un jau ap 1920-to gadu vidu, Staļina varai pakāpeniski nostiprinoties, bija jūtamas represijas. Tā arī konstruktīvistam Aleksandram Drēviņam, kas bija mācības spēks Maskavas Augstākajās mākslas un techniskajās darbnīcās, bija jāpievēršas sociālistiskam reālismam. Viņš par mācības spēku noturējās vēl līdz 1930. g.,[9] līdz kuŗam laikam pastāvēja mākslinieku nogrupējumi, lai jau 1938. g. kļūtu režīma upuris. Brāļi Pevzneri, kas jau bija pārgājuši uz skulptūru, 1923. g. nokļuva Berlīnē, no kurienes vecākais devās uz Parīzi, kur vēlāk nokļuva arī jaunākais brālis – Gabo. Kandinskis jau 1921. g. atgriezās Vācijā un darbojās *Bauhaus* skolā Veimārā līdz Hitlera nākšanai pie varas.[10] Uz ārzemēm izceļoja arī daži citi krievu modernisti un reālisti.

Minēsim vēl abstraktos orfeistus un tiem radniecīgus virzienus, kas lietoja tīras spektrālas krāsas (R. Delaunay, F. Kupka u. c.). Tie būs pamudinājuši Aleksandru Štrālu gleznot ar tīrām chromatiskām krāsām kādu stilizētu ainavu ar sauli, kas 1943. g. vēl atradās mākslinieka darbnīcā.

Hitleram nākot pie varas (1933), Vācijā kā ekspresīvie, tā konstruktīvie un sirreālistiskie virzieni tika pasludināti par aizliegtu izvirtušu mākslu

(entartete Kunst). Šīs vajāšanas Vācijas un Krievijas diktatūrās vēlāk sekmēja aizliegto virzienu uzplūdus Vakareiropas zemēs pēckaŗa posmā. Abstraktie strāvojumi ar tīro formu ģeometriju un konstrukcijām, īsteni sakot, jau veda ārpus mākslas (Haftmann, Sedlmayr) tāpat kā dažāda veida technoloģiskie artifakti (mechaniski – optiski – kinētiski).[11]

Otrs šo novirzienu zars, ko dažreiz mēdz saistīt ar mūziku, ir ekspresīvi dinamiskie strāvojumi. To sākumi pagājušā gadsimta pēdējā desmitā sastopami beļģu mākslā (J. Ensor), skandinavu mākslā (Ed. Munch), Šveicē (F. Hodler), arī 20. gadsimta pirmskaŗa gados, parādoties Drēzdenē Tiltam (die Brücke), Minchenē Zilajam Jātniekam (der Blaue Reiter) un Austrijā O. Kokoškam un E. Šīlem (Schiele). Francijā tai pašā laikā šie centieni saistīti ar fovismu un Ruo (Georges Rouault, 1871–1958).

Ekspresionisms ir kāda pastāvīga tendence mākslas attīstībā, un tas iegūst īpatu raksturu dažādos laikos un dažādās zemēs. Tas kā strāva pēkšņi attīstījās pēckaŗa posmā līdz 1923. g., pieņemot Vācijā dažreiz mežonīgas formas (piemēram, L. Meidners). Pēc tam tas noplaka (vācu pētnieki runāja par „pēcekspresionisma" posmu),[12] lai gan atsevišķi ekspresionisti turpināja darboties.[13] Ekspresionisma ailē ieskaitāmi no ārzemēm ieceļojušie Parīzes skolas žīdu tautības gleznotāji ar viņiem raksturīgo melancholiju un iekšēju satraukumu: Modiļjani (Amedeo Modigliani, 1884–1920), Pasēns (Pascin, īstenībā Julius Pincas, 1885–1930) un Vitebskā dzimušais Marks Šagals ar savu „mazochista perversitāti",[14] kas jau iekļaujas sirreālisma lokā un atstājis kādas pēdas Sutas gleznieciībā. Mūsu gleznotājiem tuvāki un ierosinošāki bijuši tādi ekspresīvi gleznotāji kā Vlamenks, Ruo, Gromērs (Marcel Gromaire), flāms Permeke (Constant Permeke, 1886–1951) ar savu zemes dēlu smagnējumu un izteiksmes skarbumu. Jaunāki pētījumi rāda, ka pats vācu ekspresionisms ir izaudzis no jugendstila kustības.[15]

No Kīriko dīvaino noskaņu un metafiziskās gleznieciības un no dadā kustības ceļš ved uz sirreālismu, raksturīgu, plašu jaunmanierisma strāvojumu, kam vēl joprojām ir daudzi cienītāji vecajā un jaunajā kontinentā. Šī absurdā un fantastikas satekne būtu drīzāk saucama par subreālismu, kas iegrimst dīvainu rēgu, murgu un dvēseles dzīves patoloģiskās un naktspuses tumšajā irracionālitātē. Sirreālisma līkumotajos mīklainā, absurdā, automatisma un primitīvu fantasmagoriju ceļos sastopas te akadēmiski banālais ar abstrakto, te ekspresija, stilizācija ar naturālismu, vedot īstā stiliskās plurālitātes un nesakarīgu ideoloģiju mūklājā. Tādā eklektisma paspārnē iederas pilnīgi pretēji mākslinieki, piemēram, Pikaso, Dalī, Kīriko, Dišāns, Pikabija (Picabia), Miro, Klē (Klee), Ernsts, Šagals, Arps, Magrits (Magritte), Tangī (Tanguy) u.c. Rakstnieks A. Bretons (André Breton) 1924. g. publicēja pirmo sirreālisma manifestu (otro manifestu – 1929. g.). 1925. g. Manheimā notiek Jaunās lietišķības, bet Parīzē pirmā sirreālisma izstāde (piedalās Arps, Kīriko, Ernsts, Klē, Masons, Miro, Pikaso u. c.).[16] Pēc Bretona domām, sirreālisma pamatā ir zemapziņas un apziņas patoloģisko stāvokļu, piemēram, halucināciju atklāsme, tāpat sapņi un brīnumainais, absurdais, it kā balstoties uz jau pieminētajām Freuda un Bergsona mācībām, bet patiesībā tas balstās uz perversiem intelektuāļu sagudrojumiem, lai skatītāju vai lasītāju apmulsinātu ar ko neparastu un noslēpumaini dīvainu.

Taču mākslas ceļos šajā un tālākajos posmos virzās ne tikai dēkainais un patoloģijā orientētais sirreālisms vien, bet arī citi, tradicionālai normālitātei tuvāki reālisma paveidi. Joprojām, arī vēl šodien, pastāv akadēmiskais, parastais reālisms, populārais impresionistiskais reālisms. No tiem atraisās, neiestiegot ne vulgārā pliekanībā, ne arī perversajā absurdā, intimisti un liriski ievirzītie īstenības dzejnieki kā, piemēram, Bonnārs, Vijārs un viņiem radniecīgu ceļu gājēji, kas meklē noskaņu un gleznieciskuskaistumu brīvi tvertās īstenības ainās. Skarbāki, neatzīdami ne akadēmisko, ne impresionistisko reālismu, ir t. s. jaunreālisti, veselā prāta, jaunās lietišķības un t. s. maģiskā reālisma piekopēji Eiropas zemēs, izveidojot pēckubisma un pēcekspresionisma vilni.[17] Ap 1920. g. vidu notiek novēršanās ir no ekspresionisma, ir no abstrakciju ceļiem. Pēdējos vairs tikai ezoteriski piekopj dogmatiķu grupiņa *Bauhaus'ā*, tādas kustības kā, piemēram, Aplis un kvadrāts (Cercle et Carré) vai Abstrakcija un radīšana (Abstraction – Création) ar savu piekritēju puduļiem Parīzē, Šveicē un citās Eiropas zemēs, kur nav diktatūras. „Divdesmito gadu vidū abstraktās gleznieciības situācija nebija sevišķi labvēlīga."[18] Kāds poļu gleznotājs vēl 1925. g. mēģina mobilizēt „avangardi" kopējā izstādē Parīzē. Tajā piedalās 87 mākslinieki ar 241 darbu. Izstādes kataloga ievadā teikts, ka rīkotāju nolūks esot skatītāju iepriecināt ar mākslu, kas esot lirisma paudēja, līdzīgi modernajai mūzikai.[19] Taču arī Parīzē apstākļi ekstrēmistiem nebija labvēlīgi. Tuvojoties kaŗam, abstrakcionisti, ekspresionisti un sirreālisti, jūtoties apdraudēti, devās meklēt drošāku patvērumu un laimi Savienotajās Valstīs un Londonā. Bet 1930-os un 1940-os gados jau bija parādījusies jaunā paaudze, kas īstenības tēlojumos meklēja subjektīvi izjustu krāsu zieda skaistumu. Tā arī Parīzes skolā vilni pa vilnim parādījās jauni spēki, līdz visu pārtrauca II Pasaules kaŗa notikumi. – Maiņās un pārvērtībās visumā valdīja brīvās subjektīvās izteiksmes centieni – arī pie jauntradicionālistiem, kas tradicionālo pārveidoja vai iedzīvināja.

---

[1] B. Dorival, *Les Étapes de la peinture française contemporaine* III, 212. un sek. lpp. – Dadā nosaukums uz labu laimi uzšķirts Larusa (Larousse) vārdnīcā un nozīmē bērnu valodā koka zirdziņu. Par dadaismu atrodamas ziņas vai visos modernās mākslas apskatos un vēsturēs. Tā: H. Read, *A Concise History of Modern Painting*, 113. un sek. lpp., plašāki: W. Verkauf, red., *Dada, Monograph of a Movement.*

[2] A. H. Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 3. izd. 1947. – Arī Dorival, *op. cit.*, 14. lpp.

[3] Dorival, *op. cit.*, 14. lpp.

[4] W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, 60. lpp.

[5] *Ibid.*, 71–74. lpp. – A. Breton, *Les Manifestes du Surréalisme.*

[6] Jeanneret & Ozenfant, *Après le Cubisme.* – *L'Esprit Nouveau*, 1920/4. – Angliski: *Modern Artists on Art*, red. R. L. Herbert, 58–73. lpp.

[7] W. Hess, *op. cit.*, 100. un sek. lpp. – P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art.* – K. Malevič, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, 3. izd. 1916; *Die gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher 11; *Modern Artists on Art*: Malevich, „Supretmatism".

[8] Paša personīgi pieredzēts.

[9] *LME* I, 410. lpp.

[10] M. Seuphor, *Abstrakte Malerei*, 57. un sek. lpp. – *Lexikon der modernen Plastik*, Knaur 1964, 122. un sek., 182. un sek. lpp. – H. Read, *op. cit.*, 203. un sek. lpp. – *Bauhaus* – architekta Valtera Gropiusa dibinātā skola Veimārā. Ap 20. gs. sākumu Veimārā bija

mākslas skola, ko vadīja jugendstila piekritējs beļģis Henrijs van de Velde līdz 1914. g. Par savu pēcteci viņš ieteica architektu Gropiusu. *Bauhaus* skolu Gropiusa vadībā oficiāli atklāja 1919. g. Viņš gribēja panākt visu mākslu vienību architektūras vadībā, darinot no dažādiem materiāliem dažādās technikās konstruktīvas un lietišķas formas. Gropiuss par mācības spēkiem pieaicināja Klē, Kandinski, Šlemmeru, Naģu (Maholy Nagy) u.c. Skola publicēja grāmatas teorētiskos jautājumos – *Bauhausbücher*. 1925. g., skolai pārceļoties uz Desavu (Dessau), tās darbībā pieauga funkcionālisms, konstruktīvisms un nosliece uz ģeometriju. Agrākie mācības spēki arī Desavā īsāku vai ilgāku laiku turpināja darboties. 1930. g. *Bauhaus* skolas vadību pārņēma architekts M. van der Roe (Mies van der Rohe). Skolu slēdza, Hitleram nākot pie varas, 1933. g.

[11] Tā Zedlmairs: H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, 113. un sek. lpp.; arī: W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 281. un sek. lpp.

[12] F. Roh, *Nachexpressionismus, magischer Realismus.*

[13] Dorival, *op. cit.*, 175. lpp.: „... il n'y a plus que des Expressionistes, qui suivent chacun leur chemin."

[14] *Ibid.*, 284. lpp.

[15] P. Selz, *German Expressionist Painting*, VI nod.

[16] W. Hess. *op. cit.*, 132. lpp

[17] Dorival, *op. cit.*, III, II nod.

[18] M. Seuphor, *op. cit.*, 89. lpp.

[19] M. Seuphor, *op. cit.*, 88. un sek. lpp. – Par modernās mākslas problēmām sk. arī rakstus Latviešu humānitāro zinātņu asociācijas *Rakstu krājumā* III: J. Siliņš, „Tagadnes mākslas labirintos", „Voldemārs Matvejs"; V. Matvejs, „Daiļrades principi plastiskās mākslās. Faktūra".

Otrs modernisma vilnis: ekspresīvo un konstruktīvo strāvojumu beigu cēliens (1920–1925). Pārliecību sadursmes un pievēršanās brīvam reālismam

Posmā no 1920. līdz 1925. g. izveidojās pēc kaŗa un bēgļu laikmeta gadiem otrs modernisma vilnis. Tāpat kā pirmais vilnis kopš 1910. g. notikumiem Rīgā tas neradās no kādas iepriekšējas attīstības mūsu zemē, bet to vispārējo mākslas pārvērtību ietekmē, kas nāca no ārienes. Mākslas gaisotne bija saviļņota visās zemēs. Tas notika krievu jaunā mākslā, sākot ar Kārava Kalpa (Bubnovyj Valet) kustību Sezāna, Pikaso, Braka, Derēna un Mecenžē ietekmē krieviskajā futūrismā, kubismā un beidzot ar Maļeviča proklamēto suprēmatismu, krievisko konstruktīvismu un ekspresīvo abstrakto mākslu. To Maskavā Universitātes mūzejā demonstrēja Kandinskis, tur kaŗa un revolūcijas gados uzturēdamies, ar savu 1920. g. ziemā sarīkoto izstādi, kā arī šai laikā vairākus gadus būdams mācības spēks Maskavas Augstākajās mākslas darbnīcās (kā bija pārdēvēta agrākā gleznieciības, tēlnieciības un celtnieciības skola). Nav šaubu, ka šis vilnis tāpat kā Morozova un Ščukina kollekcijas Maskavā ietekmēja bēgļu gaitās un tolaik mākslas skolās esošos jaunos māksliniekus. Pie tam pārejas no vienas ietekmes un ievirzes uz citu norisinās ātri. Drēviņš, kas Grosvalda un Derēna ietekmē gleznoja savas it kā mistiskā apmātībā iegrimušās *Bēgles,* pēc īsa laika iegrima krievu abstrakto konstruktīvistu strāvās, kamēr tās nebija padarītas nelegālas un vajātas Staļina laikā. Cits piemērs: vēl ap 1921. g. Uga Skulme gleznoja pats un mācīja audzēkņus Kultūras veicināšanas biedrības mākslas studijā Zilās Rozes pārstāvja Petrova-Vodkina gaumē – šķautnainos, līniju aprakstītos laukumos ar tīrām lokālām krāsām plānā apdarē un stilizējot formu. Taču jau 1923. g. Rīgas grupas izstāde viņu rāda kā Pikaso sekotāju (*Koncerts*). Mums jau nācās runāt par franču fovisma meistaru ietekmi mūsu mākslā (it īpaši Derēna). Taču arī Matisa ietekme vērojama Eliasa agrīnos darbos, viņam kaŗa laikā uzturoties Maskavā,[1] lai pēc dažiem gadiem pievērstos gan reālismam, gan pat akadēmiskā klasicisma tradicijai. Šīs svārstības no vienas puses liecina par meklējumiem, tieksmi uz lielāku brīvību no tradicionālā, bet no otras – arī zināmu iekšēju neskaidrību un nedrošību, ko pārdzīvojuši gandrīz visi moderno centienu sekotāji mūsu mākslā. Sekošana aizgūtiem paraugiem še neizbēgama. Atkarība no paraugiem visvairāk izmanāma vēlīnā kubisma īslaicīgos strāvojumos mūsu mākslā. Nedz ģeometriskā, „negroidā", nedz arī eksplozīvā (t.s. analitiskā) kubisma atbalsis mūsu mākslā gandrīz, izņemot kādus O. Skulmes mēģinājumus, nav sastopamas. Toties atbalsojās kubisma beigu cēliens – dekorātīvais, liellaukumainais (parasti saukts „sintetiskais") kubisms. To sastopam pie U. un O. Skulmēm, Šveica, R. Sutas gleznās, M. Liepiņas-Skulmes, H. Treija, E. Meldeŗa

skulptūrās. Sutu pat apvainoja kāds mūsu kritiķis franču meistara gleznas „burtiskā kopēšanā", un sakarā ar to izcēlās tiesas prāva, kuŗā kritiķi attaisnoja.[2] Daži kubistiski elementi (plakne, abstrakta telpa, lineāritāte), it īpaši tajās variācijās, kādas sastapām F. Ležē (Léger) darbos ap 1918. g., vērojami pie Liberta; bet Braka pēckubisma elementi šai posmā parādās J. Liepiņa klusajās dabās. Taču tie visi ir atsevišķi raksturīgi gadījumi, laikmetisku izjūtu atspulgi. Kubisms kā izkopts virziens mūsu apstākļos neizveidojās, it īpaši ievērojot publikas un kritikas negātīvo stāju pret šādu abstraktu noslieci. Mūsu tolaik radikāli noskaņotie mākslinieki turēja lielā cieņā Žannerē un Ozanfāna periodiski izdoto mākslas publikāciju *L'Esprit Nouveau*, kas dažiem bija gandrīz vai kā tīrās patiesības avots. Tā Rīgā kļuva populārs šo divu mākslinieku proklamētais pūrisms, kā atskaņas vērojamas dažos U. Skulmes (piem., *Klusā daba ar augļiem un pīpi*), arī R. Sutas, O. Skulmes un J. Liepiņa darbos.

Krievu futūrisms, būdams chaotisks, un suprēmatisms kā tīri planimetrisku laukumu abstrakts veidojums pie mums neieviesās. Svešs mūsu mākslai bija arī pretējais – irracionāli ekspresīvais, tipiski vāciskais virziens tā abos veidos: gan īstenības veidus rupji vienkāršojot un izķēmojot, gan tīri abstraktais, ko piekopa Kandinskis Minchenē, Maskavā un vēlāk *Bauhaus* skolā, Darmštatē un Parīzē. Dadaisma anarchistiskie pretmākslinieciskie centieni ar nekontrolētu automatisku formu veidošanu mūsu zemē neatbalsojās. Tāpat šai posmā tikai vietumis atrada atbalsis „metafiziskais" sirreālisms, sākot ar Kīriko gleznām un izvēršoties irracionālākā primitīvismā, piem., P. Klē (Paul Klee, 1879–1940) un Miro (Joan Miró) darbos. Kad kopš 1924. g. parādījās sirreālisma manifesti un zemapziņas rēgu iecerēti izpaudumi gleznieciībā, arī šie vēji mūsu māksliniekus tolaik vēl neskāra. Sveši mūsu zemei bija arī nemitīgie Pikaso eksperimentējumi; pēckubistiskais Braks bija drīzāk tuvs (dažos Liepiņa darbos). Jaunās lietišķības vēsmas starp citu skāra N. Strunki.

Starp konstruktīvi formālo un ekspresīvi emocionālo polu modernās mākslas attīstībā, kas sacēlās pret akadēmisko un tradicionālo mākslu, vērstu uz īstenības ilūziju, latviešu jaunie mākslinieki meklēja savu izlīdzinājumu. Abās pamatievirzēs savukārt ir iespēja pievērsties īstenības veidiem vai atkal tiekties uz irreālu formu rotaļu, te ģeometriski noteiktu (Maļevičs, Mondrians), te brīvu un nedefinējamu (piem., Kandinskis). Kubismā vēl ir attieksme pret lietām, tās pārvēršot abstraktās zīmēs. Pilnīgi abstraktas, t. s. bezpriekšmetiskās mākslas ieskaņas ir drīzāk fragmentāri sastopamas dažās Meldeŗa un M. Liepiņas-Skulmes ciļņu uzbūvēs. Bet arī še neizlīdzināti saduŗas tieksme uz archaisku un mimisku galvas veidojumu un iestindzinājumu ģeometriskās schēmās (piem., M. Liepiņas *Tēva portretā*). Bet tieksme uz plakņainām, divmēru ģeometriskām formām, kas iezīmē daudzus jaunās mākslas strāvojumus, ir savukārt sastopama mūsu tautas rakstā. Šī tradicija varēja tīri instinktīvi izpausties mūsu gleznotāju centienos. Ansis Cīrulis un Niklāvs Strunke to apzināti izmantoja figūrālos rotājumos. Taču modernās mākslas daudzžuburotajā attīstībā ir dažādas pārejas formas un atzarojumi. Tāda ir, piemēram, pievēršanās Okeanijas primitīvajai kultūrai Gogēna mākslā, meklējot tur avotus simbolikai un barbariskam skaistumam. Līdzīgu meklējumu dēļ Petrovs-Vodkins neceļoja uz Parīzi, bet uz Afriku; P. Kuzņecova un armēņa Sarjana darbos

ir austrumu mākslas poētiskais maigums un veidolu primitīvitāte. Arī šie centieni uz teiksmaino un simbolisko ir sastopami mūsu modernisma „pirmā viļņa" darbos (V. Matvejs, R. Pērle, P. Krastiņš).

Posmu līdz 1920. g. varam saukt par agro ekspresionismu mūsu mākslā. Nākamā posmā – „otrajā vilnī" (1920–1925) sastopamies ar ekspresionisma beigu posmu. Tanī saplūst vairākas straumītes: ekspresija ar abstrakcijas centieniem, ekspresija ar deformētu īstenību, visupēdēji vēlā kubisma abstrakcijas. Pirms un arī pēc kubisma parādīšanās mūsu gleznieciībai ir raksturīga *ekspresīvā konstruktīvisma* ievirze priekšmetu tēlošanā. Emocionālās izteiksmes kāpinājums formu sadarā atrod savu īstenojumu gleznas ģeometriski vienkāršotos veidolos. Tā šie veidoli, liriski un pusabstrakti, vairs neattēlo ārpasaules norises, bet ir mākslinieka dvēseles dzīves metaforas. Dažādi savā individuālajā valodā, V. Tones, O. Skulmes, N. Strunkes, R. Sutas u. c. darbi ar savu plakņu pasvītrošanu, abstraktām, ģeometriskām schēmām un noslēpumainām, nereti grūtsirdībā gremdētām noskaņām tiecas savienot abus: jaunu formu un zieda struktūru ar emocionālo dzīvi. Gan no sezāniskās, gan kubistiskās tradicijas atvasinātās formās šeit parādās vīriešu stāvi, te iegrimuši klusumā (J. Liepiņš, *Atpūta,* 1920), te atkal marionetēm līdzīgi žestikulējot nemierā: ar paceltām rokām, karogiem, skaļā saucienā atvērtu muti (N. Strunke). Citur – kā apmātībā, kā kādā mierpilnā apburtā pasaulē parādās ritmiskā kustībā sakļautie sieviešu stāvi (O. Skulmes *Svētvakars*), it kā bezķermenisku stāvu vizijas Tones gleznās. Meklējot ekspresīvās un uzbūves un zieda vērtības, veidojot antiilūzorisku pasauli, top šie simboliskie veidoli. Un Ležē ietekmē – arī mūsu gleznieciībā parādās pilsētas nemiera un mašīnu romantikas slavinājumi (piem., Liberta ainavās ar betona viaduktiem, fabriku stāviem un dūmeņiem, kā arī Ležē cilindrisko formu atskaņās dažos Sutas darbos).

Šie paši un daži citi mākslinieki ieturēja mazāk radikālu ievirzi, pievēršoties īstenības tēlojumiem. Daži, vēl taustīdamies krievu skolas ietekmē, lietoja griezīgu dekorātīvu ziedu un stilizētu zīmējumu (kā, piem., K. Miesnieks). Tie, kas meklēja reālistisku izteiksmi, bet nesamierinājās ne ar akadēmisko natūrālismu, ne impresionismu, balstījās uz sezāniskām idejām par krāsu zieda un zīmējuma nedalāmību gleznas organizācijā, kas neimitē lietu materiālās īpašības un atmet ilūzoriskā telpas dziļuma iespaidus. Tā, piemēram, H. Markvarts, K. Ubāns, Ed. Lindbergs. Šai glezniecīskās reālitātes veidošanā pavērās gan brīvās ekspresijas, gan konstrukcijas iespējamības. Konstruktīvo elementu ievadīšanā bija vērojamas kubisma atskaņas (piem., dažos Tones portretos). Ekspresīvā reālismā bija izjūtamas gan krievu modernās skolas ietekme (L. Svemps), gan Vlamenkam radniecīga uztvere (J. Liepiņš u. c.), pat primitīvisma ieskaņas (L. Liberta ainavās).

Kultūras fonda pabalsti deva iespēju jauniem mākslinieciem ceļot uz ārzemēm. Protams, lielākais pievilkšanas spēks bija Parīzei un franču mākslai. Tomēr daži mākslinieki uzturējās arī Berlīnē un nāca saskarē ar vācu moderno mākslu – N. Strunke, K. Zāle, E. Lindbergs u. c. – un pat piedalījās lielajā Berlīnes mākslas izstādē (Zāle).

Kubisma un ekspresionisma posma izbeigšanās mūsu mākslā stāvēja sakarā ar pārvērtībām Eiropas mākslā. Ap 20-to gadu vidu, pēckubisma un pēcekspresionisma posmā izveidojās jauni reālisma centieni. Vācijā tā bija

t. s. jaunās lietišķības, „maģiskā reālisma" epizode. Francijā no vienas puses turpinājās intimās gleznieciības strāva ar Vijāru un Bonnāru priekšgalā; Vlamenks un Derēns izkopa personīgi izprastu īstenības tēlojumu. Jaunā paaudze meklēja brīvu gleznieciskuizteiksmi, ekspresīvu, lirisku, pametot abstraktās ievirzes dogmatismu. Matiss, Markē (Albert Marquet), Difī u.c. turpināja savus fovistiskos ceļus. No ārienes ienākušie gleznotāji pārņēma „Parīzes skolu" ar ekspresionistiskām fantastiskās un sirreālās mākslas tendencēm. Agrākie kubisma nodibinātāji – Braks un Pikaso turpināja eksperimentēt ar īstenības brīvi pārveidotu formu iespējām sirreālismā, pievēršoties pa ceļam arī klasicisma ieskaņām. Taču tīri abstraktā, bezpriekšmetiskā māksla kā apakšstrāva turpināja pastāvēt, tāpat kā ekspresionistiskā gleznieciba, it īpaši Vācijā, kamēr Hitlers Vācijā un Staļins Krievijā šos modernisma izpaudumus izskauda. It īpaši kubisms un ekspresionisms kā būtisku tendenču paudēji mākslas attīstībā, kā arī no tiem atvasinātie strāvojumi bija apaugļojuši īstenības tēlojumu, veļot lielāku brīvību, atsvabinot krāsu un formu valodu no ārpasaules lietu imitēšanas. Ceļā uz abstrakto un irreālo, tāpat kā sirreālistu fantastiku, tie tomēr izraisīja destruktīvas varas, kas beidzot sagrāva pašu mākslu.

Atkāpšanās no ekspresionistiskās un kubistiskās ievirzes tās pārstāvjos norisinājās pakāpeniski. Aizraušanās ar abstraktu un formālu mākslu, kā arī brīvas izteiksmes meklējumi nebija bez savas nozīmes. Tie deva pūrā jaunus ierosinājumus, no „laboratorijas" eksperimentiem pievēršoties mākslinieciskiem uzdevumiem īstenības pieredzē, ceļā uz personīgu valodu.

Norimstot virzienu kaŗiem,[3] nomierinoties mākslinieku savstarpējām attiecībām, tomēr atšķirība nezuda starp reālismu, ko piekopa tradicionālo ceļu staigātāji, un reālismu, kādu nodibināja agrākie modernisti. Tiesa, tagad arī Rīgas grupā izlīdzinājās atšķirības starp mēreno centienu (Cielava, Lindbergs, daļēji Svemps) un agrāko radikālo centienu pārstāvjiem. Tas zināmā mērā it kā samazināja atstatumu starp akadēmiskā tradicionālisma un modernisma sekotājiem. Daži (kā, piem., A. Annus) atrada savu ceļu no populāra, stilizētā tēlojuma uz mākslinieciski padziļinātu reālismu un pilnīgi saauga ar modernākiem projektīvā reālisma centieniem.[4] Tā, piemēram, arī N. Strunke, kas no groteskām plakanām figūriņām pievērsās trīsdimensionālās pasaules tēlojumiem, ietekmējoties pie tam no italiešu jaunā, metafiziskā reālisma meistariem (Carrà, Morandi un *Valori plastici* grupa). Purvīti viņa jaunajos meklējumos pēc modernākas gleznu struktūras (lai gan dekorātīvā impresionisma elementi un schēmas aizvien vēl atgriezās viņa mākslā) ietekmēja gan Sezāna, gan tam pretējā norvēģa Munka gleznieciba un jaunā norvēģu māksla vispār, kuŗa uzņēma sevī arī Matisa mākslas elementus.

Tā šajos meklējumu un pārvērtību gados latviešu labākie meistari, kam rūpēja nevis nodibināta un iemācīta rutīna, bet dzīvā māksla, ir pūlējušies nodibināt savus ceļus. Te vairs nebija nozīmes formulām un virzienu saukļiem, kuŗu maģiskajam spēkam jaunie nemiernieki bija agrāk ticējuši, bet mierīgam, padziļinātam darbam, lai gūtu iekšēju briedumu un lielāku gatavību savā amata prasmē. Ne vairs virzienu vilinājumi, bet personības tagad izvirzījās degpunktā. Savā tieksmē pēc lokana, mīksta gleznojuma, pelēki brūnotā un bieži vien tumšotā kamertoņa ar izkliedētas gaismas zeltainumu tā posma mākslinieki pietuvinās gan dažiem franču meistariem kā,

piemēram, Derēnam, kas atmeta fovismu un kļuva reālists, Vlamenkam un vēl citiem jaunreālistiem (Gromaire, Dunoyer de Segonzac, Boussingault, La Fresnaye u. c.), bet kopš 1930-iem gadiem it īpaši beļģu mākslai (Opsomer, Servaes, Permeke u. c.), kuŗas nodaļu 1932. g. atvēra Valsts mākslas mūzejs, saņēmis dāvinātu kollekciju. Mūsu nākamās jaunās paaudzes gleznotāji ceļoja uz Beļģiju, Briselē notika Liberta un Sadarba izstādes. Šāds tuvums dažiem franču un beļģu meistariem ir nevien ietekmju rezultāts, bet izskaidrojams ar mūsu nacionālā temperamenta īpatnībām. „Zemnieciski stūŗains un pasmags, masīvs, noskaņās drīz sapņaini liegs, drīz melancholiski sadrūmis, drīz iekšēji sabangots nereti parādās latviešu gleznotājs veidojumos."[5] Jāpiemin, ka flāmiskais ekspresionisms ar savu krāsu kaisli un fantastiku (piemēram, Ensors un viņa sekotāji) ietekmējis J. Tīdemani (1897—1968), kas bija dzīvojis un mācījies Antverpenē.

Visumā — situāciju, kāda mūsu mākslā nodibinājās Latvijas neatkarības gados, varam raksturot ar sašķelšanos akadēmiskā tradicionālismā un modernismā pirmos piecos gados (1920—25), pievēršanos reālismam turpmākajā attīstībā, tomēr paliekot spēkā atšķirībai starp naturālistiski tradicionālo un mākslinieciski brīvāku reālismu jauntradicionālismā. Tradicionālisms nereti iestieg dabas iespaidu bezproblēmu atdarināšanā, omulīgā populārā glītumā un populāras, palaikam sentimentāli iekrāsotas, tematikas joslā. Tas ir receptīvs, pasīvs. Modernistu reālisms visnotaļ centrējas mākslinieciskos uzdevumos, atmetot dzīves ārēju sīkumu un ārišķību atdarināšanu, atmetot priekšmetu materiālās virsas īpašību imitēšanu (dabiskums!), bet individuālā izjūtā cenšoties panākt kādu subjektīvi izteiktu īstenības tēlojumu. Tas ir projektīvs, aktīvs. Kā jauntradicionālisti šie mākslinieki tradicionālajā vairāk vai mazāk meklē ko jaunu, agrāko pārveido. Tāds tēlojums var vērsties arī uz monumentālizēšanu un krāsainu laukumu ritmisku kārtojumu. Tā ir atteikšanās tiklab no dabas izskaistinājuma, kā arī no dabas elementu varmācīgas deformēšanas abstraktās vai ekspresīvās mākslas galējībās. Tradicionālistu māksla savos labākajos sasniegumos parāda dokumentāru tuvumu objektīvām parādībām un dzīves norišu konkrētai dažādībai, tēlojumos dažreiz neaizmirstot arī dzejiskumu. Šai ievirzei raksturīgo impresionistiski reālo, vispār akadēmisko glezniecību palaikam reprezentē jau agrāk aplūkotās vecākās paaudzes (ap 1870. un ap 1880. g. dzimušie). No viņiem to pārņem jaunāki, ap 1890. g. un 1910. g. dzimušie tradicionālisti. Te ir saskare ar vācu, somu un krievu, retāk ar anglosakšu (J. Tillbergs un viņa audzēkņu daļa) skolām. Modernākos centienus turpretim pārstāv visnotaļ ap 1890. g. dzimušo paaudze, kas izveidojās un sasniedza savus ziedu laikus, dominējot mūsu mākslas attīstībā, brīvajā dzimtenē. Viņiem pievienojas, gados jaunāki, viņu skolnieki, 1930-os gados parādoties mākslas arēnā.

Patstāvības gadu sākumā jaunie mākslinieki, kas paši bija strēlnieku un brīvības cīnītāju rindās, „nekad nepiemirsa to, ka viņu uzdevums strādāt jaunai Latvijai. Viņi apzinājās to, ka mācījušies lielāko tiesu pie krieviem un ka pirmais uzdevums bija arī atsvabināties no krievu ietekmes". Bet paši krievu mākslinieki savukārt visu 19. gs. bija vācu skolas ietekmē. Viņi sekoja diseldorfiešu, Minchenes, Vīnes skolu tradicijām. Kad pret akadēmiskumu mākslā uzsāka cīņu *Mir Iskusstva* grupa, tās dalībnieki tomēr vēl

jūsmoja par Bēklinu, Klingeru, Lēnbachu un Menceli. Tikai īsi pirms Pirmā pasaules kaŗa krievu jauno mākslinieku paaudzē nobrieda pārliecība, ka jāseko mākslas vadītājiem frančiem.[6] „Latviešu modernisti arī pasludināja, ka jāizravē vācu un krievu skolas paliekas un gleznošanas metodēs vislabāk jāseko frančiem."[7]

---

[1] U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4, 143. lpp.

[2] U. Skulme, „Sakarā ar Rīgas mākslinieku grupas izstādi", *IŽ*, 1923/50, 526. lpp.: „No plastiski mūžīgo vērtību viedokļa, uz nejaušībām dibinātais impresionisms ir pilnīgs absurds ... Priekš nopietnas pieejas pie veciem meistariem impresionisms nekādas metodes neatstāja." Pēc rakstiņa autora domām, kuŗās vērojama pūrisma ideologu ietekme, nopietnā modernā mākslā esot „stingra attīstīta prāta kontrole ... glezna ir mašīna priekš emocijām ... mūsu laikmets ir skaidrības, kārtības un noteiktības laikmets". Daži modernie meistari tālab „ar sirdi un dvēseli pieder tai tīrās plastikas valstij, kuŗa piešķīrusi fotografijai un kinemotografam kā dabas kopēšanu, tā literārisko stāstījumu". Pēc U. Skulmes domām, otrā Rīgas Mākslinieku grupas izstāde, salīdzinot ar pirmo, rādot progresu techniskā pilnīguma izkopšanā un mākslas izpratnes pūrizācijā. Tai pašā *IŽ* numurā, 525. lpp. R(ichards) V(aldess), redaktors, kritizē pašu izstādi un U. Skulmes izteiktās domas, atrodot tur pūrisma un *L'Esprit Nouveau* virziena imitēšanu. U. Skulmes pretenzijas esot lielas. „Lielākā daļa no izstādes dalībniekiem ir vēl mācekļi, mākslas technikas ziņā negatavi, bez nobriedušiem uzskatiem, tādēļ bravūra nevietā." Izņemot Ubānu, Toni, Vidbergu, O. Skulmi, „citi nogrimuši seklībā un vienkāršā Parīzes mākslinieku darbu kopēšanā burtiskā nozīmē". Tādu Žannerē gleznas kopēšanu viņš atrod R. Sutas darbā. Abi darbi bija reproducēti minētajā *IŽ* burtnīcā. *Jaunākajās Ziņās* 1923/284 Publikas balsīs bija ievietots Rīgas Mākslinieku grupas protests. R. Bērziņš, *IŽ* redaktors, pats lūdzis Rīgas Mākslinieku grupas izstādes darbu reprodukcijas. Viņi protestē pret redaktora izrīcību, viņa apgalvojumiem, ka grupas biedru lielākā daļa „nogrimuši seklībā un vienkāršā Parīzes mākslinieku darbu kopēšanā vārda burtiskā nozīmē" un ka Kultūras fonda pabalsti mākslinieciem tiekot izlietoti „pastaigāšanai pa Berlīnes vai Parīzes ielām un pačalošanai pie kafijas tases vai vīna glāzes par jauno mākslu". Suta bija iesūdzējis R. Bērziņu tiesā. Tiesa redaktoru attaisnoja.

[3] U. Skulme, „Viena paaudze", 141. lpp.

[4] J. Siliņš, „Glezniecība", *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi* (1939), 14. lpp.

[5] J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4, 150. lpp.

[6] A. Griščenko, *Krizis iskusstva i sovremennaja živopisj* IX, 27. lpp., *passim.*

[7] U. Skulme, „Viena paaudze", 133., 134. lpp.

Liriski rāmās uztveres paudēji

Moderni ievirzītie ap 1890. g. dzimušie mākslinieki, lai gan lielāko tiesu piederīgi Rīgas Mākslinieku grupai, neizveido kādu noteiktu un vienotu centienu ceļu, bet drīzāk atsevišķas tendences. Šai nodaļā apskatāmiem gleznotājiem visumā raksturīga – kā jau vispār revolūcionāros centienos – īslaicīga aizraušanās ar ekspresionistiski un konstruktīvi iekrāsotiem meklējumiem, lai pēc tam pievērstos brīvāki izprastai reālisma tradicijai. Viņiem raksturīga novēršanās no tiešas sekošanas kubismam, lai gan šis virziens un abstrakcijas centieni to mākslā vietvietām atstājuši pēdas. Atcerēsimies, ka J. Grosvalds bija kubisma un tīrās abstrakcijas pretinieks. Ar to arī atšķiras še apskatāmie gleznotāji no tiem saviem draugiem un līdzgaitniekiem, kas kādu laiku gāja kubistu un pūristu pēdās (R. Suta, O. un U. Skulmes, E. Šveics, arī A. Beļcova). Suprēmatisma, neoplasticisma un konstruktīvisma pilnīgās abstrakcijas tais gados pie mums neieviesās.

Vispār, runa ir par atsevišķām personībām un viņu individuāliem meklējumiem. Tādus sastopam pie V. Tones un K. Ubāna, kas ir pašu izcilāko vidū, tos redzam pie L. Liberta, L. Svempa, J. Liepiņa, Ģ. Eliasa un J. Tīdemaņa. Mērenākā veidā šos centienus, piemēram, rāda H. Markvarta un daudz mazāk J. Cielavas u. c. gleznieciba.

Ir vēl kādas citas īpašības, kas neatkarīgi no mākslinieciskās ievirzes šos, kā arī pārējos māksliniekus iekļauj divi atšķirīgos lokos. Vieni meistari, kā to jau konstatējām citur,[1] savā gleznieciībā atrod gaišu lirisku skanējumu klusuma, miera un maiguma dažādās variācijās. Tādi ir V. Tone, K. Ubāns, A. Annus, E. Šveics, Ansis Cīrulis, H. Markvarts, J. Cielava, dažviet N. Strunke. Otri, piemēram, L. Liberts, bet īpaši L. Svemps, J. Liepiņš, J. Tīdemanis, dažviet Ģ. Eliass, savā izjūtā un mākslā ir drīzāk satraukti, robusti un sabangoti, ieslīdot te drāmatismā, te drūmumā un dzīves traģiskuma vēstījumā. Viņi nemeklē toņu harmoniju, bet skarbumu gaismēnas un krāszieda pretstatos.

---

[1] J. Siliņš, *Tēli un idejas*, 27. lpp.; „Darbs un cīņas, vēsture un sapņi latviešu mākslinieku tēlojumos", *Vēstures atziņas un tēlojumi.*

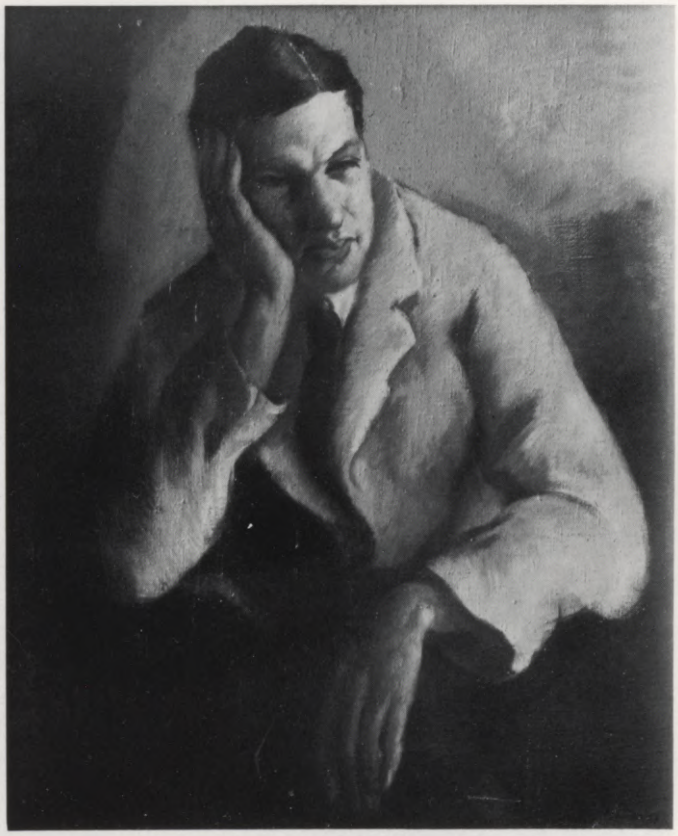
Valdemārs Tone

Gan komplekss savos centienos un meklējumos, Valdemārs Tone (1892–1958) ir kultivēta un izsmalcināta personība, un viņa gleznie cība, kuŗas īpatnības veidojušās, asimilējot pretējas tendences, dažviet ar eklektisma pieskaņu, ir savā kodolā viengabalaina. Tā „veidojās un auga kopā ar to paaudzi, kuŗa kaŗoja, veidojās un auga kopā ar Latvijas valsti".[1] Augdama vakaru kultūras tradicijās, Tones māksla savos veidolos vieš mūsu tautas apziņai un gara dzīvei tuvas izjūtas un nojautas. Viņa sieviešu augumi, lai arī dažviet skumīgi, vēstī kādu gaišu apgarotību un labestību.[2] Savā attīstībā virzīdamies īpatā dialektikā, kur saduŗas reālisms ar mistisku teiksmainību, intuitīvs skatījums un emocijas ar intelekta kontroli, ekspresīvitātes brīvums ar uzbūves disciplīnu, objektīva, stingri definēta forma ar veidolu liegu izkausējumu krēslainumā, bet plakne cīnās ar dziļuma dimensiju, – mākslinieks izveido savu pasauli portreta, figūru gleznie cības un kluso dabu jomās. Tones mākslas gājums šais pretstatos risinās viļņveidīgi, atgriežoties līdzīgām, bet formu valodā citādi vēstītām tendencēm. Tā ir neatlaidīga cīņa par skaidrāku mākslinie cisku izteiksmi, izkoptu un artikulētu. Daudz šai ceļā palicis mēģinājumos un fragmentos, bet tā jau ir mūsu steidzīgi neurotiskā laikmeta vispārēja parādība un kļūme, lai gan Tone pēc savas dabas nepieder pie steidzīgiem, bet gan klusa un lēna brieduma meistariem. Kā introverta personība viņš rūpīgi vērotā, mākslinie ciski izjustā un izprastā īstenībā tiecas ikdienišķo pārvērst poētiski apgarotā un teiksmainā pasaulē.

Zemgalietis Tone dzimis 1892. g. 8. martā Annenieku pagasta Ļukās, tēva iepirktās mājās. Ģimene ir liela. Valdemārs ir no otrās sievas pastarītis divpadsmit pusbrāļu, brāļu un māsu saimē. Bērnība rit gaiša un jautra.[3] Ģimene viesmīlīga, daudz še apgrozās jauniešu, un pastarītim ir daudz, ko pieredzēt un vērot. Ģimenē ir cieņā mūzika, un arī Tone no jaunām dienām spēlē vijoli. Skolas gadi pagasta skolā ir rosinoši. Daudz še zēnu nebēdību. Tonem no bērnības dienām patīk piedzīvojumi ar risku un pārgalvīgas sacensības, bet viņš izvairās no visa brutālā zēnu cīņās un kaŗos. Mājās pienāk laikraksti, žurnāli, te ir grāmatas. Pirmie mākslas darbi, ar ko puisēns sastopas, ir ilustrācijas *Austrumā* – starp tām A. Baumaņa spalvas zīmējumi Lautenbacha-Jūsmiņa *Niedrīšu Vidvudam.* Šā vai tā, viņš izmēģina pats roku, ar zīmuli no dabas zīmējot savu veco aukli. Dabū arī kādu grāmatu krievu valodā par gleznie cību (no Hūna laika biedra K. Vēniga),[4] nopērk krāsu pulveŗus un pernicu un mēģina sajaukt eļļas krāsas, bet nezināšanas dēļ panākumu ir maz.

Pienākuši pusaudža gadi. 17 gadu vecais Tone dabū vecāku atļauju doties uz Rīgu mācīties – tur jau bija daži viņa brāļi. 1909. g. viņš iestājās Rīgas Pilsētas mākslas skolas dienas klasē pie barona G. Rozena, kas ir





47. V. Tone, *Mātes portrets*
48. V. Tone, *Jāzepa Grosvalda ģimetne*

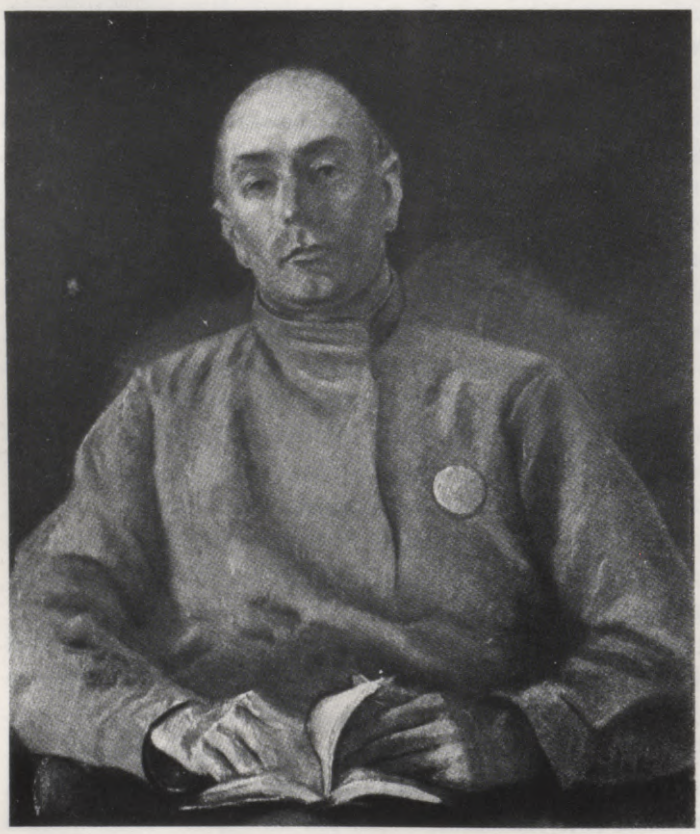
laipns un vērīgs skolotājs. Šai laikā Valdemārs dzīvo kopā ar gados vecāku inženierzinātņu studentu. Jauniešiem ir interese arī par okultām lietām un spiritismu. Te nu notiek tādi mēģinājumi, kas „satricina nervus". Istabas biedrs vingrina Toni debatēs un loģiskā domāšanā. Iznākums tomēr no šāda veida daudziem iespaidiem tāds, ka nervi tiešām ir pārpūlēti un jābrauc mājup atpūsties. Pirms tam, 1910. g. pavasarī, kādas jaunības aizraušanās mudināts, jaunietis dodas uz Pēterburgu. Še viņu vairāk par visu tomēr interesē Ermitāžas mūzejs, kurp savas īsās uzturēšanās laikā dodas diendienā. 18 gadus veco Toni savaldzina gan italiešu klasiskie meistari (Ticiāns, Leonardo da Vinči skolas), gan it īpaši Rembrants, lai gan tā lielo traģiskās noskaņas darbu – *Pazudušo dēlu* – viņš vēl īsti neizprot. Toties valdzina vecmeistara brīnumainā gaismas rotaļa ēnu tumšumā. Laukos kādu laiku darbojoties par skolotāja palīgu un ķesteri Blīdienes baznīcā, jaunieti atkal vilina noslēpumainās lietas un nervu izmēģināšana. Viņš kādu nakti paliek pēc vakara dievkalpojuma viens pustumšā baznīcā, kas atrodas vecos kapos, un patiešām piedzīvo izbīles, jo gaiss, kas izplūst no ērģeļu plēšām, rada tumšajā telpā dīvainus trokšņus...

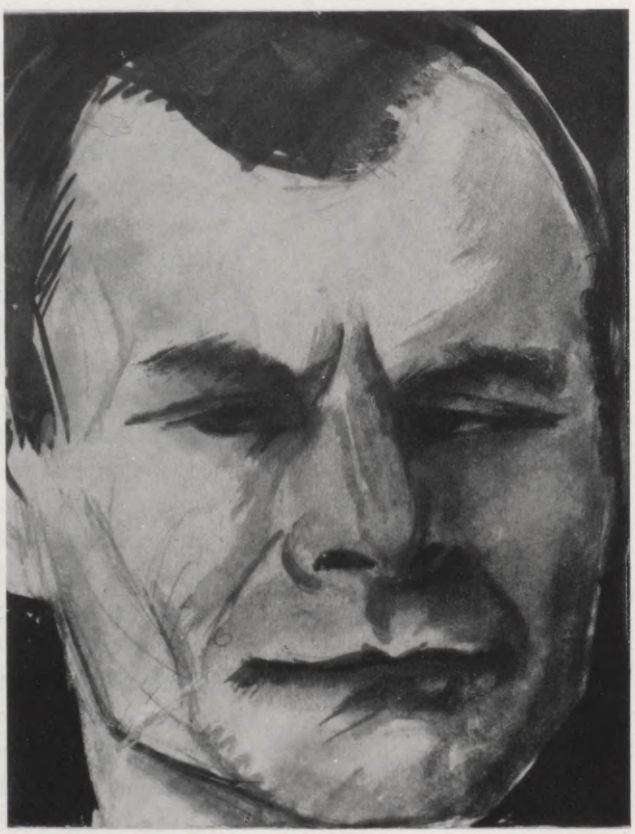
Kopš 1911. g. rudens līdz pat 1913. g. pavasarim Tone mācās rēgulāri Rīgas Pilsētas mākslas skolā pie Rozentāla, Purviņa un Tillberga. Pretēji citiem mācības spēkiem, kas pievērsās impresionistiskai vai impresionistiski reālai gleznie cībai, Tillbergs vērsa audzēkņu uzmanību uz vecmeistariem (arī anglosakšu portretistu paraugiem). Bez gleznie cības māceklis arī nodarbojas ar tēlnie cību (pie A. Folca, vēlāk pie K. Rončevska). Skolas

gados Tone iedraudzējās ar K. Ubānu, K. Johansonu, kaŗā vēlāk kritušo Kr. Rītu un A. Drēviņu. Drēviņš – nervozs un nemierīgs, neievēro skolas disciplīnu, kādreiz pasaka Tonem, ka šis esot pārāk mierīgs, lai gleznotu. Rīgā 1910. g. bija parādījušās divas franču modernistu un krievu Jaunatnes savienības izstādes, bet Ubāns 1912. g. bija apmeklējis 100 gadu franču mākslas izstādi Pēterburgā. Jaunieši, opozicionāri noskaņoti pret akadēmiskās skolas reāli impresionistisko gleznieciību, cītīgi lasa krievu un ārzemju mākslas žurnālus, kas viņus informē par mākslas notikumiem pasaulē.

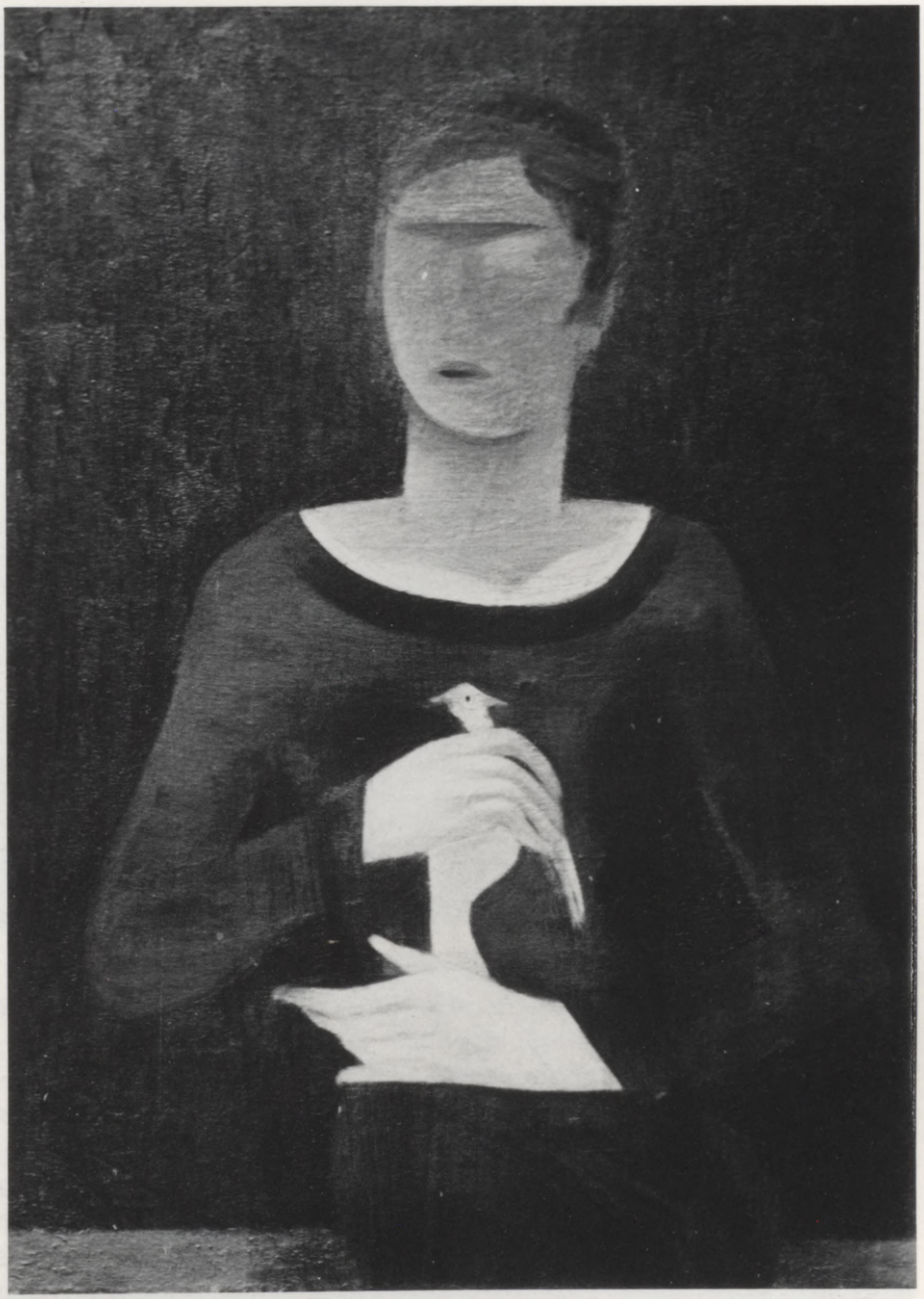
1913. g. no maija līdz septembrim Tonem bija radusies izdevība ar preču kuģi, kam viens no viņa brāļiem ir kapteinis, ceļot pa Vidusjūras zemēm. Viņš dabū redzēt Sicīliju, Afrikas ziemeļu piekrasti, Marseļu, no kurienes aizbrauc uz Nicu apbrīnot romiešu architektūras diženumu, tad uz Barselonu, apmeklē arī Malagu. – 1913. g. ziemā, starp citu ar dažām ainavu studijām, Tone piedalās trešajā Latviešu mākslinieku izstādē. Nākamo gadu, 1914. g. decembrī, izkaŗot darbus ceturtajā Latviešu mākslinieku izstādē, viņš iepazīstas ar Jāzepu Grosvaldu, kas, kaŗam sākoties, bija atgriezies no Parīzes. Tone iedraudzējas ar Grosvaldu – inteliģentu, iecietīgu un rosīgu, ar lielākiem pieredzējumiem mākslā nekā rīdzinieki. J. Grosvalda idejas imponē, bet nepārsteidz, tās drīzāk mērenas nekā radikālas, viņa plānais, kā viegli improvizētais gleznošanas veids slāpētos, pelēcīgi dzeltenīgos, violetos un rūsganos toņos citādi trenētiem un ievirzītiem Rīgas skolas audzēkņiem ir neparasts. Bez tam Grosvaldam ir ievērojama formu mākslinieciskās uzbūves spēja, kas atļauj viņam īstenības vielu pārtransponēt jaunos, laikmetiskākos veidolos, nekā tas iespējams reāli impresionistiskajā tradi-

49. V. Tone, *Jāņa Akurātera ģimetne*
50. V. Tone, *Edvarts Virza 1918. gadā*





51. V. Tone, *Sieviete ar balodi*



cijā. Tam visam ir savs neapšaubāms svaigums, pievilcīgums. Neraugoties uz J. Grosvalda personības šarmu, rīdzinieki vēl aizvien uz viņa mākslu skatījušies aizdomīgi, jo viss tas licies tā kā mazliet amatieriski.[5] Taču Grosvalda ietekme jau vērojama 1915. g. Tones gleznotajā viņa portretā, kas pilnīgi atšķiras no agrāk redzētajiem – *Zēna galviņas ar sarkano drēbi* (IV Latviešu mākslinieku izstādē), un it īpaši 1914. g. vecmeistaru reālisma gaumē gleznotajā *Mātes ģīmetnē*. Taču ap 1916. g. gleznotajā ovālajā sievietes ģīmetnē atkal vērojama 16. gs. italiešu Leonardo da Vinči skolas ietekme. Tātad Tone nebija vēl noskaidrojies un izšķīries par savu ceļu. Arī 1915. g. veiktais divfigūru (īsteni trīsfigūru) akts *Divas sievietes* ir pusceļā

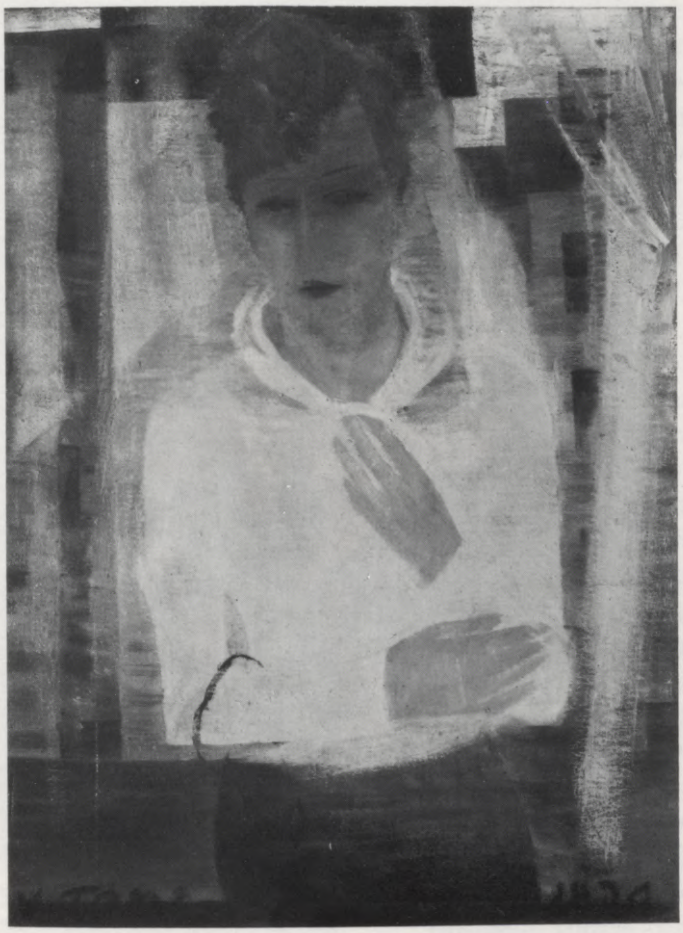
starp formu traktējumu „vecmeistaru gaumē" un tieksmi uz robustāku vienkāršojumu ekspresijas nolūkos.

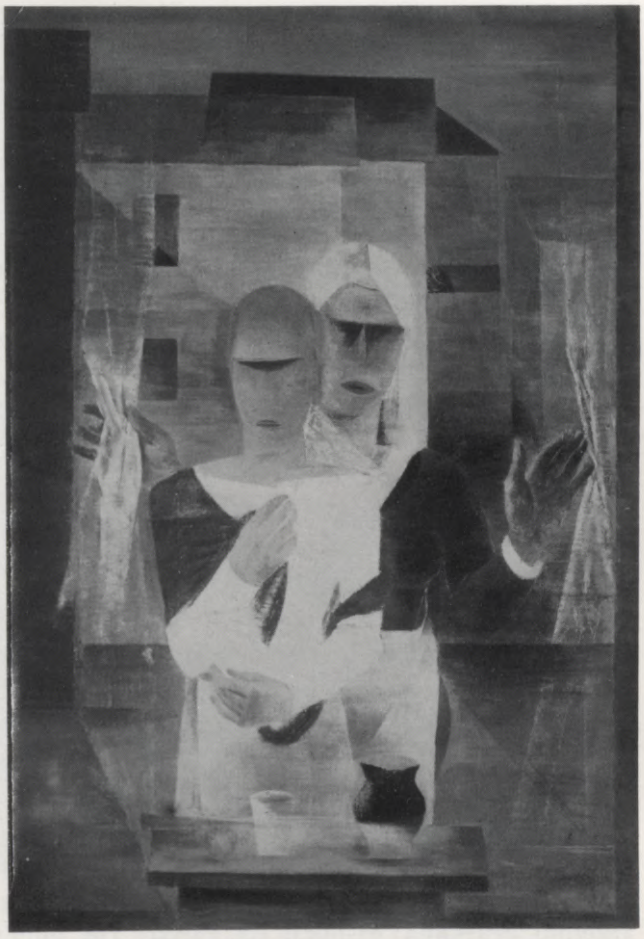
Visumā – pretēji Grosvaldam, kas iedegās aktuālās temās, arī Kazakam – Tonem kaŗa gadi un bēgļu laiks nebija ražīgi. Izņemot dažas toreizējo kaŗavīru – strēlnieku Kristofora, K. Strauberga, J. Akurātera u. c. ģīmetnes, viņš tolaik, 1917. g. būdams jau strēlnieku vidū, nekur netika dokumentējis laikmetīgos notikumus.[6]

Kaŗa laikā Rīgas mākslas skolu evakuē. 1915. g. Toni sastopam Pēterpilī. Tur tai pašā gadā Latviešu mākslinieku izstādē Tone piedalās ar divi ģīmetnēm un nākamo gadu – Maskavā tikai ar vienu darbu. Bet tad jau viņš, kopā ar Ubānu, K. Johansonu, Kazaku un Sutu, ir Penzas mākslas skolā. Vispār Rīgas skolas audzēkņiem Penzas skolā ir liela pašapziņa, un viņi Gorjuškina-Sorokopudova mācīto reālistisko impresionismu jau bija paši atmetuši. Daudz laika pagājis arī vienā otrā ēverģēlībā, un Tone pa šo laiku maz ko paveicis. Toties Tone Penzā, kur bija daudz latviešu bēgļu, ir sabiedriski aktīvs. Viņš vada bēgļu kori, uzstājas latviešu pašu organizētos koncertos arī kā vijolnieks. Ir vēl citas rūpes: draud iesaukšana kaŗā. Lai varētu iekļūt kaŗa skolā, ir jāiegūst vidusskolas diploms vispārējos mācību priekšmetos. To arī Tone veic pie mākslas skolas. Taču nodomu par kaŗa skolu groza, jo dabū ieteikšanas vēstuli kādam flotes virsniekam, lai varētu iestāties par brīvprātīgo flotē, kas izliekas daudz pievilcīgāki. Pirms šai nolūkā nokļūst Rēvelē (Tallinā), Tone izbraukājas ar tvaikoni pa Volgu un apmeklē arī Maskavu. Taču Rēvelē nonākušo sagaida visādas klizmas, līdz beidzot izdodas nokļūt Pēterpilī, kur sastop Grosvaldu un Strunki. Ko darīt? Nospriež doties uz strēlnieku bataljoniem. Turp jau dodoties arī Ubāns,



52. V. Tone, *Parīzes ainavas studija*





53. V. Tone, *Pie loga*
54. V. Tone, *Divi sievietes*

K. Baltgailis u. c. Tone tā arī dara, bet viņam rodas daži jauni sarežģījumi, jo viņa dokumentos neskaidrība. Galu galā viņam 1917. g. janvārī izdodas nokļūt pie strēlniekiem frontē. Latviešu kaŗaspēka daļa apietas ar rakstniekiem un māksliniekiem ļoti saudzīgi, tiem ir dažādas privilēģijas strādāšanas un apmešanās ziņā. Atļauts kustēties pa visu rajonu, viņu rīcībā nodod vasarnīcu utt. Tone iepazīstas ar mūsu rakstniekiem — strēlniekiem: Skalbi, Akurāteru, Virzu, Dambergu. Tad uznāk revolūcijas, krievu armijas sabrūk, īsti disciplīnētās daļas ir tikai strēlnieki. Tagad, nākot lieliniekiem pie varas, Toni ieliek sanitāros, līdz viņam izdodas Tērbatā (Tartū) demobilizēties. Nokļuvis Valkā, Tone piedalās Latvju kareivju nacionālajā savienībā, kas izdod *Laika Vēstis, Jauno Latviju, Jaunās Laika Vēstis*, cīnoties ar lielniecismu, par ko viņus kreisi noskaņotie vajā. Uznāk vāciešu okupācija, kas visus kaŗavīrus aizskalo. Tagad Tone 1918. g. februārī kopā ar Ubānu un Johansonu ir Pēterpilī. Visās laiku maiņās un bada grūtībās viņi daudz lasa, iepazīstas ar indiešu dzejnieku darbiem tulkojumos. Ar t. s. „operas vilcienu", kas uz Rīgu atgādāja mūsu dziedoņus un mūziķus, arī viņam laimējās nokļūt dzimtenē.

Varu maiņā, cīņu un Latvijas dzimšanas laikā jaunie bohēmieši dzīvoja satrauktu, kustīgu dzīvi, nenodrošināti un ar nenoteiktām nākotnes cerībām. Bet tas bija laiks, kad saujiņas ideālistu entuziasms uzvarēja par spīti mazdūšīgiem, nelabvēļiem un naidniekiem. Šīs laika zīmes atspogu-

ļojās arī mākslinieku domās un sirdīs, ko vislabāk izteic jau agrāk pieminētais J. Grosvalda rakstītais. Paši dzīves apstākļi arī Latvijā bija grūti. Vajadzēja, kā nu mācēja un varēja, pelnīties, bet pēc mākslinieka darba toreiz vismazāk prasīja. Pa divi lāgi Tone sadzīvo Jēkaba kazarmās, vienreiz kopā ar K. Johansonu un Strunki, otrreiz jau pienākot klāt vēl citiem draugiem — J. Kazakam, O. Skulmem, R. Sutam, K. Ubānam, E. Šveicam. Viņš mācīja zīmēšanu un mākslas vēsturi Rīgas pilsētas vidusskolās. Viņam ir sava studija, kur iestājušās pa lielai daļai bijušās vidusskolas audzēknes. Šī studija mitinās gan Valdemāra ielā, gan Marijas ielā 22, Olava namā. Sarīkoja audzēkņu izstādes. Pats Tone bija toreiz tapšanā, kad, kā viņš pats šo rindiņu rakstītājam reiz izteicās, „domas nevarējis izteikt līdz galam, tad jau labāk teikt pusvārdos, jo vēl nav pašam savas sintakses". Bija daudz pārdomu, pat filozofijas, formas, apdares, krāsu zieda problēmas, bet tas viss bijis kā no jumta būvēta māja, jo studijas audzēkņiem trūcis bieži vien pašu elementārāko pamatzināšanu. Nodarbināti ar gudrām lietām, viņi „nemācēja perspektīviski pareizi uzzīmēt pat sērkociņu kārbiņu". Tiem, kas vēlāk mācījās tālāk, iestājoties akadēmijā, bija jāsāk viss no paša sākuma.[7]

Tone pelnījās arī ar dažādiem sīkiem grāmatu grafikas darbiem, un 1919. g. viņš pagatavoja dažas dekorācijas Nacionālajā teātrī (Raiņa *Daugavai* un Māterlinka *Māsai Beatrisei*), izpelnoties atzinīgu R. Sutas kritiku.

Tones darbi parādās Rīgas grupas 1920. g. izstādē un Letas salonā patstāvīgā izstādē 1921. g. sākumā. Vienu no tiem (*Sieviete ar balodi*) iegūst Pilsētas mākslas mūzejs, trijus Valsts mākslas mūzejs. Par to daži agresīvie vecās paaudzes pārstāvji protestē. 1920. g. notiek kasparsoniāde. Par Tones personālo izstādi parādās asas un nosodošas kritikas (it īpaši Ed. Brencēna *Jaunākajās Ziņās*).[8] 1922. g. ar Kultūras fonda piešķirto pabalstu Tone dodas ārzemju ceļojumā, visnotaļ uz Parīzi. Tur viņu vairs daudz nesaistīja moderno virzienu avangardisti, bet gan vecmeistari: primitīvisti, italiešu klasiķi un Rembranta gleznieciba. Tagad Tone lielo holandieti izprot labāk un dziļāk nekā 1910. g. Šai pašā laikā Parīzē uzturējās arī daži citi Rīgas grupas gleznotāji: O. Skulme, K. Ubāns, Ģ. Eliass. Viņi apmeklē studijas, kur var zīmēt aktus, glezno Parīzes ainavas. Vēlreiz īsi apmeklējis Parīzi 1923. g., Tone pievēršas gleznieciības technikas problēmām, starp citu senai temperas gleznieciībai. Paša gatavotu temperu latviešu mākslā jau bija lietojis portreta gleznieciībā (arī kopā ar eļļu) V. Zeltiņš (*Pašportrets, P. Gruznas ģīmetne*). Toni nodarbina gleznas uzbūve, formu izveidojums telpā. Tagad viņš pievēršas objektīvi reālam veidojumam ģīmetnēs un eksperimentē arī klusās dabās.

Izstājies no Rīgas Mākslinieku grupas, Tone ir īsu laiku jaunnodibinātajā mākslinieku biedrībā Sadarbs. Šai kopā viņš sabija par priekšnieku, līdz 1925. g. izstājās. Sadarba pirmajā izstādē 1924. g. parādījās divi no nobriedušākajiem un kapitālākajiem Tones darbiem: rakstnieka Damberga un kundzes ģīmetne un A. Liepas jkdzes portrets. Turpmāk Tones darbi parādās Rīgas grupas izstādēs, bet par biedru viņš tur nebija. Notiek pakāpeniska Tones stila izveidošanās, sasniedzot 1930-os gados veselā portretu un aktu rindā (*Anna, Ilze* u. c.) raksturīgo aizkrēsloto un intimo gaisotni,[9] kas gleznotājam sagādāja daudz cienītāju. Tonem rodas jūsmīgi piekritēji un sekotāji. Viņa tuvākie draugi ir rakstnieki V. Dambergs un Ed. Virza, no māksliniekiem T. Zaļkalns, E. Brastiņš, K. Ubāns un E. Šveics.





55. V. Tone, *Vakarā*
56. V. Tone, *Divi sievietes pie loga*

Sākot ar 1925. g., Tone vada portretu gleznošanas klasi Mākslas akadēmijā. Tones mācekļi (it īpaši A. Jūŗasteteris) izbūvēja Mūksalas ielā darbnīcu kādā agrākā noliktavā. Netālu no tās 1930. g. apmetās Tone. Še strādāja bez Jūŗasteteŗa O. Norītis, A. Nulītis, Ed. Melbārdis, Silzemnieks u.c., bet līdzekļu trūkuma dēļ pasākums izputēja. Toties nodibinājās Mūksalas mākslinieku grupa, kuŗā bez jau minētajiem iestājās daži akadēmijas audzēkņi: K. Neilis, A. Artums, Anšl. Eglītis, A. Egle u. c. Viņu gadskārtējās izstādēs piedalījās arī kopas goda biedri: Tone, Zaļkalns, Ubāns. Bez šiem trim bija arī citi – divi rakstnieki, dievtuŗu kustības dalībnieki. Par to būs runa vēlāk.

Īsi pirms šīs Mūksalas ielas darbnīcas nodibināšanās Tone 1929. g. bija devies uz Italiju vasaras brīvlaikā, lai pētītu kvatročentistu temperas un fresku gleznieciības techniku un atgrieztos atkal pie renesanses dižmeistariem – Leonardo da Vinči, Džordžones un Ticiāna tradicijas, kam var atrast priekštečus Pompeju un Herkulānas sienu gleznās. Viņš studē Botičelli temperas techniku un, devies uz Areco (Arezzo), studē Pjēro della Francēskas slavenās freskas. Pēc izstāšanās no Sadarba, Tones darbi, kas bija redzami Latvijas desmit gadu jubilejas izstādē (1928), parādās atkal Rīgas Mākslinieku grupas izstādēs. Tone piedalījies šīs kopas 1920., 1923., 1930., 1931., 1932., 1933. un 1934. g. izstādēs. Stāvēdams savrup arī Ulmaņa valdīšanas laikā, Tone piedalījies II un III Kultūras fonda Latvijas mākslas izstādē, kā arī Piecu gadu jubilejas svētku skatē (1939). Viņa darbi redzami visās valsts rīkotajās ārzemju izstādēs.[10]



57. V. Tone, *Klusā daba ar āboliem*

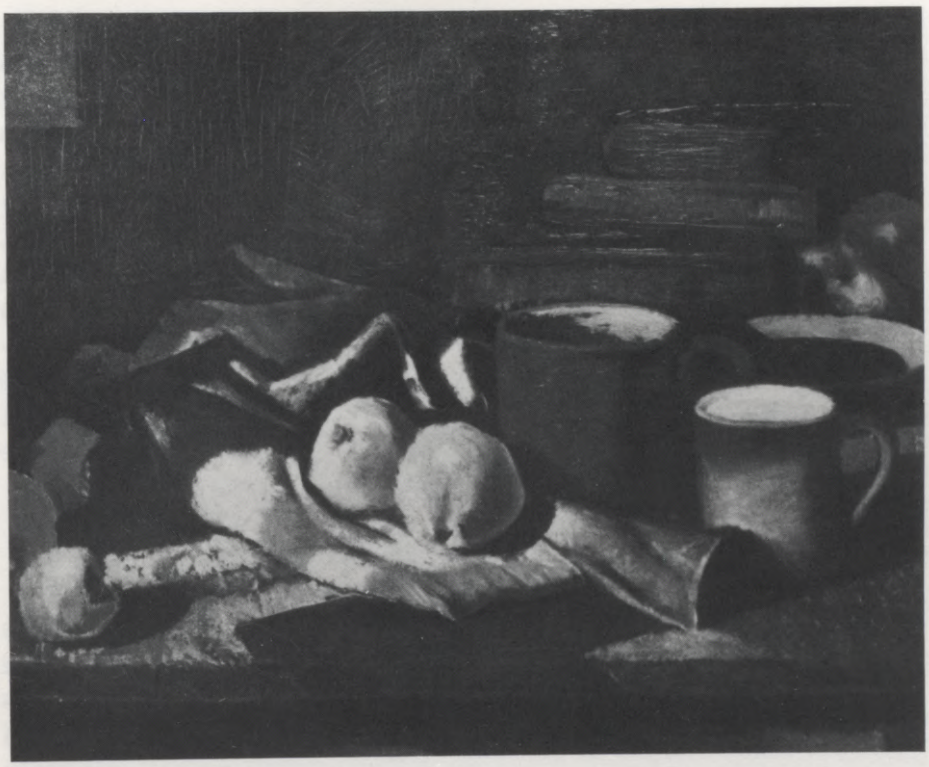
Pašā spēju briedumā arī Toni pārsteidz karš un okupācijas. Komūnistu pirmās un vācu okupācijas laikā viņš piedalījies tikai vienā no trim šo gadu vispārējām latviešu mākslinieku izstādēm – 1942. g. Viņam sveša ātri producētu un lētu bildīšu taisīšana tirgum to laiku pēkšņi parādījušos „mākslas salonos". Kad tuvojas otrreizēja komūnistu varas okupācija, arī viņš dodas trimdā, ieplūzdams bēgļu pelēkaja masā. Pirmais bēgļu laiks Vācijā, vēl kara apstākļos, grūts un nemierīgs. Tik ar to, kas mugurā, viņam izdodas izkļūt no Tīringenas, ārā no vēlākās krievu zonas, apmetoties sākumā Veilburgā, tad Detmoldā un visupēc Mērbekā. Par spīti nometņu dzīves grūtībam, materiālu trūkumam, Tone rosīgi strādā, gleznodams puķes, klusās dabas un portretus. It īpaši viņš rosīgs Mērbekā.[11]

Jau okupācijas gados Tones gleznošanas technika mainījusies, pārējot no slāņainā, pagleznojumu un lazējumu lēnā vecmeistaru veida uz ātros, sparīgos otas vilcienos veiktu viena vai nedaudzu piesēdienu *alla prima* – slapju slapjā – veidu. Viņa darbi parādās bēgļu mākslinieku, to starpā latviešu, mākslas skatēs. Minēsim izstādi Oldenburgā 1947. g. septembrī, Latviešu mākslas festivāla izstādi 1948. g. maijā Bad-Oinhauzenā (Oyenhausen), Internacionālo izstādi Štutgartes Vecajā pilī 1948. g. maijā, Latviešu mākslas svešumā izstādi Šeclera pilī (Schaezler-Palais), Augsburgā, 1948. g. jūnijā, Prandes ierosmē sarīkotās IRO Bēgļu mākslas izstādes Parīzē, Amsterdamā un Hāgā 1949. g.

Ar 1949. g. Toni sastopam Londonā, kur viņš dzīvo un strādā līdz pat mūža beigām. Saslimstot ar kādu retu, grūti ārstējamu sēnīšu infekcijas slimību, sasniedzis 66. mūža gadu, Tone mirst 1958. gada 30. jūlijā.

Arī Londonā Tone gleznojis daudzas klusās dabas un puķes – chrizantemas, narcises, ceriņus, kliņģerītes – mīksti, plūsmaini, meklējot gaismo-

58. V. Tone, *Klusā daba*



jumu un telpas dziļumu. Gaisma un aizkrēslojums telpā viņu nodarbina arī portretos un plikņos ar izplūstošiem, maigiem veidiem. Kā jau minēts, otas vedums un virsmas apdare mainījušies vairāk spontānā, plašā triepumā, bet pati 1930-os gados nodibinātā uztvere tagad tikai variējas, radot tādus izcilus veikumus kā, piemēram, *Bēgļu meitene* (1948) vai pilnīgi rembrantisko *Laikraksta lasītāju* (1952), *Mākslinieka sievu ar puķēm* (1951) u. c. Atkarībā no gleznošanas paņēmieniem labai darbu tiesai ir aprauts un metveidīgs raksturs. – Protams, latviešu mākslinieks svešumā ar nedaudziem izņēmumiem, it īpaši jaunajā paaudzē, ir visnotaļ atkarīgs no saviem tautiešiem, ja grib dzīvot tikai no savas mākslas. Vēl 1957. g. mākslinieks darina vairākus portretus un paveic aizjūras tautiešu pasūtījumus. Visčaklākie Tones gleznu pircēji esot ASV, Austrālijā un Zviedrijā.[12] 1951. g. Tone sarīkoja Kensingtona mākslas galerijā Londonā savu trimdā gleznoto darbu izstādi. Viņa mākslas cienītājs, pazīstamais mākslas kritiķis E. Ņūtons (Eric Newton) par Tones panākumiem angļu sabiedrībā, kur viņam bija jāsaduras ar pretestības barjēru, izsakās, ka Londona ignorēja Tones mākslas ārkārtīgo kvalitāti.[13] Anglija gan varot būt laipna pret trimdiniekiem, jo angļiem esot augsti attīstīta personības brīvības izpratne, bet tai pašā laikā akla pret to kvalitāti, garīgo īpašību, kāda šim viesmīlīgi uzņemtajam sveši-niekam piemīt.

1953. g. augustā Latviešu nacionālais fonds Skandinavijā sarīkoja Tones izstādi Mākslas akadēmijā Stokholmā un Tautas namā Gēteborgā. Bija izstādīti 50 darbi. Latviešu sabiedrībā izstāde radījusi dzīvas pārrunas. To apmeklējuši 1000 skatītāji, un nopirkti 17 darbi; dažus iegādājušies zviedri. „Daudzās recenzijas liecinājušas, ka V. Tone devis ne tikai vērtīgāko mūsu gleznie cībā, bet ir arī nozīmīgs vārds Eiropas tēlojošā mākslā."

(V. Dambergs)[14] Arī E. Ņūtons min entuziasmu, ar kādu saņemtas mākslinieka izstādes Stokholmā un Gēteborgā, un ka tas varbūt atjaunošot viņa uzticēšanos moderniem spriedējiem, kas palaikam mēdz pozitīvi novērtēt vai vienīgi abstraktos ražojumus. Taču par zviedru kritiku bija arī citāda informācija.[15] Tone šādiem abstrakcijas pielūdzējiem nav uzticējies un pat pats ķēries pie spalvas, lai uzrakstītu vienīgo zināmo viņa recenziju par sacensību pieminekļa projektiem nezināmam politiskam cietumniekam. Viņš izsaka rūgtas domas par visāda veida stiepļu, metalla plākšņu, betona bloku u. tml. it kā skulptūru. Latviešu gleznotājs izteic savu protestu un sašutumu par šāda veida stiepļu darinājumiem, kas „atgādina murdus, krātiņus, slazdus, rādaru stacijas". Noraidot šāda veida darinājumus, viņš spriež: „Tas, kas visvairāk šai izstādē zaudējis, ir modernās tēlniecības, bet varbūt vēl lielākā mērā – modernās žūrijas prestižs."[16] Pieminēsim, ka Tone darbojās Londonā iznākošā žurnāla *Ceļa Zīmes* redakcijas kollēģijā.

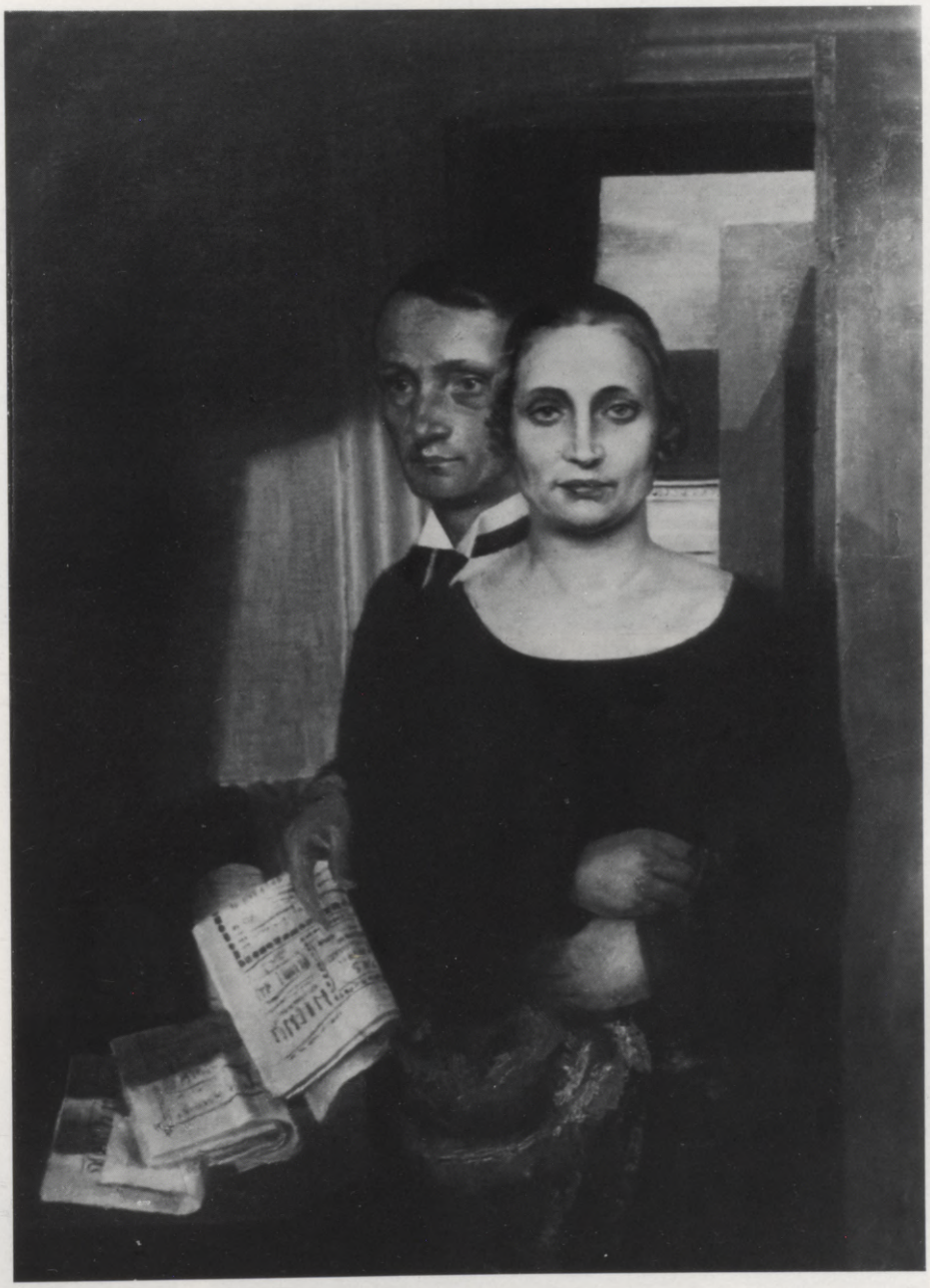
*

Meklējot ceļu uz sevi, Tone pārdzīvo savas paaudzes iekšējos lūzumus un krizes. Mēģinājumos un pārveidībās, kā jau agrāk minēts, rodas formālu un garīgu pretējību koeksistence viena un tā paša posma darbos. Tones cienītājs un viņa mākslas interpretētājs Anšlavs Eglītis domā, ka „Tone savā būtībā ir divdabis".[17] Kaut būtu tā, no krizēm un pretējību dialektikas aug jaunas sintezes, sava veida *coincidentia oppositorum*. Tones māksla tiecas pārvarēt modernā neurožu laikmeta cilvēka iekšējo sašķeltību. Neraugoties



59. V. Tone, *Sieviete pie loga*

60. V. Tone, *Valdemāra Damberga un kundzes ģīmetne*



uz groteskām dīvainībām dažos ekspresionistiskā posma darbos, Tone pamatā ir pozitīvs humānists, dzīves apliecinātājs, kam savos veidolos rūp cilvēka cieņa, personas iekšēja dignitāte arī ikdienišķās dzīves situācijās. Tas ir kas vairāk nekā techniski formāli eksperimenti. Šai ziņā viņam ir kas kopējs ar dažiem citiem latviešu meistariem.

Vēl agros skolas gados, atsakoties no impresionistiskā reālisma, Tone meklē ko citu gan vecmeistaru reālismā, gan klasiskajā mākslā. *Mātes portretā* (1914), operējot ar spēcīgiem gaismas un ēnas pretstatiem, viņš veido īstenības raupjo formu vecās sievietes galvas raksturojumā. Jau citādā ievirzē, mēģinoties Leonardo da Vinči skolas *sfumato* paņēmienos, topošais gleznotājs tēlo jaunu sievieti maigi izplūstošā modelējumā ovāla formāta

ģīmetnē (1916). Liekas, starp rembrantisko gaismas mistēriju un Leonardo dūmakaino maigumu virzās Tone savas gleznieciības galvenajā posmā kopš 1920-to gadu beigām. Pa vidu un pašā sākumā – nosliece gan uz ekspresīvitāti, gan uz objektīvi uzbūvētu stingru formu. Tā viņa attīstības līnija dialektiski virzās starp pretstatiem. Pēc savas dabas introvertais, sevī centrētais Tone nemitīgi eksperimentē, cenšoties noskaidrot techniskās un mākslinieciskās iespējas. Viss emocionālais, tīri intuitīvais te palaikam pakļauts prāta apsvērumiem, radot kādu teiksmainu veidolu pasauli. Tā neizplūst ar kādu sākotnēju naīvitāti, bet to nemitīgi kontrolē gara acs, vadot ceļā uz noslēpumaino, iekšēji ieskatīto. Tamlīdz arī Tones mākslā ir savi spekulātīvi momenti, jo Tone mēdz pārdomāt, reflektēt par saviem nodomiem un uzdevumiem, ejot modernista un jauntradicionālista ceļu. Un paša mākslinieka personība, viņa mierīgā, atturīgā stāja pati par sevi neapšaubāmi sekmēja cienītāju, audzēkņu un pielūdzēju pulka kuplināšanos, bet arī ienīdēju un nelabvēļu netrūka.

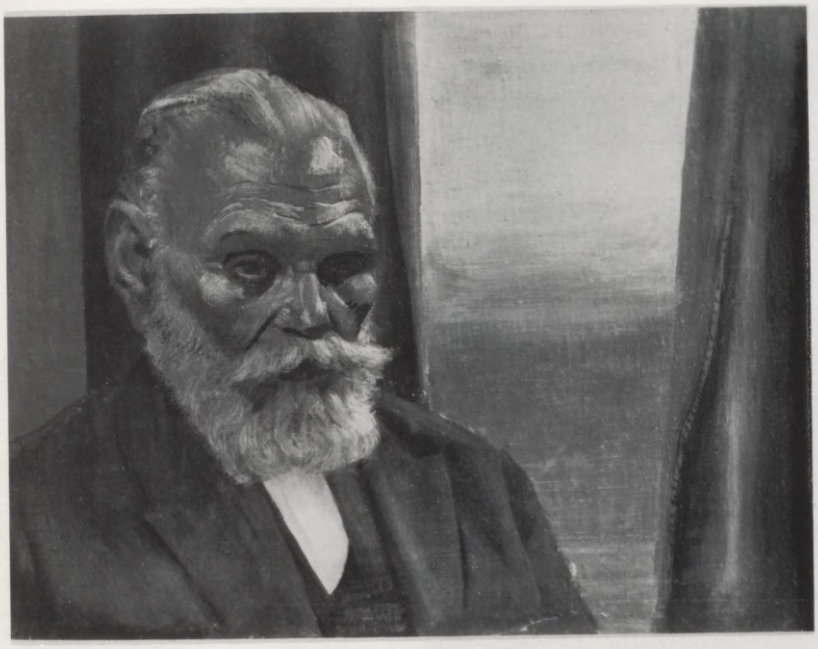
No agrīnā reālisma ap 1920. g. notiek pagrieziens uz formu ekspresiju, savijoties ar jauniem konstruktīviem meklējumiem. Konstruktīvi ekspresīva ievirze dažādās variācijās ir vispār tolaik raksturīga mūsu moderno centienu pārstāvju daļai. Taču lūzums ar agrāko jau iezīmē 1915. g. gleznoto Jāzepa Grosvalda ģīmetni. Tajā atbalsojas Grosvalda jaunie ierosinājumi formu vienkāršojumā un klusinātos dzelteni un rūsgani pelēcīgos toņos. Sēdētāja stāva sānisks nosliepums, vienai rokai balstot galvu, bet otrai pasīvi noslīdot lejup, mīkstās, masīvās formas tērpā un sejā ar domīgi skumīgu sevī iegrimšanas izteiksmi, – viss raksturīgi tverts. Poze un noskaņa neviļus modina atmiņā Mikelandželo gleznoto pravieša Jeremijas tēlu Siksta kapellas griestainē.

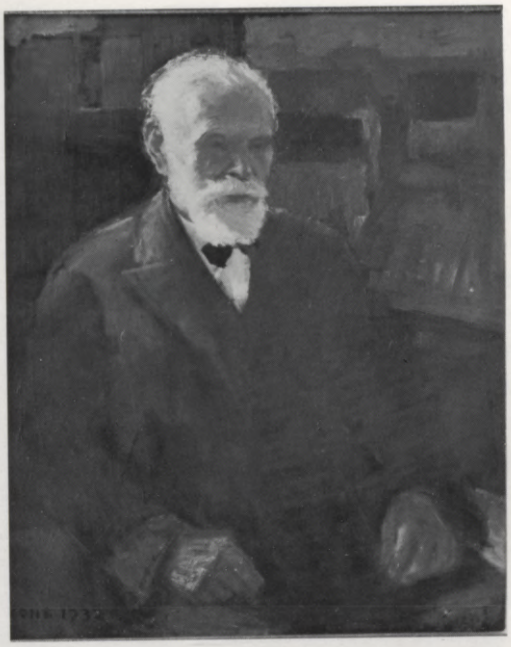
1920. g. figūrālās kompozicijas – rēgainie sieviešu stāvi pa vienam, pa diviem (*Divi sievietes, Pie loga, Uz balkona, Ģīmetnes mets, Vakarā* u. c.),

61. V. Tone, *A. Liepas jaunkundzes ģīmetne*
62. V. Tone, *Zīmējums portretam*

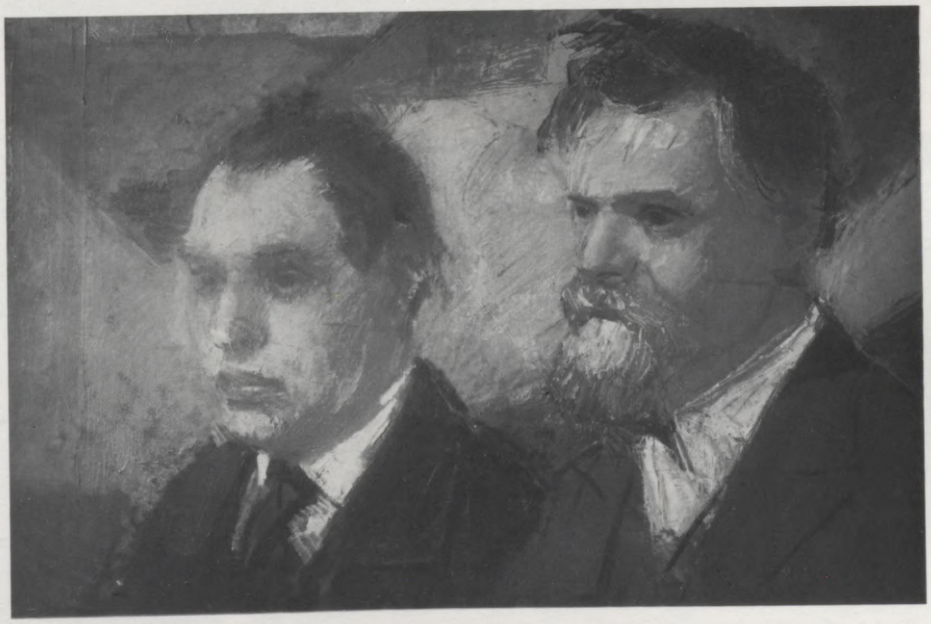








63. V. Tone, *Ed. Zaļkalna ģīmetne* (ap 1925/1926. g.)
64. V. Tone, *Ed. Zaļkalna ģīmetne* (1932. g.)



65. V. Tone, *Mets J. Sproģa un T. Zaļkalna ģīmetnēm*

mītot kādā spirituālā, dīvainā pasaulē, ir pilnīgs pretstats klasiskajai tradicijai. Zaudējuši svaru un vieliskumu, tie parādās kādā irreālā, konstruētā telpā, kuŗā visu noteic plaknes formas, plakņu un pelēki-zili brūnotā un baltā krāszieda attiecības.[18] Tērpti gan parastos tērpos – kleitās, blūzēs, svārkos, plecu lakatos – šie sieviešu augumi ir kā maģiski apmāti, dažreiz caurspīdīgi kā rentgena uzņēmumos, te atkal ar nekonsekventi stingri izzīmētiem pleciem, galvām un pat naturālistiskām rokām (*Divi sievietes*). Savādu sapņu parādības, iegrimušas kādā transā, viņas visbiežāk stāv pie loga, pa kuŗu redzami plakņoti nami, cieši aiz figūrām, iznīcinot telpas ilūzisko dziļumu. Kā kādā teiksmu rituālā divas sievietes nostājušās aiz galdiņa ar krūzi, krūzīti un ābolu. Vai tas ir savāda rituāla altāris, pie kuŗa viena



66. V. Tone, *Mets trejģīmetnei*

dalībniece pacēlusi rokas līdzīgi senai orantai? Kā še, tā arī citur visa aina pārklāta kā ar plīvuru (*Divas sievietes*). Viss še vēstī kādu savādu melanholiska miera jutoņu. Šī emocionālā gaisotne palaikam pakļauta ritmiskam kārtojumam, formu uzbūvei, intellekta kontrolei, izvairoties no emociju bezmērības un chaosa. Tone vēl cīnās ar grūtībām, meklējot veidoliem ir savu vokābulāru, ir savu sintaksi, un tālab, kā jau minēts, bijis daudz kas jāsaka it kā pusvārdos. Acis un lūpas izvēršas šaurās spraudziņās, pat ķīlišos (drusku atgādinot Modiļjāni paņēmienu, lai gan formu un krāsu raksturi ir pavisam citi). Divmēru plaknēs jūtama tieksme uz ģeometrizāciju un stingru uzbūvi. It īpaši aizmugures ar asi un noteikti izveidotiem ēku siluetiem norāda uz kubistu un konstruktīvistu metodēm. Un figūru stūrainībā taču būs kāda radniecība ar Grosvaldu, lai gan Tone iet pavisam citu ceļu, izvairoties no dzīves aktuālo notikumu tēlošanas.

Tones, tāpat viņa līdzgaitnieku un vispār modernās mākslas strāvojumos vērojama pretēju stilisku tendenču sadursme, saceļoties pret normālizēto, pret klasisko tradiciju mākslā, kas iestinga vecā akadēmiskuma rutīnā. Tā ir sarežģītā, daudzveidīgā jaunmanierisma kustība visā vakaru mākslā.[19] Pret objektīvitāti un normām šī ievirze nostata mākslinieka brīvo subjektīvitāti. Tā vēstī mākslinieka garīgo protestu cīņā par savu neatkarību krizes māktā un materiālismā iestingušā pasaulē. Pārdzīvodami neatrisinātu iekšēju saspīlējumu, mākslinieki tiecas uz irreālo, spirituālo, iecerot ekspresīvus un konstruktīvus veidus un ejot abstrakcijas virzienā. Par ārpasaules ainu tagad ir svarīgāks vizionārais iekšējās formas – *disegno interno* – skatījums.

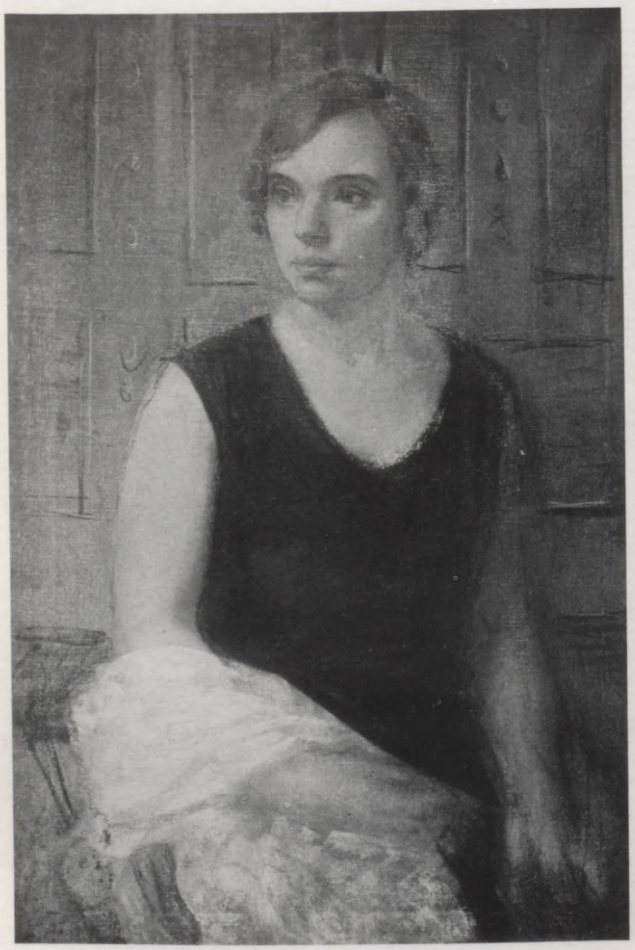
Novērsies no klasiskās tradicijas ceļiem uz manierisma subjektīvismu savos ekspresīvas konstrukcijas veidojumos, Tone tomēr patur tieksmi uz stabilitāti kompozicijā, šo klasiskās tradicijas pazīmi, tāpat kā simmetriju

uzbūvē (*Divas sievietes*). Tālākajos gados atkal pievērsies jauntradicionālismam, viņš klasiskajos paņēmienos ieauž kādus manierisma irracionālitātes elementus. Manierisms kā garīga ievirze še nav jāsaprot nievājuma nozīmē.

Izjūtas siltums baltā, zilā, brūnā un pelēki mēļā harmonizācijā valdzina sievietes tēlā ar baltu blūzīti un ziliem svārkiem (*Pie loga*). Viens no Tones dzejiski noskaņotajiem tēliem, savā emocionālajā tonī it kā atblāzmojot 14. gs. gotikas liego žēlumu, ir raudošā sieviete sarkanā cinobra tērpā (*Vakarā*, LVMM). Turpretim it kā sentimentāli abstraktajā *Sievietē ar balodi* (RPMM) īsteni galvenais ir eksperimentēšana ar apdares variācijām krāsu triepumā, variējot brūni sarkano krāsziedu. Taču, pretēji šāda veida schēmatiskiem, it kā mechanizētiem stāviem, jau 1920. g. parādās citi – ar organiskās un dvēseliskās dzīves noteiktāki izteiktām īpašībām. Bez jau pieminētajiem darbiem *Vakarā* un *Pie loga* jāatzīmē *Ģīmetnes mets*, no schēmu sastinguma atraisīts, atdzīvināts sievietes krūšu tēls, kas jau ieguvis acis un lūpas, kuŗas grib atvērties smaidā. Tas vēstī, ka maiņas ir tuvu.

Un maiņas notiek, sākot ar 1921. g. Notiek pakāpeniska atgriešanās pie reālisma mākslinieciski izprastiem principiem, vispirms kluso dabu virknē, dažās Parīzes ainavās un ap 1923. g. portretos, sasniedzot sausā, cietā stila kulmināciju 1924. g., lai pēc tam 1920-to gadu otrā pusē pakāpeniski ievirzītos mīkstākā gleznieciskо masu traktējumā. – Klusās dabas ir

67. V. Tone, *A. Grīnberga kundzes ģīmetne*
68. V. Tone, *Ilze*





pateicīga viela glezniecīskiem eksperimentiem ar formu, krāsziedu un virsmas apdari. Šo iespēju arī Tone pilnām izmanto, lai gan še viņš lieto tikai eļļu, kurpretim 1923/24. g. gleznotas ģīmetnes temperā un vēlākos gados dažiem portretiem ir temperas pagleznojums.

Tones paletē tagad dominē zemes krāsas – okera, sarkanā dzelzs oksida un brūnie toņi ar zilā un dzeltenā piedevām. 1921. g. veiktajā *Klusajā dabā ar papirosiem* telpā kārtotajās tumšo un gaišo plakņu kombinācijās izmanāmas kubisma atbalsis. Tā paša gada *Klusajā dabā ar vīna glāzi* pa daļai vēl lineāri schēmatiskā servjete, pa daļai ēnaini modulētie apjomi ābolos, šķīvī, glāzē apstiprina priekšmetu dzīvi telpā sezāniski derēniskā gaumē. Pilnos reģistros Tone izveido savu stilisko uztveri tālāko gadu kluso dabu virknē. Tumšā dziļumā parādās ikdienišķas lietas ēnu un gaismu pretstatos: brūnās un zaļās krūzes, saknes, āboli, bumbieri, laikraksti, šķīvji, bļodas, servjetes... Mainot apgaismojumu, panācis īpašus efektus ar pārgriezto ābolu un bumbieru balto mirdzumu, Tone iegremdē lietas telpas trīs dimensijās. Viņš apaļo priekšmetus, ieturētus piesātinātā brūnā, okerainā un zilā gammā. Dažviet vērojamas sezāniskas un kubisma atskaņas taisnstūrainās plaknēs starp priekšmetiem un gaismēnu raksta ģeometriskās



69. V. Tone, *Anna*

70. V. Tone, *Ilze ar galvas lakatiņu*



71. V. Tone, *Ilze ar M. Spertāli aizmugurē*



arabeskās. Tones savdabīgajām klusajām dabām radās daudzi sekotāji, it īpaši jaunajā paaudzē.

Pārejā no ekspresionisma uz reālismu ir starp 1920. un 1923. g. gleznotā *Sieviete pie loga* blāvi un tumši brūnganā, gaiši zilotā un zaļotā saspēlē. Pusguļus, galvu atspiedušai pret roku, viņas plecu un rokas līnijām un slāpētos toņos veidotajai galvai ir kaut kas kopējs ar ekspresīvo sieviešu ciklu; no otras puses, gleznieciski plūsmainais formu traktējums, veidiem izkūstot gaismā, jau anticipē daudz vēlāku posmu. Tone studē renesanses meistaru temperas gleznecības paņēmienus, atšķirīgus no eļļas technikas. Temperā 1923. g. gleznota *Dāma cepurē un tumšā mētelī*, reāliska tvērumā, pasvītrojot gaišo un tumšo laukumu pretstatus. Cik sieviete vāra, tik A. Silzemnieka plecu portretā, arī temperā gleznotā, vēstīta robusta enerģija, pašpaļāvīga stāja. Ar sausu precīzitāti izgleznoti sarkanīgās sejas vaibsti, ko atbalsta melnā, uz pakausi atstumtā platmale un atsistais mētelis. Cieši figūrai piebīdītais logata stūris fonā iešaurina telpu un rada īpatu saspīlējumu, rak-

sturīgu 16. gs. florenciešu manierismam. Tai pašā gadā (1924) veikts Tones kapitāldarbs – rakstnieka *Valdemāra Damberga un kundzes ģīmetne*. Arī tas ir stingri reālistisks veidojums, kuŗā – tāpat kā dažās klusajās dabās – jūtama personu un lietu miesīga klātbūtne. Objektīvs īstenības raksturojums divās figūrās, kas domīgā nekustīgumā stāv iekštelpā starp lietām un plaknēm ar formālu uzdevumu – dziļuma iespaida pastiprināšanai. Respektēta priekšmetu lokālā krāsa. Tumši purpuraino, brūnoti dzelteno, pelēko un zilo toņu saskaņojumā veidoti vīrieša un sievietes stāvi savu raksturu īpatnībās, zeltainā siltumā un gaismojuma mijās. Viss pateikts skaidrā uzbūvē, mierīgā mājīgā noskaņā un perfekti nobeigtā gleznojumā. Un tomēr šajā mierīgumā ir kāds apslēpts saspīlējums, līdzsvarojumā kāda apslēpta nestabilitāte. Pašas figūras ir cieši saspiestas kopā; vīrieša galva piekļauta sievietes galvai, bet viņa stāvam, atskaitot apkakli un pleca fragmentu, pazūdot. Abi novietoti ārpus vidus ass. Savādi, pēkšņi izspraucas V. Damberga roka, turot laikrakstu, kundze nestabili satvērusi grāmatu labajā rokā. Viss gleznas kreisais augšējais stūris ir klajš pretēji saspiestajai labajai pusei un gleznas apakšējai daļai ar galdu un krēslu. Reālā vidē ielaužas abstraktās plaknes, un no kompozicijas priekšdaļas saspiestības notiek lēciens pa durvju



72. V. Tone, *M. Ulmaņa kundzes ģīmetne*



73. V. Tone, *Gulošā*

atvērumu telpas dziļumā. Visi šie – mākslinieka izkalkulētie – sacerējuma paņēmieni rada manierisma ieskaņas, zīmīgi vēstījot tagadnes cilvēka iekšējo saspīlējumu ārējā mierīgumā.

Kubisma atmiņu saliedējums ar miesīgo triju izmēru īstenību un kompozicijas skaidrība iezīmē otru šī posma galveno darbu – *A. Liepas jaunkundzes ģīmetni.* Sieviete sēž pie galda ar laikrakstiem un vīna glāzi. Reprezentācijas pašapzinīgs pievilcīgums šai maigi modelētajā galvā, rokās, visā ārējā parādībā saista lapidāro ar intimitāti. Tone panāk miesas, matu un baltā ādas apmetņa kompakto masu vielisko dzīvumu. Ogles zīmējumā spēcīgi, lielā gleznieciskā formā tverta šī pati sieviete kažokā un cepuri galvā. Cits raksturs ir vēl kādai A. Liepas ģīmetnei, kur viņa gleznota līdz celim, sēžot saliekta pret skatītāju. Gaišais, plaši veidotais zili zaļganais tērps un viegli aizēnotā galva gleznieciski mīksti veidoti. Zīmīga sejas izteiksme ar pētīgā skata un apspiestā smaida vieglo skumīgumu. Manierisma pieskaņa priekšā saspiestajā telpā ar plakni figūras aizmugurē un pre-

tējā pusē diagonāli perspektīvā aizslīdošu celtni. Zīmējums darināts 1924. g., bet portrets zilā – 1925. g.

Divdesmito gadu otrā pusē veikta vesela portretu virkne gan temperā, bet visbiežāk eļļā ar temperas pagleznojumu (piemēram, portreta studijā ap 1926. g.). Datējumi še dažreiz svārstīgi. Paša Tones par dažām ģīmetnēm sniegtie dati nesaskan ar A. Eglīša monografijā minētajiem. Pa lielākai daļai kā sieviešu, tā vīriešu modeļos tīri gleznieciskais struktūrējums vēl saistās ar personas portretisko raksturojumu. – Naturālās sīkdaļās rūpīgi izstrādāts ir gados vecā Ed. Zaļkalna portrets (ap 1925/26). Dzīves rūpju izgrumbotā galva cieši piekļauta loga aizkaram. No šīs cieto formu joslas pa aizkaru spraugu veļas aizmiglotas tāles. Līdzīgā kompozicijas schēmā, bet mīkstās, blīvās gleznieciskās masās veidots jaunietes *M. Ķuzes portrets* (1926). Fokusētā zīmējumā, taču mīkstā modulējumā raksturojot modeļu vaibstus, akcentējot acis un lūpas kā iekšējās dzīves paudējas, veikti aktrises Žicharevas pregnantais portrets (1928) un skaidri artikulētās, cieši sakļautās trīs jaunu sieviešu galvas kobalta, oranžā, bāli zaļganā un brūnā saskaņojumā (*Mets trejģīmetnei*, 1928). Šajā virknē iederas elegantais un apgarotais A. Grīnberga kundzes slaidais augums proziskās, līniju sadalītās sienas fonā (tempera, 1925). Tumši zilo tērpu un dzelteni balto šalli atbalsta sēpijas toņa aizmugure. Šis ģīmetnes tips sastopams 1930. g. sākumā veiktajos Akurātera kundzes un Laimas Akurāteres attēlos.

Portretists, risinādams mākslinieciskū uzdevumu, kādā dzīves situācijā raksturo personu ārējās parādībās un iekšējās dzīves vienreizībā. Ar savu skatījumu viņš tēlotā cilvēka veidolā vairāk vai mazāk var ieprojicēt pats sevi. Tas sakāms arī par Toni kā portretistu. Reālistiskās ģīmetnēs viņš iekļauj cilvēku telpā, veidodams gaismēnu mijas, tonālā krāszieda rotaļu. Lai arī reprezentātīvos portretos tērpā un stājā nomanāms personas sociālais stāvoklis, taču mākslas pasaule veidolu paceļ tam pāri, jo šie veidoli nedzīvo ārēju notikumu, bet savā iekšējā laikā. No šejienes ved ceļš uz vizionāro, metafizisko noskaņojumu, uzsverot cilvēka parādību laikā un telpā.

Izmantodams savā veidā gan rembrantisko, gan leonardisko gaismas vedumu, Tone glezno plašos, mīkstos gaišo masu triepumos – *T. Zaļkalna* un *J. Sproģa ģīmetnes* (1926), gan uzirdina masas delikātā graudainumā (*A. Spekes kundzes ģīmetne*, ogle, 1926) vai maigā aizkrēslojumā, ēnas aizplīvurojuma gradācijās (*M. Grosvaldes ģīmetnes mets*, tempera un eļļa, 1926). Jau šai posmā ir darbi, kas iezīmē ceļu uz 1930-iem gadiem raksturīgo vizionāro, liriski teiksmaino ģīmetni, par ko esmu jau rakstījis agrāk.[20] Šī atgriešanās pie rēgainā jau vērojama 1927. g. gleznotajā M. Grosvaldes ģīmetnē. Koncentrējot galveno gaismas laukumu tērpā, viegli aizkrēslotā seja pavīd kā sapnī pie loga, pa kuŗu – vēl nepabeigtā fonā – parādās pilsēta sarkanā vakara debesī. Jau še ir noslēpumaina noskaņa. Otrs pārejas darbs uz daudzinātajiem un dažkārt apcerēs pārspīlētajiem trīsdesmitajiem gadiem ir *M. Eglīša kundzes portrets*: temperas pagleznojumā 1928/29. g., eļļā pabeigts 1930. g. Centrā un frontāli novietotam sievietes stāvam, izmantojot par gaišāko laukumu lielo, balto šalli, temperas pagleznojumā cieši aizmugurē parādās durvju pildiņu un loga motīvi. Eļļas gleznojumā fons pārvērsts logā, pa kuŗu redzami smagnējie, tumšie ēku mūŗi. Figūras ievietošana seklā priekšējā telpā ir manierisma iemīļots paņēmiens,





74. V. Tone, *Sievietes akts*
75. V. Tone, *Peldētāja*

tuvs arī Tonem, bet mūŗa sienas, kas mākslinieciskos nolūkos bieži figūrē viņa gleznās, kā akmens sprosts savukārt nospiež, pat apdraud dzīvo būti. Šis formālais un simboliskais motīvs jau parādās 1920. g. ekspresionistiskos darbos un dažreiz lietots arī 1930-to gadu veikumos.

Trīsdesmitajos gados Tones gleznieciībā sāk dominēt cits portretu tips. Cilvēka individuālo raksturojumu pārvērš un daļēji dzēš pacēlums virzienā uz ideāltipu, mākslinieka fantazijai izraisot veidola latentās īpašības. Tā sieviešu ģīmetnes kļūst liriskas un vizionāras. Īsteni sakot, šai posmā, nedaudziem sieviešu modeļiem parādoties ciklos (Annas, Ilzes, Elgas u.c.), vairs nevar būt runa par psiholoģiski reālu tvērumu. Dažās Tonem tuvās personās viņš ieprojicē savas ieceres, paša iekšējo dzīvi, teiksmas un leģendas par latviešu sievietēm. Šais lirisko noskaņu portretos nav svarīgi, kas attēlotā persona ir dzīves īstenībā. Gleznotājs it kā cenšas uzminēt viņas potenciālo noslēpumu, pārvēršot savā fantazijā modeļa eksistenci teiksmā, sapņa īstenībā. Tagadnes latvietēs mākslinieks mēģina nojaust senatnīgo kodolu, ko teiksmaini vēstī Laimas un Māras tēli, bet ko viņas nes sevī kā mantojumu un potenci, pašas to neapzinoties, savā bioloģiskajā un dvēseliskajā esamībā. Šis teiksmu mirdzums un būtiskais, eksistenciāli reālais atblāzmojas – lai arī dažkārt skumīgās un aizkrēslotās – galvās un stāvos.[21] Jau minēts, ka liriski vizionārās ģīmetnēs Tone atgiezās pie 1920. g. mistiskajām

noskaņām. Tikai izteiksmes līdzekļi tagad ir citi. Siltie brūnie vai vēsi pelēkie toņi figūru tērpos vai aizmugurē piesātinājumā sabiezē, brūnotie pustoņi ēnās un gaismās gūst spēku, sarkanie un oranži dzeltenie intensīvi kvēlo, pieklusinoties ēnās (*Anna* 1930. g., *Anna* 1936. g., LVMM, *Anna* 1939. g., Tukuma Mākslas mūzejā; *Ilze* 1930. g.). Maģiski to vidū mirdz baltie laukumi šallēs, blūzēs, galvas lakatiņā (Ilze un aizmugurē Spertāla kundze; *Ilze* 1933. g.; *M. Spertāle* 1935.? g.; *Elga Bārtas tērpā* 1932. g.; *Austra Dāle* 1933. g. u. c.). Tone lūko pierādīt, ka iedzīvinātā un pārkausētā vecmeistaru, it īpaši rembrantiskā, tradicijā var atrast ir laikmetisku, ir latvisku un personīgu vēstījumu. Lai panāktu iecerēto intimi klusināto noskaņu, viņš rūpīgi apsveŗ kompoziciju un pašu gleznojuma mechaniku, lielu vērību veltījot faktūrai. Arī šai posmā pusstāva vai krūšu portreti vērsti tieši pretim un pietuvināti skatītājam. Novietojot modeli pie galda gleznas kreisajā pusē ar puķēm, spilgtākām par ēnā iegrimušo sievieti (*Ulmaņa kundzes ģīmetne,* 1933), vai stāvam pie loga tumši brūnotā dziļumā, Tonem rūp figūras konstruēšana telpā. Jau agrāk iztirzātas tiešās tuvienes un ietāles attiecības: visbiežāk, ja figūra veidota gaismas pretskatā, ietālē parādās ēku korpusi, tumšas vai pelēkas sienas, dažreiz ainava (*Ilze ar M. Spertāli, M. Spertāles ģīmetne* u.c.). Šie tēli dzimst maigā formu kausējumā, gaismēnu vibrējumā, izstarojot no sevis kādu klusu gaismu, kas virmo te graudainās, te pastozās irdenās apdares kustībā, pēkšņi iemirdzoties tērpos, apēnotās sejas daļās un rokās. „Tones tēli it kā izlaužas no tumsas, un kā blāvs stars no gleznas tiek izcelta kāda ķermeņa daļa, kas skatītāju apžilbina ar savu gleznieciskā zieda skanējumu. Tone ir mijkrēšļa noskaņu un sieviešu seju meistars."[22] Tādas irreālas pasaules sieviešu tēli ir iegrimuši sevī, savā klusumā. Tie ir kā apmāti vai hipnozes varā, varbūt modernā cilvēka dzīves baismu izjūtas mākti, to skats nodurts vai slīd garām ārpasaules lietām. Noslēpumainas kā tagadnes sibillas, viņas bažīgi klausās iekšējā balsī. Viņu latviskums nepastāv tautas tērpu ārišķībās, bet garīgā uztverē, krāszieda un formas ritmu īpatībās, gleznas iekšējā melodiskumā. Tikai reti modelis valkā Bārtas tautas tērpa kreklu vai balto galvas lakatiņu (gleznās *Ilze* un *S. jaunkundzes ģīmetne,* bet trimdas laikā *Bēgļu meitene*). Šāda veida ģīmetnēs kā pašas personas, tā arī dzīves notikumu telpa un laiks iegūst irreālitātes īpašības kā mākslas subjektīvitātes un garīguma paudēji. Protams, tas nav vienādā mērā attiecināms uz visiem šīs katēgorijas darbiem un vēl mazāk uz samērā objektīviem reāliskiem darbiem ar modeļa reprezentācijas nolūku (U. kundze ainavas fonā; *Filonovas ģīmetne* u.c.). Bet arī še kā, piem., Zaļkalna tēva ģīmetnē (1932) ar spēcīgo gaismēnas pretstatījumu galvā atrodamas ievērojamas formālas un cilvēciskas vērtības.

Taču arī vizionārajos portretos ir saglabāta personas identitāte, vestīts vārdos neizsakāmais iekšējās dzīves skanējums bagātā un izsmalcinātā gleznotāja valodā līdztekus kompozicionālajam aranžējumam un tvertajai dzīves situācijai. Annai ar viņas tumšo, cirtaino matu viju, lielām, dzīvām, te atvērtām, te nodurtām acīm ir vairāk vitāla nemiera, kaisles nekā trauslākajai un intelektuālākajai Ilzei ar viņas skumīgā domīguma un dažviet it kā iekšēju izbaiļu izteiksmi. Un abās ir jaušami savi neizpaužami un neatšifrējami dvēseliski noslēpumi. Tādi būs arī Elgai, ārienē masīvākai un it kā iekšēji sažņaugtai un biklai.

Līdzīgi novērojumi gūstami figurālajos tēlojumos: gulošajās un plik-





76. V. Tone, *Bēgļu meitene*
77. V. Tone, *Rudens puķes*, fragments

ņos (aktos). 1925. g. plānā pagleznojuma apdarē sāktā un nepabeigtā *Gulošā* ar krēslaino noskaņu un telpas perspektīvo dziļumu tuva ekspresīvā posma darbiem. Pilnos virtuozā gleznojuma reģistros, apdares dažādībā, gaismēnas vedumā ar specīgiem baltā akcentiem spilvenā un kreklā, zemes krāsu piesātinājumā, pustoņu vibrējumā un ēnu gradācijās 1932/33. g. veidotā *Gulošā* izraisa vielas smagumā kādu neizpaužamas noslēpumainības nojautu. Un 1931. g. plašās, spēcīgās masās gleznotā druknā peldētāja nav parasta žanra aina, bet ar savu grūtsirdīgā skumjumā noliekto galvu, iegrimusi pārdomās, stāvot pie upes, novakares pakrēslī dominējot baltā tērpa laukumam, ir cilvēka vientulības vēstījums. Monumentālizēts tvērums te saistās ar intimitāti. Tones veidoliem ir kāda radniecība ar Zaļkalna jaunavu tēliem Poruka un Bārdas kapu pieminekļos. Kā klusuma noskaņās, tā tieksmē uz teiksmu vērojumu ir tuvums Zāles veidoliem Brāļu kapos. Savus plikņus Tone zīmē ar ogli uz audekla, dažreiz ar temperas iegleznojumu, vai arī veic viscaur eļļā. Daļa glezniecīskā stilā ieturēto aktu zīmējumu ir miesas formu un novietnes studijas, citi izteic modeļa iekšējo dzīvi un noskaņas. Tā, piemēram, 1935. g. zīmētais akts skarbā kontūrējumā ar temperas iekrāsojumu spēcīgi izceltājās gaismās pauž kādu smeldzošu, pat traģisku jutoņu, atgādinot Pikaso agrā posma darbus. Neglītais, bet ekspresīvais stāvs vēstī kādu cilvēka dzīves drāmu. Tur-

pretim ir akti ar juteklisku raksturu, kuŗos risināts mākslinieciskis uzdevums. Tāds ir 1928. g. plašos triepienos darinātais gulošās balerīnas akts.

Traģiskajos okupāciju, bēgļu un trimdas gados Tone palicis uzticīgs savai garīgajai stājai. Viņš netēlo aktuālus notikumus tautas gaitās, bet laikmeta sāpes un neziņa atrod atblāzmu savā īpatā veidā kā noskaņas mākslinieka tēlu pasaulē. Ne vienmēr, ne visur vienādi, tomēr kāda dvēseliska vaina asiņo. Taču mākslinieks nekur neiegrimst tumšā pesimismā, nezaudē arī skumībā ticību mākslai un dzīvei. Autonomās gleznieciības cildinātāji vienpusīgi mēģina arī Toni (pārspīlējot nosaukdami Rembrantu un Velaskēzu par „tīrās gleznieciības fanātiķiem") iztulkot par savā mākslas čaulā ievilkušos egocentriķi, kas nekam „netīram", no dzīves aktuālitātēm smeltam, nav pieļāvis saduļķot tīri mākslinieciskos centienus.[23] Protams, 1948. g. brīnišķi gleznotā *Bēgļu meitene* nerakstūro bēgļu dzīves situāciju tādēļ vien, ka viņai lakatiņš galvā (tas sastopams jau agrāk dažos Tones darbos), bet to raksturo uz ārieni atturīgi paustais iekšējo ciešanu vēstījums. Tone gan nekādā ziņā nav „dehumānizētais artists", bet savu modeļu skumīgumā un vientulīgumā izteic tiklab personīgo kā vispārcilvēcisko trimdas gadu dzīvē. Ieskatoties šajās sejās (piem., *Mana sieva,* 1945, 1951; *Atmiņas,* 1945; *Mets ģīmetnei,* 1952; *Ēna,* 1950; *Rudens puķes,* 1945; *Gaida Trēziņa,* 1950, u. c.), atradīsim vēl ko vairāk nekā tīrās gleznieciības problēmas. Raksturīgi, ka šajā pēdējā posmā ieviešas žanriskas pieskaņas, kā, piemēram, gleznā *Rudens puķes.* Tone izmanto arī rembrantisko lasītājas motīvu: *Edīte,* 1947, un *Dziedātāja K. Bidiņa-Straupa.* Ir ģīmetnes, kas raksturojumā jūtami novirzās uz reālisma pusi, piemēram, ģīmetnes studija – mākslinieka sieva ar rokā atspiesto galvu un jaunās sievietes galvas studija 1953. g. Cik pirmajā ir bažīga domīguma, tik otrā – spēcīgā modulējumā personas enerģiskums. – Darbu virknei raksturīgs ir modeļa nostatījums pret gaišu fonu vai logu, pašai sejai kļūstot it kā klusinātas gaismas cauraustai, zaudējot vielas smagumu. Skaidri piemēri – dziedātājas Bidiņas-Straupas, Veltas Sniķeres un A. Švābes ģīmetnes (pirmās divas 1952. g., pēdējā 1949. g.). Šāds mierīgs gaismas dzidrums piemīt arī lakoniski vienkāršajai un izteiksmīgajai meitenes galvai (meitene ar balto šalli ap pleciem, 1947).

Jau agrāk minētas maiņas Tones gleznošanas paņēmienos. No pakāpeniskā gleznojumu slāņojuma ar caurspīdīgiem lazējumiem un masīviem toņiem viņš pārgājis uz *alla prima,* slapju slapjā, viena paņēmiena gleznošanu plašos, sparīgos otas vēzienos ar lieliem klājienien un īsākiem strupiem iesitieniem. Arī še, kā ģīmetnēs tā klusās dabās, Tone attīsta apdares rotaļīgo dažādību, bet darbi vietumis iegūst uzmetuma, skicējuma īpašības, pretēji solidajam nobeigtības kārtojumam pirmskaŗa posmā. No vienas puses, ēnainā dziļuma, pustoņu un gaismojumu variācijās viņš saskaŗas ar modernizētu rembrantisko tradiciju, ar sezāniskām ieskaņām dažviet klusajās dabās, no otras – izvērš brīvo ekspresīvo reālismu toniskā izjūtā un interpretējumā un, visupēc, – dažos gaisīgi mirdzošos puķu motīvos paveŗas arī impresionisma ieskaņas. Viss šis kompleksais paņēmienu arsenāls izmantots un saliedēts personīgā stiliskā tvērienā. Taču sastapsim arī veikumus, kas palikuši pusceļā, bet tā jau ir viena no steidzīgi nevaļīgās modernās mākslas iezīmēm – fragmentācija. Krāszieda vēso un silto smalki izsvarotajā toņkārtā ar pelēcīgiem un brūniem toņiem pēkšņi iegailējas kadmija sarkanie, oranžie un violeti sārtie dažādās variācijās un gradācijās, gan

78. V. Tone, *Sieviete ar saulgriezēm* (Gerdas Bokalderes portrets)



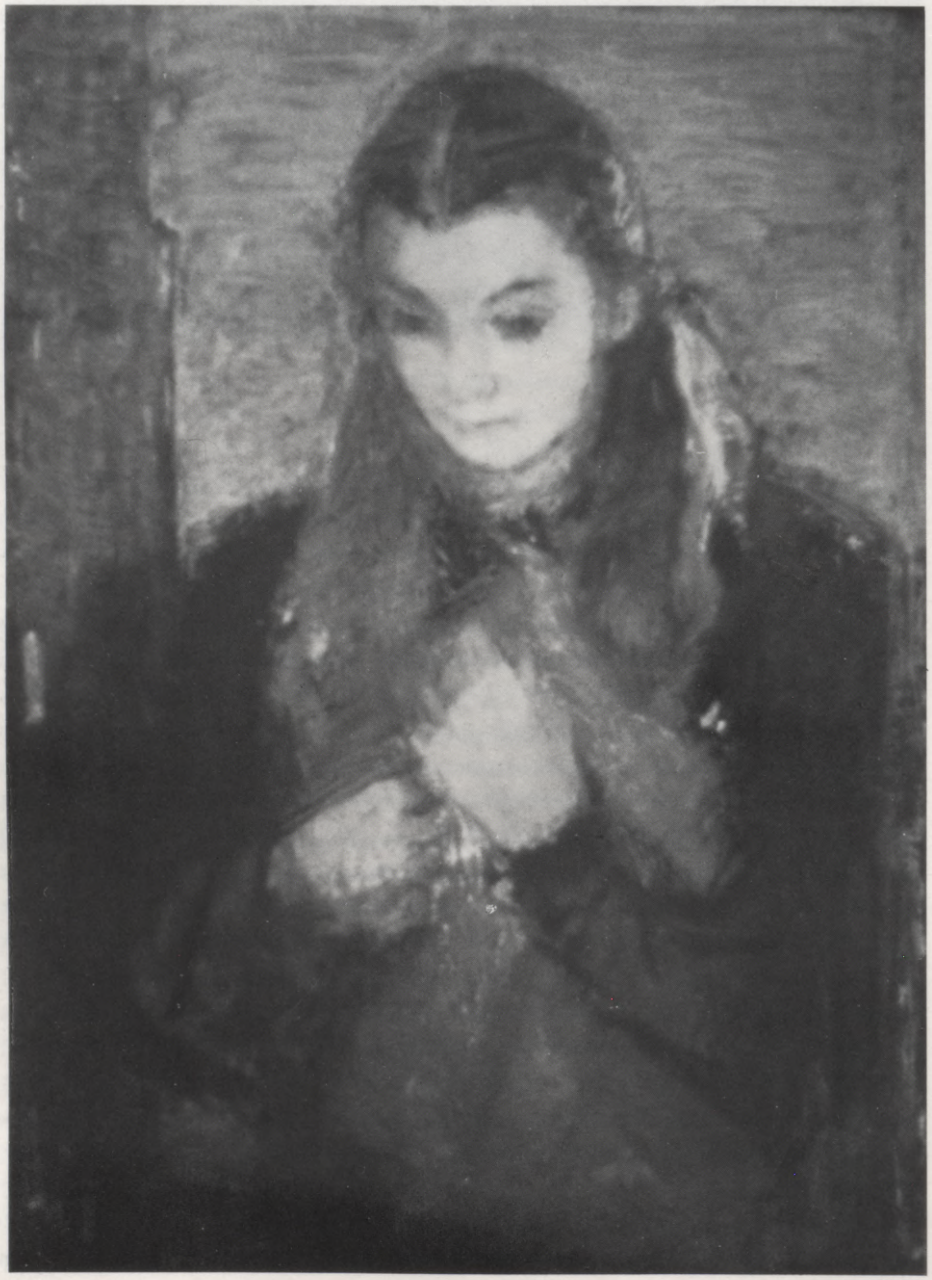
kā spalgi iesitieni, gan kā atturīgi dzirkstījumi. Atkārtojot agrāku motīvu – sievieti, kas sēž pie galda ar puķēm gleznas priekšā, Tone *Sievietē ar saulgriezēm* (Gerdas Bokalderes portrets, 1946) portretējamo personu ar aveņkrāsas tērpu iegremdē krēslā, bet spilgti dzeltenie un zaļie izaicinoši dominē. Ir izteiktas domas, ka veselā darbu virknē kā jauninājums „ziedā nācis klāt purpursarkanais visās sava zieda gradācijās un glezniecisķās niansēs".[24] Arī trimdā vadītajos gados Tone glezno portretu serijas (mākslinieka sieva, Edīte u. c.), izvilinot jaunas skaņas jaunos aranžējumos, iemūžinot dziedātājas, dzejnieces un citas personas viņam tuvā vidē.

Trimdas gados Vācijā un Anglijā Tone gleznojis daudzas klusās dabas. Plašāki komponētas, risinātas telpas un gaismas attiecības, no kā atkarīgs krāsu zieda traktējums. Dažas klusās dabas izvērstas iekštelpu skatos, pasvītrojot telpisko dziļumu kādā istabas stūrī ar galdu, krēslu pie atvērta loga, pa kuŗu veŗas ārtelpas ainava ar kokiem. Jauninājums ir daudzie puķu gleznojumi – dzeltenas narcises, iesarkanas kliņģerītes, asteres, saulenes, baltie un violetie ceriņi. Narcisu ziedi dažreiz pārvēršas gaišos mākoņos, ceriņi tverti plūstošās masās, bet galda segā pēkšņi ievijas kāds spalgs sarkanā akcents. Puķes izvēršas brīnumainās būtēs. Dažreiz gleznotājs stingri apaļo formu ābolos, bumbieŗos, krūzēs, pasvītro atspīdumus, refleksu izsmalcināto mūziku. Dažas klusās dabas ar traukiem un augļiem ir īsti meistardarbi.

Jau bijusi runa par Tones darinātajiem vīriešu portretiem, visnotaļ paša mākslinieka draugiem. Dažreiz, kā, piemēram, *Virzas galvā* (akvarelis un

eļļas ģīmetne), trāpīgi raksturota dzejnieka impulsīvitāte, skepse un cinisms smaidā. Ģīmetņu virknē ir divas reprezentātīvā, oficiālā veidā. Tiesu pilij Tone gleznojis visā stāvā valsts prezidentu Ulmani, novietotu starp divām kolonnām, it kā tuvojamies skatītājam. Otra – Latvijas sūtnis Anglijā K. Zariņš ar visiem ordeņiem, lentēm un goda zīmēm. Taču arī šai uzdevumā gleznotājs panācis krāsu saskaņojumu, un baltie atspīdumi acenēs mīkstina formālo iestindzinājumu.

Tone sniedzis vērtīgus ierosinājumus mūsu gleznieciības topošo tradiciju izveidošanā patstavības gados. Kā viens no ievērojamiem t. s. „Rīgas skolas" pārstāvjiem viņš guva gan apjūsmotājus un sekotājus, gan arī preti-



79. V. Tone, *Edīte*

80. V. Tone, *Ceriņi*



niekus. Viņa ietekmē veidojušies tie jaunās paaudzes gleznotāji, kas pulcējās Mūksalas mākslinieku kopā: A. Jūrasteteris, K. Neilis, A. Artums, Anšl. Eglītis, V. Janelsiņa, A. Dārziņa, O. Norītis, A. Nulītis, A. Silzemnieks, A. Zvirbule u. c. Tie Mākslas akadēmijas audzēkņi, kas cienīja teorētiskus prātojumus, par skolotāju jūsmoja; citi, kas sagaidīja vairāk praktiskus norādījumus, jutās vīlušies. Visumā, Tone devis jūtamus ierosinājumus savu līdzgaitnieku ceļos.

Ir ticis apgalvots, ka Tones iekšējā un ārējā pasaule esot krāsu zieds, „un ziedā viņš izsaka un piepilda sevi".[25] Taču mūsu dienu krāsu kultā neaizmirsīsim arī to, ka zieds ir gan būtiska, bet ne vienīgā daļa māksli-

nieciskā veselumā. Portretista izcilums pastāv spējā vizuāli un garīgi tvert cilvēka veidolu tā īpatajā pasaulē, tā dzīves iekšējā laikā un telpā, kas gan būs vairāk nekā tīri glezniecisku krāsu rotaļa. Tāds veidols ir reizē mākslinieka personības, laikmeta un nacionālo īpašību vēstījums.

Beidzot atzīmēsim Tones personālās skates un viņa piedalīšanos izstādēs – bez jau pieminētajām – trimdas gados. Personālās: 1946. g. Detmoldā, 1947. g. Minsterē, 1948. g. Lībekā, 1949. g. pie britu parlamenta deputāta Noela Bekera. Piedalīšanās izstādēs: 1946. g. retrospektīvā izstādē Detmoldā, 1947. g. latviešu mākslinieku izstādē Lībekā, 1947. g. Oldenburgā, 1949. g. Oksfordā un 1951. g. karaliskajā portretu gleznotāju izstādē Londonā.[26] V. Tones gleznu un zīmējumu izstādi sarīkoja Latvijas PSR Māsklas mūzejs Rīgā 1973. g.[27]

V. V. Tone, *Anna*

---

[1] N. Strunke, „Valdemāra Tones māksla", *Ceļa Zīmes*, 1953/16, 77. lpp.

[2] J. Sproģis, „Valdemārs Tone", *IŽ*, 1928/12, *pass.*; 357. lpp.: "Laime ir pamatnoskaņa visā Valdemāra Tones būtībā un arī viņa darbos"; Tones mākslas pamats – „gaisma, labums, garīgs siltums".

[3] Biografiskās ziņas paša mākslinieka sniegtas; sk. arī Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone.*

[4] Karl Gottlieb Wenig (1830–1902), vēsturisku un reliģisku skatu gleznotājs, Pēterburgas Mākslas akadēmijas profesors.

[5] Sk. arī iepriekšējā nodaļā par Jāzepu Grosvaldu.

[6] Anšl. Eglītis, *op.cit.*, 8. lpp. – J. Siliņš, „Valdemārs Tone", *Students*, 1939/7, 226–28. lpp.

[7] R. S. recenzija par Tones darbnīcas izstādi, *Latvijas Sargs*, 1921/164: „... no Tones skolēnu izstādes sviedru smakas vietā mums pretim dveš banāla odieru smarža, tulznu nav viņa skolnieku rokās. Viņam ir bez šaubām daži ļoti apdāvināti skolēni, kuŗu bilžu mistika bīstams sāncensis Tones literātūrai."

[8] *Jaunākās Ziņas*, 1921/12.

[9] V. Dambergs, „Valdemārs Tone aizsaulē", *Ceļa Zīmes*, 1958/37, 195. lpp.

[10] Katalogi: Rīgas Mākslinieku grupas, Kultūras fonda un ārzemēs rīkoto izstāžu.

[11] Anšl. Eglītis, „Valdemārs Tone", *Tilts*, 1958/27–28, 8. lpp.

[12] *Laiks*, 1957. g. 27. novembrī.

[13] *Tone*, Fifty Plates, Introduction, 1. lpp.

[14] V. Dambergs, „Valdemāra Tones gleznu izstādes Zviedrijā", *Latvju Žurnāls*, 1953/9 (23), 33. lpp.

[15] *Laiks*, 1953. g. 9. decembrī; *Latvju Ziņas*, 1953. g. 6. un 20. aug., 3. sept.

[16] V. Tone, „Nezināmais politiskais cietumnieks", *Ceļa Zīmes*, 1953/13, 96. lpp.

[17] Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*, 40. lpp.

[18] N. Strunke domā, ka šais eksperimentos Tone „suprēmatismu apvienoja ar konstruktīvi skaidru kompoziciju", *Ceļa Zīmes*, 1953/16; apgalvojumu par suprēmatismu Tones gleznās gan grūti būs uzturēt spēkā, jo šis virziens ved ģeometriskā divu dimensiju abstrakcijā.

[19] Manierisms kā vēsturiska parādība attīstās Italijā kopš 16. gs. trīsdesmitajiem gadiem un izplatās arī ziemeļu zemēs. Tagadnes mākslas zinātne šo terminu lieto bez jebkāda nievājuma piegaršas, kāda pastāvēja agrāk. Vārda plašā nozīmē manierisms kā garīga un stiliska parādība tēlotājās mākslās un literātūrā ir kāda pastāvīga tendence, kas zināmos križu laikmetos jau antīkajā pasaulē un viduslaikos parādās rietumu kultūrā. Sk. G. R. Hacke, *Die Welt als Labyrinth.*

[20] J. Siliņš, „Valdemārs Tone", *Students*, 1939/7.

[21] J. Siliņš, turpat, kā arī ievadā Tones gleznu reprodukciju krājumam (Zelta Ābele, Rīgā 1943). Šo Tones uztveri pasvītro arī Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*, 53. lpp.





VI. V. Tone, *Klusā daba*



VII. V. Tone, *Ģimetne*

[22] N. Strunke, *op.cit.*, 78. lpp.
[23] Anšl. Eglītis, „Tones gleznu attēlu krājums", *Laiks*, 1954. g. 1. janvārī.
[24] N. Strunke, *op.cit.*, 77. lpp.
[25] N. Strunke, turpat.
[26] P. Aigars, „Dzīve mākslai, dzīve nākotnei", *Laika Mēnešraksts*, 1958/6, jūnijs, 187. un sek. lpp.
[27] V. Tones gleznu un zīmējumu izstādes katalogs, Rīgā 1973.

Literātūra un avoti

J. Sproģis, „Valdemārs Tone", *IŽ*, 1928/12. – J. Siliņš, „Valdemārs Tone", *Students*, 1939/7. – *Tone*, attēlu krājums ar J. Siliņa ievadu, Rīgā 1943. – Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*, Rīgā 1944; „Valdemārs Tone", *Tilts*, 1958/27–28. – *Tone*, Fifty Plates, Introduction by E. Newton, Stockholm 1953. – N. Strunke, „Valdemāra Tones gleznu izstādes Zviedrijā", *Latvju Žurnāls*, 1953/9; „Valdemārs Tone aizsaulē", *Ceļa Zīmes*, 1958/37. – P. Aigars, „Dzīve mākslai, dzīve nākotnei", *Laika Mēnešraksts*, 1958/6. – V. Tones izstāžu katalogi. – Paša mākslinieka sniegtās ziņas.

Konrāds Ubāns

Konrāds Ubāns ir izcilākais ainavu meistars savā paaudzē. Tiesa, viņš veicis arī labu tiesu portretu un plikņu, sniedzis arī klusās dabas. Tomēr ainavā šis īpatais gleznotājs sevi izteicis vispilnīgāk. Kādu laiku piedalīdamies jauno nemiernieku barā, Ubāns neatlaidīgā darbā izkopa savu poētiski apgaroto un intimi izjusto dabas skatījumu. To viņš īsteno savos audeklos, kā dzimis kolorists, bagāti apstrādātā apdarē un otas rakstā.Viņa audekli nežilbina ar kaislu un patētisku skaļumu, bet to intimitātei un smalkjūtīgajai atturībai vijas cauri izcila meistarība. „Ubāna gleznieciba aug savrup, organiski savā iekšējībā un individuālā nepieciešamībā, kuŗām sveša trokšņaina pretenciozitāte. Viņa mākslā formāliem meklējumiem un sasniegumiem aužas cauri... dzīva, īpatnēju ritmu pilna personība."[1]

Ubāns dzimis 1893. g. 31. decembrī dzelzceļnieka ģimenē. Rīgā norit viņa bērnība un jaunība. Sākumā apmeklē Jēzus baznīcas draudzes skolu, drīz pāriedams uz Odiņa tirdzniecības skolu un to pabeigdams. Jau šajā laikā pievēršas zīmēšanai un pat arī gleznieciībai. Tas teicamā skolotāja Del-

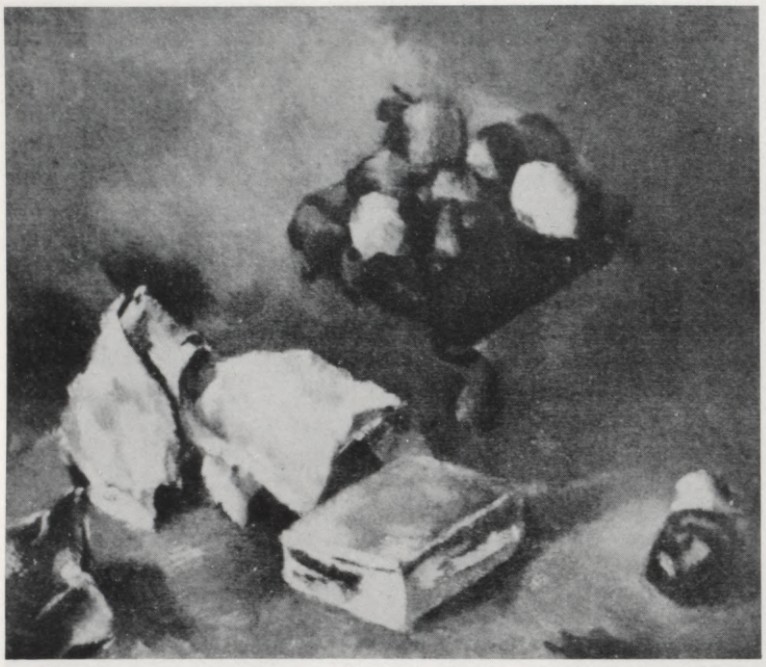


81. K. Ubāns, *Odesas jūrmala*

82. K. Ubāns, *Meitenes pļavā*



les nopelns, kas skubināja audzēkņus iet gleznot dabā. To arī Ubāns ar saviem skolas biedriem darīja. Viņš iepazīstas ar kādu citu rosīgu jaunieti, kas mācās jūrskolā, bet kam ir interese par gleznie cību – A. Drēviņu. Tagad nu abi jaunie mākslas entuziasti iet dabas studijās, apmeklē izstādes Pilsētas mākslas mūzejā, starp citu franču gleznotāju izstādes,[2] pārceltas šurp no Pēterburgas, un Jaunatnes savienības izstādi (1910. g.).[3] Pēdējās katalogs ar Ubāna atzīmēm rāda, ka topošais gleznotājs dzīvi sekojis visam, kas mākslas dzīvē norisinājies Rīgā. Pirmā Latviešu mākslinieku izstāde tai pašā gadā deva ieskatu mūsu tolaik aktīvajā mākslā. Ar dažiem gleznotājiem, piemēram, ar Pēteri Kalvi, Ubāns iepazīstas un liek lietā viņa aizrādījumus un padomus.[4] Starp citu Kalves sidrabainie toņi dažās Rīgas un apkaimes ainavās it kā atbalsojas Ubāna agrās ainavu studijās, to starpā vienā, kas bija J. Madernieka īpašumā. Tālākais ceļš ved uz Odesas mākslas skolu, kur jaunietis sabija vienu gadu. Nākamo gadu (1911) viņš jau atkal ir Rīgā un iestājas Purvīša vadītajā Pilsētas mākslas skolā. Kluso dabu gleznie cībā Purvītis viņu ievada impresionistiskā uztverē. Labsirdīgais, bet nervozais Rozentāls, ātri un aprauti ko nostāstīdams, nav bijis sevišķi ierosinošs portretu gleznie cībā. Kad viņu aizstājis Tillbergs, tas savā akadēmiskās skolas reālajā uztverē, pievēršot uzmanību zīmējumam un lokāliem toņiem, slāpējis impresionistiskās gleznie cības spara nevīžību. Jaunietis kritiski pārvērtē savu prasmi un sadedzina prāvu savu studiju skaitu.[3] Taču šai laikā arī A. Drēviņš, V. Tone, K. Johansons un Kr. Rīts jau bija sākuši interesēties par modernās gleznie cības centieniem. Ubāns pat bija devies uz franču mākslas





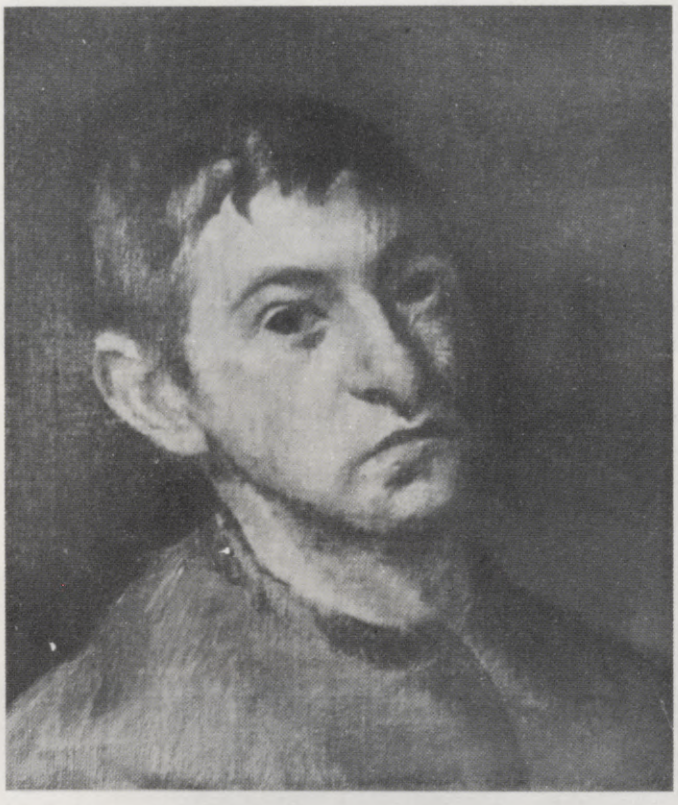
83. K. Ubāns, *Klusā daba*
84. K. Ubāns, *Meitenes ģīmetne*



85. K. Ubāns, *Penzas ainava*

simt gadu izstādi Pēterburgā (1912. g.). Tone pievērsās vecmeistaru tonālajai gleznieciībai, bet Drēviņš, Rīts un Ubāns, negribēdami samierināties ne ar impresionismu, ne ar akadēmisko skolu vispār, 1914. g. no Pilsētas mākslas skolas izstājās, lai strādātu patstāvīgi.[5]

Pa šo laiku Ubāna agri nobriedušais talants bija vērsis uz sevi uzmanību otrajā (1912/13. g.)[6] un it īpaši trešajā Latviešu mākslinieku izstādē (1913/14. g. ziemā). Pēdējā Ubāns iepazīstas ar J. Grosvaldu, kļūdams par vienu no Grosvalda tuvākajiem draugiem. Ceturtajā Latviešu mākslinieku izstādē viņš piedalās ar trim darbiem, starp tiem ar savu pašportretu. Ar dažiem darbiem viņš reprezentēts arī Pēterpils (1915) un Maskavas (1916)





86. K. Ubāns, *Pašportrets*, 1915
87. K. Ubāns, *Pašportrets*, 1916

Latviešu mākslinieku izstādēs. 1915. g. rudenī Ubāns jau ir Penzas mākslas skolā. Nākamā ziema ir sūrs laiks. Jāmitinās šaurās telpās, Tones mazajā istabiņā, četriem jauniešiem – Tonem, Sutam, Ubānam un Johansonam. Jācieš sals, pārtika trūcīga. Grūtību daudz, strādāts tiek intensīvi. Ubāns skolu beidz 1916. g. Pēc tam viņš iestājas latviešu strēlnieku pulkos.

Uznāk revolūciju mutuļi, kuŗos Ubāns kopā ar K. Johansonu 1918. g. martā ir Maskavā, no turienes dodas uz Petrogradu, atgriezdamies Latvijā 1918. g. Kaŗa laiks gleznotāja darbībā iesitis robus. 1919. g. kopā ar citiem Ekspresionistu – kopš 1920. g. Rīgas Mākslinieku – grupas biedriem (O. Skulmi, Ģ. Eliasu, R. Sutu, J. Kazaku, N. Strunki, E. Šveicu) mitinās un strādā bohēmiešu kollektīvā Jēkaba kazarmās, agrākās Pilsētas mākslas skolas telpās. Nākamo gadu Ubāns sarīko savu patstāvīgo izstādi Letas mākslas

salonā. Te parādās daži darbi ar ekspresionistisku deformāciju (*Figūra*, agrāk RPMM). Bet tas ir tikai ātri aizslīdošs vilnis, jo turpmākajos gados Ubāna ainavas jau atradušas kādu izlīdzinājumu ar īstenību.

No 1920–1925. g. Ubāns strādā par direktora palīgu Latvijas Valsts mākslas mūzejā. Tas ir materiāls nodrošinājums mākslinieka darbam. Kultūras fonda stipendija deva Ubānam iespēju doties studiju ceļojumā uz ārzemēm 1922. g. vasarā, mācīties un gūt jaunus ierosinājumus. Viņš brauc uz Parīzi, apmeklējot Drēzdeni un Berlīni, kur pēckaŗa apstākļos un inflācijai augot bija sparīgs satrauktās mākslas plūdums. Turp bija devušies arī daži latviešu jaunie mākslinieki; tur iznāca pirmais vienīgi mākslai veltītais mūsu žurnāls *Laikmets*, ko izdeva A. Dzirkalis un tēlnieks K. Zāle, kas 1922/23. g. darbojās Berlīnē, sastapdamies ar T. Zaļkalnu, N. Strunki, A. Prandi, R. Sutu, rakstnieku A. Kurciju, kuŗš strādāja *Laikmeta* redakcijā, u. c.

Ap 1922. g. vācu ekspresionismam kā aktuālai strāvai jau bija beigu cēliens. Tapa subjektīvisma pretstrāva – t. s. jaunā lietišķība vai maģiskais reālisms, taču līdztekus parādījās gan rēgu un brīnumaino zīmju fantastika (Paul Klee), gan skarbs vērisms (Otto Dix). Emigranti no Krievijas atnesa vēsas, neemocionālas suprēmatisma un konstruktīvisma abstrakcijas, kam nebija izredzes iesakņoties nedz padomju, nedz arī vēlāk Hitlera valstībā. Taču par galveno vadošo centru izvērtās architekta V. Gropiusa dibinātais un vadītais *Bauhaus*, sākumā Veimārā, kopš 1925. g. līdz pat beigu cēlienam Desavā (Dessau).

Protams, Parīze vēl joprojām starpkaŗu gados bija pasaules mākslas galvenais centrs. Uz turieni 1922. g. devās nemierpilnie jaunie latviešu mākslinieki. Vienā laikā ar Ubānu tur uzturējās V. Tone, Ģ. Eliass un O. Skulme. „Viņi kopīgi apmeklēja dažas privātdarbnīcas, kur skicēja kailas figūras, gleznoja studijas gar Sēnas krastmalēm, Parīzes apkaimes parkos un

88. K. Ubāns, *Sēnas krastmala*
89. K. Ubāns, *Versaļas parks*







90. K Ubāns, *Laivas braucēji*



91. K. Ubāns, *Rīgas pilsētas kanāls*

terasēs."[7] Un jāpiebilst: apmeklēja mūzejus, Rudens un Neatkarīgo salonus, mākslas galerijas, ieelpoja Parīzes un franču kultūras gaisotni. Pēcimpresionistiskā mākslā ar tās konstruktīvi statisko un emocionāli ekspresīvo pamatlīniju viss nemitīgi mainījās. Kubisma ziedu laiks bija pāri. Tā ciltstēvi



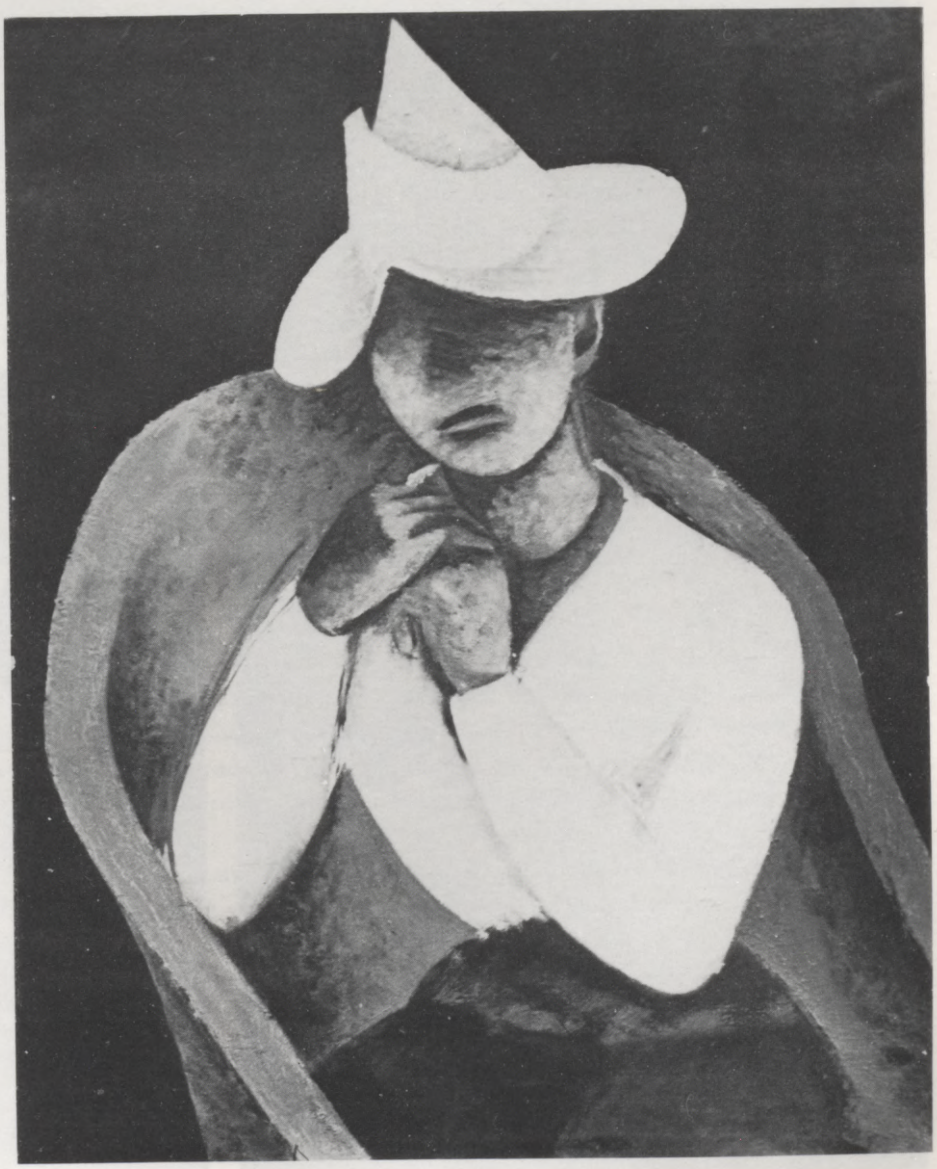
92. K. Ubāns, *Dārzs Cēsīs*

– neaplēšamais Pikaso un ar franču tradiciju vairāk saistītais Braks – jau bija pievērsušies citiem ceļiem. Ar kubismu vairs neapmierinājās, un to gribēja reformēt gan pūristi, gan jaunplasticisma piekritēji. Pirmo priekšgalā bija Ozanfāns un Žannerē (vēlāk Le Korbizjē). Ir minēts to izdotais *L'Esprit Nouveau* (1921–1925), kas ietekmēja un arī ievēroja latviešu modernistus. Citu, pilnīgi abstraktu formu ceļu gāja neoplasticisms ar Mondrianu priekšgalā. Pretēji šiem un citām teorētiskās dogmās iesaistītām strāvām darbojās intuitīvi un emocionāli ievirzīti gleznotāji, to vidū – intimisti Bonārs un Vijārs. Ziedu laiku pārdzīvo Parīzes skola šaurākā nozīmē ar ārzemju žīdu māksliniekiem priekšgalā. Darbojas vesela virkne franču skolas meistaru, agrākie fovisti vai neakadēmiska ekspresīva reālisma ceļu gājēji. 1922. g. Parīzē ierodas arī daži dadaisti, vēlākie sirreālisti. Pēckubisma posmā irracionālisma paudējs – sirreālisms ierauj savā straumē daļēji arī Pikaso...

Latviešu ainavistam Parīzē daudz ko vērot un domāt, izsijājot jaunos pieredzējumos sev tuvo un noderīgo. Ubāns pārbraucis rosīgi turpināja dabas studijas. Gāja dažreiz kopā ar L. Libertu. Abu mākslinieciskie ceļi bija dažādi, bet viņi sapratās un norunāja rīkot kopēju izstādi Pilsētas mākslas mūzejā 1923. g. rudenī. Varēja vērot – ko atzīmēja kritika – ka Parīzes ceļojuma iznākumā „bija nojaušama franču modernās mākslas ietekme".[8] Taču Ubāns bija savu satraukuma posmu pārdzīvojis un turpmākos gados, tēlodams Kokneses, Daugavas, Pērses lejas motīvus, aizvien vairāk noskaidroja savu gleznieciskо dabas skatījumu. Rīgas grupas 1923/24. g. izstādē viņš, Tone un Cielava nemēģināja pakļauties vēlīnā kubisma ietekmei kā vairāki citi šīs grupas dalībnieki.

1924. g. Ubāns ar itin prāvu gleznu klāstu piedalās kā biedrs jaundibi-

nātā Sadarba izstādē, bet 1925. g., kopā ar Zaļkalnu un Toni, izstājās no šīs mākslinieku kopas. Pēc tam Ubāna darbi atkal parādījās Rīgas Mākslinieku grupas izstādēs, visās valsts rīkotajās izstādēs galvaspilsētā un ārzemēs, bez tam kādās mūksaliešu un Zaļās Vārnas, kā arī kultūras nedēļas un ceļojošās izstādēs Jelgavā un daudzās vietās provincē. Kopš 1925. g. viņš ir mācības spēks Latvijas Mākslas akadēmijā, kur paliek arī visus turpmāko okupāciju gadus, jau vācu okupācijas laikā ar akadēmijas padomes lēmumu iegūdams profesora rangu. Palikdams Latvijā padomju varas otrā okupācijā, Ubāns turpina darboties Latvijas Valsts mākslas akadēmijā, mācot zīmēšanu, jo ainavu gleznieciības darbnīca vairs nepastāv. Ar nelielu svārstību staļinisma beigu posma tumšajos gados (1945–1961), viņš saglabāja savu mākslinieciskо ievirzi un pārliecību, gleznodams ainavas, ģīmetnes un klusās dabas. Piedalijies daudzās izstādēs dzimtenē un ārzemēs, sarīkodams vienīnieka skates 1957., 1969. un 1973/74. g. Valsts mākslas mūzejs no saviem krāju-



93. K. Ubāns, *Figūra*

miem sarīkoja mākslinieka 80. dzimšanas dienai veltītu izstādi. K. Ubāns ir Latvijas Kultūras fonda laureāts, ieguvis Padomju Latvijā Tautas mākslinieka titulu un goda zīmes. Miris Rīgā 1981. g. 30. augustā.

*

Pašos agrā posma (1910–1916) darbos Ubāns, vēl būdams mākslas skolu audzēknis, strādā impresionisma gaumē, bet ar smalku atturīgumu, jūtīgumu un maigumu dabas uztverē. Ar nepiespiestu dabiskumu, gleznotāja instinkta vadīts, viņš rīkojas ar drošu un svaigu krāsu uzlikumu. Dekorātīvā impresionisma piemērs ir viņa Odesas posmā veiktā studija – jūrmalas ainava ar klintīm, viļņiem, gaišā ziedā ar līniju ekspresīvo līkumojumu un zilu kontūrējumu. 1913/14. g. izstādē viņš nāk klajā gan ne ar dabas studiju, bet ar kompoziciju – *Meitenes pļavā*, kur meklēts laukumu vienkāršojums, kur pļavas un lapotnes masu ietvarā parādās zem koka meiteņu spilgti krāsainie stāvi. Madernieks še saskata „daudz maigas romantikas un mūzikāli glezniecisku skaistuma". Še jau vērojamas pēcimpresionistisko strāvu, Gogēna epigonu, kā arī Amanžāna ieskaņas.

Jau šajos sākuma, kā arī vēlākajos gados līdz pat 1924. g. agri nobriedušais jaunais mākslinieks savos meklējumos un mēģinājumos izkopis gan tehnisku veiksmi, bet svārstās stiliskā izteiksmē dažādos iespaidos un paņēmienos. To atzīmē savā recenzijā *Druvā* tāds vērīgs mākslas kritiķis kā O. Grosvalds, apcerot K. Ubāna gleznojumus III Latviešu mākslinieku

94. K. Ubāns, *Mākslinieka sievas ģīmetne*
95. K. Ubāns, *J. Miesnieka ģīmetne*







96. K. Ubāns, *Koknese*

izstādē. Raksturīgs piemērs – 1913. g. gleznotā klusā daba ar augļu vāzi (sk. att.) un meitenes portrets profilā. Klusā daba ieturēta mīkstās, vijīgās gleznieciskās masās, tumšo un gaišo laukumu pretstatos, portretā turpretim pasvītrots zīmējums un lineāritāte, kas atgādina skolas vingrinājumu. Un pavisam ekspresīvi raupjš ir kāds ātri steigts pašportreta uzmetums, arī datēts 1913. g.

Kaŗa, bēgļu un revolūcijas gadiem sākoties, dzīve un darbs top saraustīti. Šai laikā agrāk gūtie pieredzējumi par veciem un moderniem meistariem papildināti Maskavā, apmeklējot mūzejus un Ščukina ievērojamo franču impresionistu un pēcimpresionistu darbu kollekciju. Penzas skolas laikā veiktie darbi liecina, ka Ubānu nodarbina formu struktūrējuma, toņu attiecību un apdares problēmas, svārstoties starp agrāko un jauniem centieniem. 1915/16. g. veiktajos darbos ir atšķirība starp to veidu, kā gleznotas ģīmetnes, un to, kā gleznotas ainavas. Virknē portretu: vairākos pašportretos, Eidukēviča (*Pīpētājs*) un tēlnieka Johansona (*Lasītājs*)



97. K. Ubāns, *Kokneses ainava*



98. K. Ubāns, *Pērses grava*



99. K. Ubāns, *Nomales ainava*



100. K. Ubāns, *Rīgas nomale*

ģīmetnē reālisma ietvarā risinātas glezniecisкas problēmas. Kompakta piramidāla uzbūve vienzieda tonālitātē, vecmeistaru reālismam savijoties ar sezānismu, ko toreiz izprata par formas nostiprinājumu, piemēram, vērojama Eidukēviča portretā. Še jau parādās Ubānam īpatais pirkstu izliekums ģīmetnēs un figūrālos veidojumos. Pašportreta fragmentā (1915) jaunajam gleznotājam rūp apdares variācijas un gaismas refleksi. Vienā no nākamajā gadā veiktajiem darbiem saista koncentrētie apgaismojuma efekti un arī sejas dzīvā izteiksme. Kādā 1915. g. darinātā *Pašportretā* turpretim gleznotāju nodarbina formu ģeometrisks vienkāršojums. Tāda tendence vēl noteiktāk izpaužas dažās 1916. g. ainavās ar masīviem koku stumbriem un plašos laukumos pustoņu rotaļā tverto lapotni. Šeit, tāpat kā ap 1920. g. gleznotajā alejā ar manierīgi vibrējošo otas rakstu, ainavu atdzīvina figūras. Šāda stiliska koncepcija liecina par Derēna ietekmi, kas vēl noteiktāk izmanāma 1918. gada *Klusajā dabā ar āboliem šķīvī* – ar kompakto un skarbo formu.

Divdesmito gadu sākumā, it īpaši pēc studiju ceļojuma uz Parīzi, Ubāna ainavas iegūst graciozāku, vijīgāku apdari, plānu krāsu uzlikumu un līnijas, kas nokontūrē vai sadala priekšmetus. Še ir sasaukšanās gan ar barbizoniešu intimo ainavu, gan ar holandiešu 17. gs. zeltaino un pelēki sidraboto klusumu, kā arī ar moderniem franču meistariem, kas ar lirisku izjūtu atdzīvina tradiciju (Segonzac, Laprade u. c.). Pats otas raksts tiecas uz elegantu vieglumu, rotaļīgumu, bet aizvien dabas izjūtas patiesīgumā un poētiskā kopnoskaņojumā. Šiem gadiem raksturīgās zieda kāpes: drīz saulaini dzidras, drīz sudrabaini zaļotas, apslāpēti pelēkas ar okera un umbras toņiem, te atkal perlamutra vizmas zilganajā sudrabojumā. Vieglas saulainības apmirdzētas tādas ainavas kā, piemēram, *Versaļas parks* (att.), *Parīzes apkārtne, Vītoli* u. c. Pelēcīgās gammās gleznoti, piemēram, *Kanāls pelēkā dienā, Kanāls pie Augstskolas, Kanāls Torņakalnā, Laivas braucēji* (att.), *Pārdaugava* u. c. Ūdeņu un kanālu motīvi šai posmā (1922–1926) bieži sastopami Ubāna ainavu klāstā. Pēc sava rakstura šīs ainavas gan veiktas tiešā saskarē ar dabu, taču nav tikai dabas studijas, bet ir iespaidu pārkārtojums kompozicijā, lai gan modernajā gleznieciībā izšķirības starp studiju un gleznu ir lielā mērā nivelējušās.

Lai Ubāns tēlotu ko tēlodams – idilliskas klusās priekšpilsētas ielas Torņakalnā un Āgenskalnā ar nomales mājām vai Iekšrīgu ap kanāla malu, vai Cēsis, Alūksni, vai Ubāna tik ļoti iemīļotos vītolus pļavmalā gar šoseju, vai vasaras, vai pavasaŗa, vai rudens ainavas laukos – visā šajā motīvu bagātībā un dažādībā mākslinieks ļaujas krāsu ritumam, visur te strāvo emocionāls liegums. Daba atklāj savu gleznieciisko saturu Ubāna darbos dvēseliskā klusuma un iejūtas medijā.

Ubāns nekad nav bijis kubisma sekotājs, arī tajos darbos, kur visvairāk

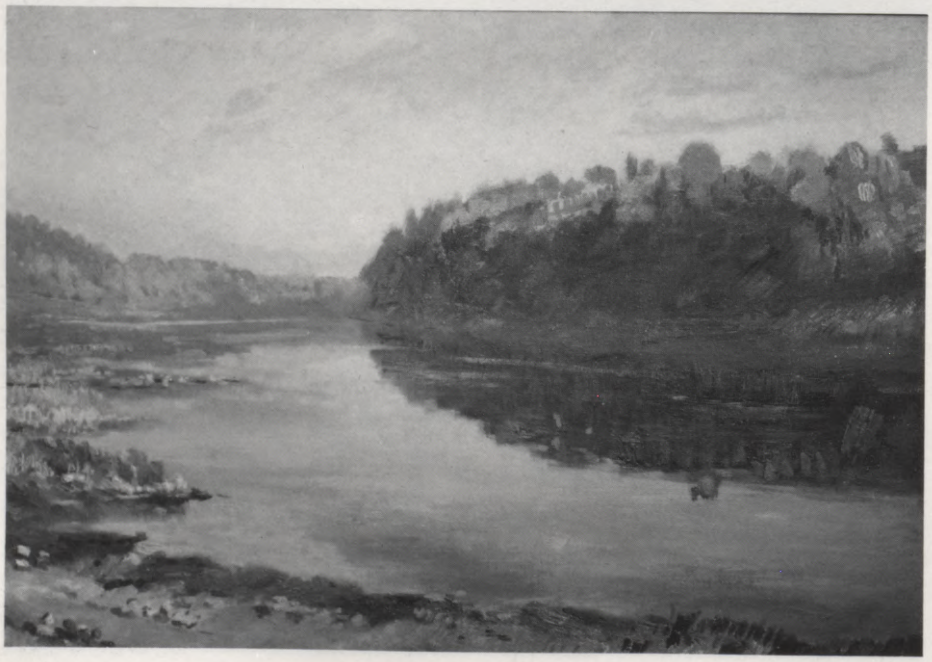


101. K. Ubāns, *Iela Pārdaugavā*

izmanāmas laikmetīgā modernisma tendences, tā linogriezumā *Pie galda* (1919) un eļļā *Figūra* (ap 1920, RPMM) ar izteiktu tieksmi uz liellaukumainu veidu vienkāršojumu un ģeometrizāciju, pakļautu līniju ritmiskam tecējumam kompozicijā. Šai darbu grupai pieskaitāmas arī 1920. g. sākumā gleznotās J. Miesnieka un L. Kuršinskas ģīmetnes. Taču šajos centienos – darbos ar pasvītrotām asām šķautnēm un lineāritāti, kā arī ēnojuma arabeskām

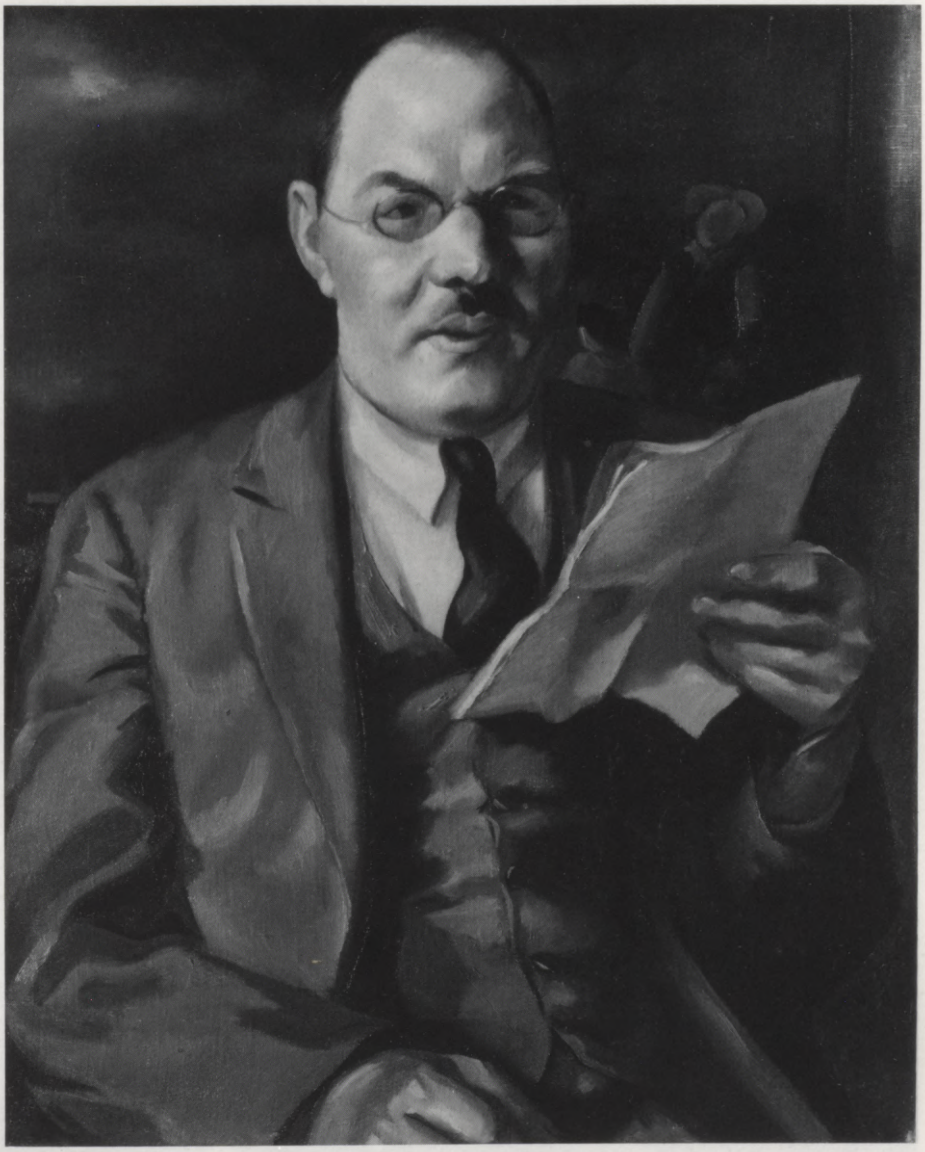


102. K. Ubāns, *Laukskats ar rudzu statiem*



103. K. Ubāns, *Daugava*

104. K. Ubāns, *Kārļa Jēkabsona ģīmetne*



– ir kādas vispārējas kubisma formālo rosinājumu atbalsis.[9] 1923. g. veiktajā gleznā *Atdusa* ar Ubānam tik īpatnējo līniju un šķautņu vedumu sejas un pirkstu zīmējumā sievietes tērpā izpaužas dekorātīvs zieda skaļums.

Lokāls zieds, stingra vielisko formu uzbūve telpā, gluda apdare raksturīgi 1920. g. sākumā gleznotajām klusajām dabām ar āboliem, krūzēm, galda drānām un aizkara stūri dziļumā. Tas ir īpats novads Ubāna mākslā, kaut kur vidū starp Šardēna mājīgo klusumu un Sezāna formālo risinājumu, ejot reālisma ceļu.

*

Ap 1926. g. lineārie elementi, apzīmējot plānā apdarē formu ēku jumtos, logos, koku stumbros un zaru tīklojumā, raksturīgi divdesmito gadu sākuma darbiem, izzūd. Ubāna liriskajā reālismā, pārvēršot tonālās vērtības zieda vērtības, ieplūst arī impresionisma gaismotnes krāsainības paņēmieni

subjektīvā, personīgā izvēlē. Ieguvis sev mītni Koknesē, visus turpmākos nobriedušās meistarības gadus Ubāns daudz gleznojis šī apvidus lauku, Daugavas krastu un Pērses motīvus. Viņa dabas tvērums, kultivētā technika un izsmalcinātais kolorīts nobriest, iegūst lielu bagātību apdarē, otas rakstā un zieda niansējumos. Palaikam Ubāns savus laukskatus dažādos gada laikos būvē joslveidīgi, kontrastējot radniecīgus toņus ar pretēju silto vai auksto toņu grupu, diferencējot plašākos un sīkākos laukumus, ar to panākot krāsainās gaismas mijas telpā. Viņš netuvojas dabai ar kādu iepriekš izstrādātu kompozicijas schēmu, bet atvasina kompoziciju, gleznas uzbūvi tiešā saskarē ar dabu. Tālab mākslinieks dabā meklē sev tuvos motīvus, pārveidodams īstenību savā skatījumā. Pie sev svešā dabā viņš neķeŗas, bet meklē savai izjūtai tuvo. Trīsdesmito gadu izcilākajos veikumos: *Irbenes iela ziemā, Iela Liepājas vecpilsētā, Turgeņeva iela Rīgā*, ainavās ar Kokneses druvām un laukiem vakara gaismā u. c., siltā un vēsā pretstatos gleznas apvieno lielas ēnainas un gaišas masas. Gaisma nereti ir līdzeklis kāpināt zieda tīrskaņu. No nedaudz toņu kombinācijām Ubāns prot izvilināt izsmalcinātas nianses un gradācijas, tiecoties uz vienkāršību un koncentrāciju, lai gūtu vajadzīgo dvēselisko skanējumu. Liela vērība pievērsta toņu dzidrumam krāsu sajaukumos. Sevišķi delikāti Ubāns veido gaisu un tāles. Pēdējos gadu desmitos viņu it īpaši nodarbina vakara gaismas un saules rieti. Zeltaini oranžās, iesārtās gaismās un zili violetās, pelēcīgās ēnās viņš tiecas pēc apvienotiem glezniecīskiem laukumiem, izveidojot gaismēnas rotaļā,

105. K. Ubāns, *Divas jaunavas*
106. K. Ubāns, *Pliknis*







VIII. K. Ubāns, *Irbenes ielā*



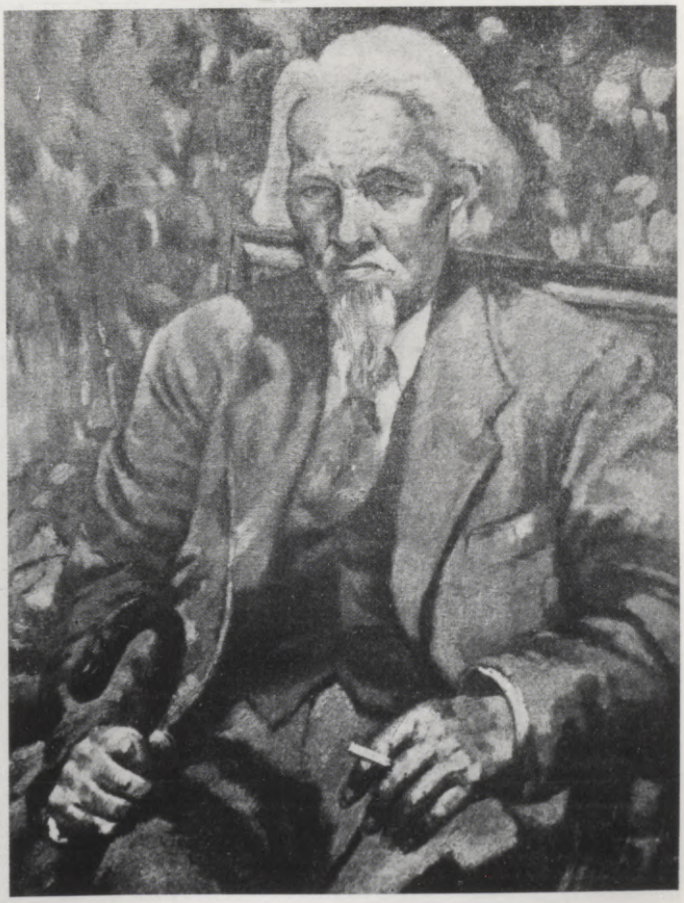
IX. K. Ubāns, *Pašportrets*

koku zaros un lapotnē raksturīgas arabeskas. 1920-to gadu otrā puse un trīsdesmitie gadi ir ražens posms, kuŗā mākslinieks apzinās savus spēkus un ceļus, būdams vērīgs krāsu dzejnieks un dzimtenes dabas tulkotājs. Viņam ir savi iemīļoti apgaismojumi dienas un gada laikos, savi iemīļoti motīvi, pie kuŗiem viņš atgriežas, risinādams jaunas variācijas: tādi ir Kokneses apkaimē, Pērses lejā, Pārdaugavas apkaimē (piemēram, Irbenes iela) u. c. Ierastajā viņš spēj saredzēt jaunas formālas un emocionālas vērtības, ikdienišķo monumentālizējot un kāpinot krāszieda skanīgumu. Tuvais un tālais saistās telpas plašumā, ko Ubāna ainavās spēcina ēnu un gaismu joslas.

Arī kopš padomju okupācijas gadiem gleznotājs turpina savā iekšējā pārliecībā un ilgā darbā nodibināto ceļu. Staļinisma beigu posma tumšie gadi ar savu šaursirdīgo sociālistiskā reālisma izpratni nebija labvēlīgi ainavu un kluso dabu gleznicībai. No partijas ideoloģijas viedokļa to turēja par formālu un tālab nevērtīgu. Arī Ubānam bija savi rūgti brīži, viņš tomēr nesaļodzījās. Kritiskajos gados dažviet kā kompromiss viņa ainavās ieviesās reālistiski aprakstoši sīkumi. Mākslinieks pēdējos gadu desmitos joprojām turpināja risināt vakara saules un saulrieta motīvus. Viņš ķēries pie viena no grūtākajiem uzdevumiem poētiskā reālisma ainavā, tieši tēlodams pašu sauli mākoņainās debesīs: *Vakars pie Ventas* (1952), *Pērse vakara saulē* (1961) u. c. Vairīdamies no saldenuma un saulrieta banālitātes, Ubāns aiz-

107. K. Ubāns, *Kārļa Krūzas ģimetne*, 1937
108. K. Ubāns, *Kārļa Krūzas ģimetne*, 1951





vien centrējies gaismojuma un zieda attiecību gleznieciskajos uzdevumos, lai gan ne visur ar vienādiem panākumiem.

Divdesmito gadu ģīmetnēs Ubāns savus modeļus – paziņas, draugus – glezno pusstāvā (*Viktors Eglītis*, 1924; *Kārlis Jēkabsons*, 1927) vai ceļu portretā (*M. Grīnberga, Amiragova*, 1928), arī sēdošus, dažreiz ar atvērtu grāmatu vai papīra lapu rokā. Rūpīgi izveidodams reālisku formu, viņš tveŗ portretējamās personas zīmīgu pozitūru vai kustību, raksturīgos sejas vaibstus, dažreiz savādi izlīkumojot formu (it īpaši tas duŗas acīs roku pirkstu veidojumā), un tā neviļus iezogas tāds kā viegls šaržējums (piemēram, V. Eglīša ģīmetnē). 1934. g. gleznotais *Pliknis* un kādus gadus vēlāk dzejnieka *Kārļa Krūzas ģīmetne* (1937) pieskaitāmi Ubāna labākajiem veikumiem toņu gradācijās un figūras iekļaušanā telpas ierobežojumā. Mīkstais gleznieciskо masu sakausējums sēdošajā dzejniekā ar sevī iegrimušo skatu, ielas tērpā, ar spieķi un pīpi rokās, veŗ tēlā intimitātes un diženā apvienojumu (att.). Cits, 1951. g. gleznotais, *Kārļa Krūzas portrets* rāda ir pārmaiņas gleznojumā, ir attēlotajā personā (att.). Iekšēju saviļņojumu vēstī gleznieciskais traktējums, saplosītais gaismēnas vedums, dzīves rūgtums dzejnieka sejā ar domīgo izteiksmi. Kopš 1940-iem gadiem ģīmetnes kļuvušas nemierīgākas, gleznieciski dinamiskākas – ar kāpinātu ekspresiju, pretēju agrāko posmu skatījuma mieram. Tas jau vērojams *Aktrises Veras Singajevskas portretā* (1943) un gleznotājas L. Ubānes-Palepas ģīmetnēs (1948, 1950) ar tendenci uz drāmatizējumu.

Būdams izcils paidagogs un ainavists, Ubāns ietekmēja gados jaunākus līdzgaitniekus un audzēkņus. No to pulka minēsim tikai J. Zvirbuli (agrīnā posmā), O. Kalēju, O. Saldavu. Dažus savaldzinājis Ubāna izkoptais otas raksts. Ubāns darbojies arī grafikā – zīmējumos, grāmatu vāku un ilustrāciju novadā un lietišķajā mākslā.

---

[1] J. Siliņš, Ludolfa Liberta un Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1923.

[2] Par šīm 1910. g. Rīgā notikušajām izstādēm sk. *Latvijas māksla 1800–1914* II, 225–26. lpp.

[3] Paša mākslinieka pastāstīts.

[4] Paša mākslinieka pastāstīts: „Tillbergs aizrādīja, ka uz sejas nevar likt gaismas atspulgus kā uz klusās dabas podiem." Arī A. Nodieva, *Konrāds Ubāns*, 15. lpp.

[5] D. Vecaukums, *IŽ*, 1927/11, 339. lpp.

[6] Pirms tam, 1911. g., Ubāns piedalījās Saulītes-Melderā mākslas salonā nelielā latviešu mākslinieku izstādē.

[7] Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*, 36. lpp.

[8] O. Saldavs, Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1957.

[9] Par šo kubisma ietekmju jautājumu uztraukta spriež A. Nodieva savā monografijā par K. Ubānu, 40–41. lpp.

Literātūra un avoti

L. Liberta un K. Ubāna izstādes katalogs, Rīgā 1923. – D. Vecaukums, „Konrads Ubāns", *IŽ*, 1927/11. – Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1927. – K. Ubāna gleznu reprodukciju mape, Rīgā 1963. – *Konrāds Ubāns*, Rīgā 1966. – K. Ubāna 75. dzimšanas dienai veltītās darbu izstādes katalogs, Rīgā 1969. – A. Nodieva, *Konrāds Ubāns*, Rīgā 1974. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1977 un 1980.

Pāragri zudušie: Helmūts Markvarts un Eduards Lindbergs

Divi pusceļā aizlūzušie gleznotāji: Helmūts Markvarts un Eduards Lindbergs, izvairīdamies no abstrakti ekspresīviem eksperimentiem, arī veidojušies jaunā mākslinieciskā reālisma ceļos. Abi – atturīgi klusi, bez kāda uzmācīga skaļuma, inteliģenti sava aroda kopēji un teorētiski orientēti laikmeta mākslas parādībās.

HELMŪTS MARKVARTS (1894–1938) rakstījis Purvīša rediģētajā *Mākslas vēsturē* par 17. gs. flāmu un holandiešu skolas gleznieciību, par 19. un 20. gs. gleznieciību Vācijā, Austrijā un Šveicē. Viņa raksti laikrakstos (*Latvī, Jaunākajās Ziņās, Latvijas Vēstnesī* u. c.) par modernās gleznieciības problēmām radušies, sekojot ārzemju literātūrai un patstāvīgās teorētiskās pārdomās. Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs kopš pašas dibināšanas (1919. g.), pacēlis šīs kopas izstāžu mākslinieciskо līmeni, Markvarts vēl labāki būtu



109. H. Markvarts, *Rudens vakarā*

iederējies Rīgas grupas sastāvā. Rakstot par mūsu gleznieciības stāvokli,[1] viņš atzīmē, ka „ekspresionisti" – Rīgas grupa (kopš 1920. g.) nav sarīkojuši nevienu izstādi, kurpretim Neatkarīgie, krievu skolas reālisma un naturālisma ietekmēti, rada pārprodukciju, sasteigtus darbus, rīkodami ik gadus pa divi skatēm. Naturālistiskā uztvere saredz dabā tikai materiālus ķermeņus un tos imitē, kurpretim modernais skatījums pievēršas krāsaino laukumu un līniju sadarbībai gleznas kompozicijā. Tā arī, pretēji ārpasaules iespaidu attēlošanai (impresija), ekspresionisms (kā to izprata mūsu zemē ap 1922. g.) lūko panākt „ārējo formu stilisku veidojumu, kas ... izteiktu cilvēka psīchikas pārdzīvojuma saturu".[2] Tas – kā visi modernie strāvojumi – centrējas tīri māksliniecīskos uzdevumos, jo „māksla ir forma, un nacionālais tādēļ nekad nebūs meklējams saturā, bet vienīgi gan formā. Forma

110. H. Markvarts, *Vasaras naktī*



111. H. Markvarts, *Rudens raža*



patiesībā ir mākslas darba saturs".[3] Šai ziņā Markvarts pilnīgi atšķirās no Neatkarīgo gleznotāju vairuma, kas reāli impresionistiskā veidojumā latviskumu meklēja „tēlotā saturā, apģērbā vai ornamentā... Cik stipri šīm krāsu skaņām un līniju ritmam mūsu nacionālā sajūta viļņos līdz, vienīgi iekš tā parādīsies gleznas nacionālā daba". Taču ceļā uz pilnīgu brīvību, atsvešinoties no skatītāju viduvējā vairuma, meklējot absolūto glezniecību konstruktīvistu kvadrātu un dažādu ģeometrisku līniju sakārtojumā, modernā glezniecība, saka Markvarts, ir ceļā uz pašnāvību. „Brīvības sajūsmas klēpī mūsu dienu glezniecība dzimusi, rafinētā, spekulātīvā lidojumā pēc absolūtas glezniecības tā izdzisusi 'Ikara lidojumā'." Tā Markvarts norobežojas ir no naturālisma, ir no konstruktīvistu abstrakcijām, jo cilvēks „prasa mākslā pēc dzīvības dziļākas pazīmes, pēc dvēseles..."[4]

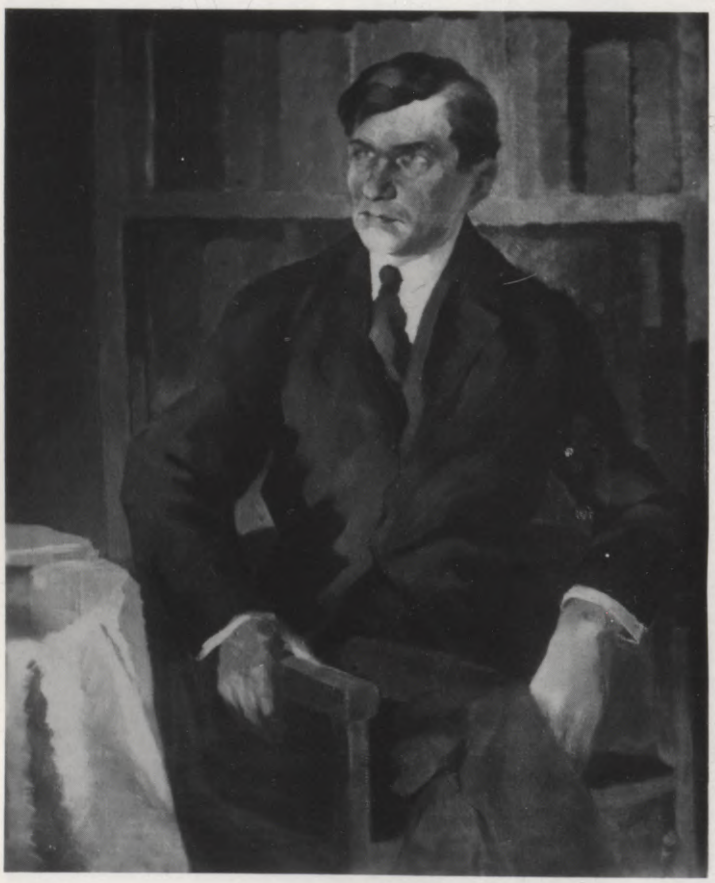
Markvarta glezniecībā aizvien ir jūtams tuvums zemei un īstenībai. Taču viņa portreti, žanri, ainavas un klusās dabas ir mākslinieciska uzdevuma risinājumi zieda laukumu attiecībās un kompozicionālajā uzbūvē. Tāds reālisms satur sevī konstruktīvo sadaru, paceļot īstenību kādā neīstenības joslā, meklējot līdzsvaru, izlīdzinājumu mākslinieciskо uzdevumu ietvaros. Šīs ievirzes sākumi ir sezāniskā tradicijā, meklējot jaunas glezniecisкas sintezes. Markvarta centieni, paužot apgarotu mieru un klusumu, viņa dzīves laikā neieguva pelnīto novērtējumu. Še daļēji vainīga arī mākslinieka mazā produktīvitāte.

Markvarts dzimis 1894. g. 25. aprīlī lauksaimnieka ģimenē, Drustu Seisumos.[5] No Drustu draudzes skolas ceļš ved uz Pēterburgu, kur mācās Sv. Katrīnas reālskolā, apmeklēdams arī Goldblata zīmēšanas un gleznošanas studiju, kuŗu savā laikā tika apmeklējuši arī daži citi latviešu mākslinieki. Še jaunietim ir izdevība iepazīties ar daudzām mākslas izstādēm un

mūzejiem: Ermitāžas bagāto vecmeistaru kollekciju un krievu mākslu Aleksandra III mūzejā. 1915. g. Markvartu uzņem Mākslas akadēmijā. Te – naturālistiskajā zīmēšanas metodē – viņš ievingrinās zīmēt figūras telpā: „ar kādu sajūsmu mēs ... zīmējām rakursus – varēja sajust telpu!"[6] To viņš apguva pie tādiem izciliem zīmējuma meistariem kā H. Zālemana (tēlnieks) un D. Kardovska. Kaŗa laikā viņu mobilizēja, taču viņam izdodas tikt darbā trofeju komisijā. 1918. g. atgriezies Latvijā, Markvarts darbojas divus gadus Cēsīs par skolotāju Ausēja reālskolā, pēc tam līdz 1926. g. Bērzainē valsts vidusskolā. Būdams Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs, viņš piedalās šīs kopas izstādēs un valsts rīkotajās ārzemju izstādēs, viņa darbi parādās Oslo, Maskavas un Ļeņingradas skatēs. Atstājis audzinātāja darbu, Markvarts apmetās dzimtajās mājās, savienodams lauksaimnieka un gleznotāja arodu. Drustu Seisumos viņš arī mira 1938. g. 6. oktobrī.

Sakausēdams te vienkāršotu, te vairāk izstrādātu zīmējumu ar krāsaino laukumu struktūru, Markvarts sasaucas ar sezānisma tradiciju savā individuālajā skatījumā. Markvarts neatdarina priekšmetu materiālās īpašības, bet izvēlas zieda saskaņas un pretstatus, tos iekļaudams viņam raksturīgā lauzti šķautnaino lāsumu rakstā. Brūnoti dzeltenīgie toņi plaši aranžētos sakopojumos atrod atsvaru vēsajos zilajos. Viņa izcilākās figūru kompozicijas *Rudens vakarā* (divportrets) un *Vasaras naktī* parādās 1923. g. Neatkarīgo izstādē (att.). Raksturodams gleznieciskū formu, Markvarts izvairās no sīkdaļu definēšanas. Abos darbos diagonālā kārtojumā redzami

112. H. Markvarts, *Arveda Švābes ģīmetne*
113. H. Markvarts, *Jāņa Grīna portrets*





114. H. Markvarts, *3. janvāris 1919. g.*



jauna vīrieša un jaunas sievietes stāvi. *Rudens vakarā* gaišo un tumšo laukumu mijiedarbība sekmē telpas risinājumu. Abi sēdošie stāvi, it kā rudenīgās saules apstaroti, apkārtnei iegrimstot ēnainā dziļumā, vēstī kādu iekšēju saviļņojumu pārdomu klusumā. Šis ir labākais Markvarta veikums, kurā dzīves izjūtas apgarotība izskan grūtsirdības pavēnī. Te nav nekā skaļa, uzmācīga; veidoli parādās atturīgā smalkumā, neraugoties uz dekorātīvisma tendenci. Gaišās sievietes, vīrieša un zirga figūras *Vasaras naktī* ietvertas šķērsenā kustībā. Te pārsvarā formālas dabas uzdevums. Abos darbos šķautnainie lūzumi blakus formāliem uzdevumiem rada kādu nemiera izteiksmi. Visumā – tas ir drīzāk kompozicijas mets nekā pabeigts veidojums. Tāds veids zīmīgs dažiem citiem mūsu gleznotājiem (J. Liepiņš, O. Skulme, L. Liberts u. c.) divdesmito gadu sākumā. Tas raksturīgs ekspresīvai ievirzei kā iekšēja satraukuma vēstījums. Markvarta gleznās aizvien jūtama inteliģence, nopietnība, vēršanās uz ko būtisku un dziļāku.

Trīsdesmitajos gados krāszieds Markvarta gleznās iegūst lielāku skanīgumu, spožumu. Tā, piemēram, agrā pavasaŗa ainavā (LVMM) ar saules apmirdzētiem kailiem pauguriem, kur vēl vietumis stiepjas sniega mēles ar zilganām ēnām, ar kokiem, ēkām, baltiem mākoņiem gaisotnes zilgmē. Zeltaino un sārto toņu mirdzums pretstatā debess zilgmes piesātinājumam un pelēcīgiem zieda pustoņiem ir gaviļains, jūsmīgāks atšķirībā no iepriekšējā posma darbiem. Līdzīgus novērojumus iegūstam treju figūru – vecāka un jaunāka sieviete un vīrietis, kas velk maisu, – neanekdotiskā žanrā *Rudens raža* ar ievākto sakņu kaudzi ainavas ietvarā. Gaisma, krāsainība un telpa ir mākslinieciskais uzdevums šajā lauku darbu ainā. Pacilātība vērojama arī mākslinieka sievas ģīmetnē ar laukskatu aizmugurē. Sievietes stāvs, saskaņodamies ar zemi, mākoņu joslām un kamoliem, sīkiem kokiem apaugušo upes krastmalu, izdveš gaišas paļāvības noskaņu sejā un sakrustotās rokās. Daži citi portreti: A. Švābes (att.), A. Zalta u. c., ar figūras sānisku pagiezienu un kustīgo siluetu pretstatā stabilai galvai, rāda personu dzīves vidē pie grāmatu plaukta, pie rakstāmgalda.

Pusceļā palicis mākslinieka lielais vēsturiskais gleznojums *3. janvāris 1919. g.*, kas rīta gaismā rāda studentu rotas kaŗavīrus pulkv. Kalpaka un

kapt. Baloža vadībā atstājam Rīgu, kuŗas torņu silueti un Daugava redzami ietālē. Figūras organizētajā gājienā dažādos pagriezienos tvertas siluetos pret šīm rīta debesīm. Sarežģītais uzdevums – gaismas refleksi stāvos un zemē, grupas kustības tēlojums, dzelteni-oranži brūnoto un violeti zilgano toņu pretspēle – te atradis mākslinieciski iejūtīgu traktējumu. Bez bravūras un skatuviskuma Markvarts mēģinājis izteikt heroisko noskaņu cīnītāju stāvos, kas soļo pretim nezināmas nākotnes grūtībām. Katrā ziņā kā nopietns mākslinieciskš veidojums mūsu tik maz izkoptajā vēsturiskajā žanrā tas ir ievērības cienīgs laikmeta iztulkojums.

EDUARDS LINDBERGS (1882–1928) šaubās par sevi, cīnoties ar mākslai nelabvēlīgiem dzīves apstākļiem, meklēja savu ceļu starp modernāki izjustu un tradicionālo īstenības tēlojumu, dažos figūrālos metos saskardamies ar vācu ekspresionismu. Lielākā daļa viņa darbu gan aizgājuši kaŗa laikā bojā, gan Lindbergs pats, neapmierināts, savus veikumus iznīcinājis. Sava atturīguma dēļ atklātībā rādijies tikai Latviešu retrospektīvajā mākslas izstādē (1919) un Rīgas Mākslinieku grupas 1920. g. skatē (pirmoreiz kā „ekspresionistu grupas" dalībnieks), Lindbergs palika mūsu mākslas dzīves pavēnī.

Dzimis 1882. g. 10. septembrī Lielstraupē kā pagasta rakstveža dēls, pēc nedaudz gadiem nokļuvis jau Rīgā, kur mākslinieka tēvs kļuva kādas bankas direktors, puisēns uzsāk skolas gaitas Rīgas pilsētas klasiskajā ģimnazijā, kur zīmēšanu māca mākslinieks architekts G. Šmēlings. Ģimnazijā pamostas Lindberga mākslinieciskās tieksmes. Lai apgūtu pamatus gleznošanā, iet privāti mācīties pie V. Purviša. Taču šī nosliece ir kavēklis citām mācībām, kālab tēvs nodod dēlu Pēterburgā kādā stingrā internātā pie Vīdemaņa ģimnazijas, ko jaunietis tagad apmeklē. Praktiski nodarboties ar mākslu nav iespējams, bet toties brīvā laikā zēnam veŗas lielo mākslas krātuvju brīnumi. Kad šī privātā ģimnazija 1904. g. pabeigta, Lindbergs, paklausot tēvam, pret savu gribu iestājas Tērbatas universitātes medicīnas fakultātē. Tikai mācību brīvlaikos viņam ir iespēja nodarboties ar savu īsto aicinājumu – gleznieciību. Beidzot Lindbergs medicīnas studijas pamet. Viņu iesauc kaŗa klausībā, kur par spīti šaurībai un nevaļai viņš veic metus zīmulī un ūdens krāsās. Šos mēģinājumus Lindbergs vēlāk iznīcina. Gadu pēc tēva nāves viņš nu var iestāties Purviša vadītajā Pilsētas mākslas skolā (1912). Divi skolotāji še ietekmīgākie: Purvītis, kas mudina uz impresiju, un Tillbergs, kas rosina uz veco meistaru, it īpaši Holbeina takām. Lindbergs tuvinās dažiem „dumpīgajiem" audzēkņiem, kuŗu starpā pats nemierīgākais ir A. Drēviņš. Drēviņš, Tone, Ubāns, Johansons un Rīts interesējas par pēcimpresionistiskiem centieniem franču mākslā – lasot mākslas žurnālos par Sezānu, van Gogu, Gogēnu un citiem. Daudz te pārrunu un strīdu, bet skaidrības jauniešu prātos vēl maz.

Lindbergs aizrautīgi glezno ainavu studijas, no kuŗām saglabājusies tikai viena – mājas ar koku grupām aizmugurē (1914, RPMM). Še var samanīt kaut ko nosacīti „sezānisku", kā nu toreiz jaunie latviešu un arī krievu mākslinieki tādu ievirzi izprata.

Pirmajā pasaules kaŗā mākslinieku mobilizēja. Frontē viņš 1915. g. sākumā nokļuva vāciešu gūstā, tur sabūdams līdz pat 1918. g. Gūstekņu nometnē Mindenē viņš sastop sagūstītus krievu mākslinieku. Te izdodas



115. E. Lindbergs, *Ainava*

arī nodarboties ar zīmēšanu un gleznošanu. Šai laikā starp citu veikti daži darbi, kas parādījās Rīgas grupas 1920. g. izstādē: K. ģīmetne, iekštelpas aina, gūstekņu nometne Mindenē. Arī no gūstā veiktajiem darbiem Lindbergs vienu daļu vēlāk iznīcināja.

Izvārgušo mākslinieku, kas 1918. g. atgriezās Rīgā, drīz vien atkal mobilizēja Nacionālās armijas virsnieku rotā. Lindbergs bija palicis Rīgā, ienākot komūnistiem. Purvīša aicināts, viņš strādāja par sekretāru Pilsētas mākslas mūzejā un līdz ar citiem gleznotājiem veica „revolūcionāros" pasūtījumus propagandas vajadzībām. Rīgas grupā viņš pēc 1920. g. izstādes nepalika; no otras puses, ierēdņa darbs mūzejā laupīja daudz laika. Latvijas valstij veidojoties, Lindbergu aicināja otrā sekretāra postenī mūsu Berlīnes sūtniecībā.[7] Še viņš sabija līdz 1923. g. rudenim, gūdams iespēju apmeklēt Vācijas mākslas centrus, Budapeštu, Vīni un Parīzi, iepazīstot Vakareiropas mākslas dzīvi. 1924. un 1925. gadu viņš, atgriezies Rīgā, vadīja ražīgā darbā. Taču viņa veselību atkal iedragāja sešu mēnešu militārā apmācība Daugavpilī. Nākamo gadu sākas slimošanas un ārstēšanās periodi. Lindbergs atlabis gan mēģina strādāt, taču darbs īsteni nesokas. Lielu daļu pēdējos gadus veikto darbu viņš neapmierināts iznīcina, un dažas ģīmetnes tā arī paliek nepabeigtas. Pēkšņā nāve 1928. g. 2. februārī izbeidz mākslinieka aizlauztās gaitas...



116. E. Lindbergs, *Apraudāšana*

Lindberga atstātais mākslinieciskais mantojums nav liels – ap divi desmiti pabeigtu vai tikai pasāktu darbu. Par viņa sezānismu var runāt tikai ierobežotā nozīmē. Te jāmin agrīnā (1914. g.) ainava ar tieksmi uz laukumu uzbūvi un ģeometriskuma iezīmēm (piemēram, koku masu izveidošanā), kā arī zaļo un okeraino toņu attiecībām. Tieksme uz formu masīvitāti un ģeometriskumu ir dažās 1925. g. ainavās: *Ogre, Koki dārzā*. 1919. g. veidoti figurāli meti (*Pietā, Zaula atgriešana*), kur lauzītās šķautnēs un izstieptos stāvos ieskanas kaut kas no vācu ekspresionisma un no El Greko satrauktajiem veidoliem. Gan kaŗa gūsta gados, gan Lindberga pašos pēdējos dzīves gados (1926–1927) ir vērojama tieksme no intelektuāli kontrolētas mākslas pievērsties tiešākam reālistiskam veidojumam. Tā tas ir labi komponētajā *Mātes portretā*, dažās nepabeigtās ģīmetnēs. Bet te arī Lindberga dzīves pavediens pārtrūka, un viss viņa darbs ir tikai fragments no kā iecerēta un lielāka. Viņa pašportretos (zīmulī, eļļā) ar dziļi gulošām acīm un pētījošo skatu vājā iegarenā sejā dveš kāds grūtsirdīgs smagums. Maz veiksmīgs ir kompozicijā, ir krāsu ziedā viņam oficiāli pasūtinātais vēsturiskais gleznojums *Saratova ierašanās Rīgā*, kur sagaidītāju sagrupējumā ir kāda simpatiska primitīvitāte.

Lindbergs, pēc Penģerota ziņām, bija sarakstījis arī apcerējumu par kubismu, pats nebūdams šī virziena cienītājs. Šis raksts gājis bojā.

---

[1] *Latvis*, 1923. g. 17. sept.
[2] *Latvja* Pielikums, 1923/376.

[3] „Kurp iet mūsu gleznieciības ceļi?", *Latvis*, 1922/107.
[4] „Modernās gleznieciības parādības", *Latvijas Vēstnesis*, 1925. g. 6. jūnijā.
[5] Mākslinieka rakstīta autobiografija.
[6] *Latvis*, 1922. g. 12. dec.
[7] Šajā Berlīnes posmā, kā informēja K. Zāle, Lindbergs pārtulkojis dažus rakstus no vācu valodas *Laikmetam*.

Literātūra un avoti

Neatkarīgo mākslinieku vienības katalogi: 1920, 1923, 1929, 1930. – J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4; „Gleznieciba", *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi* (1934–1939), Rīgā 1939.

Par LINDBERGU: V. Penģerots, „Eduards Lindbergs", *IŽ*, 1928/6. – K. Jurjāna sniegtas ziņas par Lindberga darbošanos Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā.

Skarbās izteiksmes vēstītāji

No šiem liriskās gleznieciības meistariem tagad pāriesim uz skarbo, iekšēji sabangoto mākslu, ievirzi, ko iepriekšējās paaudzēs jau gleznieciībā ievada Voldemārs Zeltiņš un ogles zīmējumā Teodors Ūders. 90-os gados dzimušo audzē Jānis Liepiņš (1894–1964) un Leo Svemps (1897–1975) parāda ekspresīvas gleznieciības tendences, pārgrozot, pārveidojot parasto dabas redzamību. Še viņi saskaņas ar tādiem radniecīgiem franču un flāmu tagadnes meistariem kā Vlamenku, Gromēru, Permeki u. c., kas operē ar masīviem un stūrotiem glezniecīskiem laukumiem. Liepiņš, stāvēdams tuvu vēlīnā kubisma dekorātīvajiem centieniem, savas darbības sākumā parāda tieksmi uz konstruktīvām schēmām. Viņš ir smagāks, neveiklāks savā tonālo pretstatu valodā, kurpretim Svempam rūp virtuozitāte otas rakstā un – trīsdesmitajos gados – kolorīta spožums. Tā kā abi kādu laiku – Liepiņš visilgāk – izjutuši konstruktīvi orientēto centienu ietekmi, viņi šai ziņā pietuvinās kubisma sekotājiem mūsu mākslā. Liepiņš ir jūtami pievērsies sociālai tematikai, kurpretim Svempā vairāk nojaušams aistēts. Abiem ir nozīme mūsu moderno centienu attīstībā. Būdami šo centienu paudēji, viņi vēlākos okupācijas gados gan mēģinājuši pielāgoties padomju reālisma prasībām, taču arī kompromisos vēl jaušama viņu īstā mākslinieciskā pārliecība.

Jānis Liepiņš

Savdabīgā skanējumā Liepiņa glezniecībā saistās dažādas ietekmes: franču pūristu konstruktīvisma atskaņas, sezānisms provinciālā uztverē, franču un beļģu fovistiskā ekspresija. Kādā trīsdesmito gadu žanrā (*Vēlie viesi*) un pašportretā ar pīpi paši motīvi sasaucas ar van Gogu, lai gan gleznojuma veids ir citāds. Liepiņa mākslinieciskajai personībai ir savs būtisks kodols, kālab aizgūtās formulas mēs saklausām latvieša dialektā.



117. J. Liepiņš, *Atpūta*

Jānis Liepiņš dzimis dzelzceļa kalpotāja ģimenē 1894. g. 8. augustā. Tēvam Zasulaukā ir mazmājiņa. Bērnība pavadīta pilsētas nomalē ar smilšainām ielām, kur mājas ar koka sētām, kokiem un dārziem. Te iepazīstas ar nomales zēnu izdarībām, bēdām un priekiem. Apmeklējot pamatskolu, ir pieredzēti un pārdzīvoti piektā gada revolūcijas saviļņojumi. Tie būs pusaudzi ietekmējuši, jo viņš dažos darbos vēlāk notēlo šos notikumus un pats pieslienas kreiso sociālistu kustībai, starp citu izgatavodams propagandas plakātus.

Mēs nezinām, kas Jāni (ko draugi sauca par Džoni) pamudināja pievērsties mākslai. Ap 1910. g. viņš sāk apmeklēt Jūlija Madernieka studiju Marijas ielā, kur tolaik guva sajūsmu un pirmos pamatus dažs labs jaunietis. Te piekopa dekorātīvu impresionismu un ornamentālu saceri, un Liepiņš sastopas ar citiem jauniem mākslas censoņiem: L. Libertu, R. Sutu, N. Strunki, A. Prandi, P. Šotnieku, A. Filku, A. Stulpiņu u. d. c. Darbnīcā valda dzīvs, rosīgs gars. Taču, lai gūtu sistēmatisku mākslas izglītību, viņš kopā ar savu draugu A. Filku dodas tālā ceļā uz Kazaņu, iestādamies turienes mākslas skolā. Kazaņas skolā Liepiņš sabija no 1911. līdz 1913. g. Sastapuši 1912. g. rudenī Maskavā Libertu, kas bija iestājies Stroganova mākslas skolā, viņi to pierunā doties uz Kazaņu.[1] Bez šiem trim tur jau mācās tēlniecību K. Zāle un Marta Liepiņa-Skulme. Še akadēmiskā reālisma gaumē mācīja zīmēšanu, gleznieciību un tēlniecību (Bogatirevs). Gleznieciību un zīmēšanu augstākās klasēs mācīja agrākais Repina skolnieks N. Fešins, kas savos brīvi gleznotajos portretos prata savienot kolorīta smalkumu ar lokanu un precīzu zīmējumu. Audzēkņi viņu ļoti cienīja. Vārdos taupīgs, viņš audzēkņa zīmējumam uz lapas malas blakus mēdza uzvilkt savu eleganto labojuma līniju. Īsi pirms kaŗa audzēkņos jau sākās rūgšana. Viens no tiem — Aleksandrs Rodčenko pievērsās abstraktai konstrukcijai.

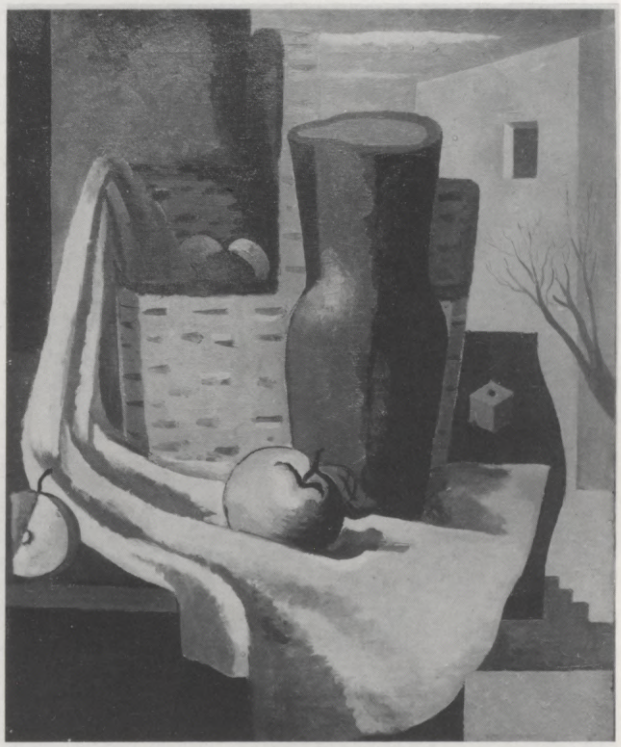
Sabijis divi gadus Kazaņā, Liepiņš dodas uz Pēterburgu. Viņš nelūko tikt kādā no tradicionālajām mācības iestādēm, bet iestājas M. Bernšteina mākslas studijā, kur valda brīvākas mācīšanas metodes un cenšanās au-

118. J. Liepiņš, *Torņakalna ainava*
119. J. Liepiņš, *Torņakalna apkaimes studija*









120. J. Liepiņš, *Klusā daba ar balto krūzi*
121. J. Liepiņš, *Klusā daba ar āboliem*



122. J. Liepiņš, *Kartupeļu racēji*

dzēkņos izkopt vairāk laikmetisku mākslas izpratni. Te māca toreizējie mērenākie pēcimpresionisma modernisti, kas vienkāršo vai stilizē formu, pasvītrojot dekorātīvas vērtības gleznieciba: K. Petrovs-Vodkins un N. Rērichs. Petrova-Vodkina darbus Liepiņš varēja redzēt arī Rīgā, Matveja sarīkotajā Jaunatnes savienības izstādē. Šai studijā Liepiņš sabija līdz 1917. g., kad norisinās revolūcijas un dzīves skarbu pārveidību grūtības.

1918. g. Liepiņš atgriežas Rīgā.[2] Šai pašā gadā D. Zeltiņa grāmatu veikala telpās Tērbatas ielā viņš kopā ar Ansi Cīruli, J. Kazaku un J. Sakni sarīko nelielu savu darbu izstādi. Šai laikā paveikti arī daži linogriezumi. Tieksmē uz stūraino ekspresiju vērojama sasaukšanās ar Kazaka formu valodu. Tomēr 1919. g. Retrospektīvajā mākslas izstādē Liepiņš nepiedalās Ekspresionistu grupā, un arī Rīgas Mākslinieku grupas pirmajā izstādē 1920. g. viņa darbu nav. Pirmo reizi viņa darbi parādās Letas mākslas salona izstādē 1920. g. septembrī – četri darbi temperā un eļļā. Jau šai laikā viņu saista nabadzīgās priekšpilsētas un krogus dzērāju motīvi. Liepiņš dzīvo kopā ar O. Skulmi Strēlnieku ielā 2 un pelnās kā dekorātora palīgs pie O. Skulmes un Kugas dažos Nacionālā teātŗa un Nacionālās operas uzvedumos.



123. J. Liepiņš, *Zvejnieku sievas*



124. J. Liepiņš, *Jaunsaimnieks*



X. J. Liepiņš, *Vendzele*



XI. L. Svemps, *Klusā daba ar ziediem un Gētes rakstiem*

Liepiņa mākslinieka prestižu paceļ tas, ka Ozanfāna un Žannerē izdotajā žurnālā *L'Esprit Nouveau* ir ievietoti (1921. g.) divi viņa ekspresīvie gleznojumi (*Dzērāji* un *Vijolnieks*). Kopš 1923. g. izstādes viņš ir Rīgas Mākslinieku grupas biedrs. Liepiņš mācīja Tautas augstskolas mākslas studijā. R. Bēms stāsta, ka Latvijas patstāvības gados „Jānis Liepiņš aktīvi darbojas kreisajās arodbiedrībās un piedalās revolūcionārajā kustībā".[3] Dabūjis Kultūras fonda stipendiju, viņš 1927. g. dodas ārzemju ceļojumā, apmeklēdams Berlīni, Drēzdeni un uzturēdamies Parīzē. Te gūst jaunus ierosinājumus, iepazīstoties gan ar laikmetisko, gan vecmeistaru gleznieciību. It īpaši 1930-tie, arī vēl 40-tie gadi ir Liepiņa mākslas raženākais posms. 1931. un 1934. g. viņš saņem Kultūras fonda balvas. Liepiņa darbi sastopami visās Latvijas valsts ārzemēs rīkotajās izstādēs. Kad ar otro okupāciju Latvijā nostiprinās padomju vara, Liepiņš no 1944–1950. g. darbojas par paidagogu Mākslas akadēmijā. Gleznieciības katedras darbību pakāpeniski samazinot, viņam jāaiziet, jo ar viņa mākslas ievirzi un mācīšanas metodi nebija apmierināti no Maskavas ieradušies mūsu akadēmijas revidenti. Tomēr, ievērojot viņa nopelnus latviešu jaunās gleznieciības attīstībā, viņa politisko stāju un darba dzīves tematiku, ar „formālisma" elementiem Liepiņa mākslā bija jāsamierinās. Liepiņš, aizvien cenzdamies būt patstāvīgs, nebija kā daži viņa citi kollēgas (Ģ. Eliass, it īpaši O. Skulme) piedabūjams iekļauties oficiālajā padomju krieviskās skolas reālismā. Liepiņš to organiski nespēja. Tā nu viņam piesprieda Latvijas PSR Tautas mākslinieka titulu. 1959/60. g. notika Liepiņa darbu patstāvīgā izstāde Rīgā. 1964. g. smagās ciešanās mākslinieks nomira. Dažreiz sadzīvē ironisks un paskarbs, neieredzēdams karjēristus un reklāmas medītājus, Liepiņš bija visai kollēģiāls un atsaucīgs, tomēr turēdamies aizvien savrup. Kā dzīvē, tā mākslā savienodams kultivētu iekšēju kodolu ar robustu ārieni un izturēšanos, viņš vislabāk jutās vienkāršu darba ļaužu vidē. Kopā ar agrāko studiju biedru Filku uzbūvējuši jachtu, abi apbraukāja jūrmalu ir Vidzemē, ir Kurzemē, apmeklēdami zvejnieku ciemus. Zvejnieku vidi Liepiņš vēro, dzīvodams gan Kaugurciemā, gan Lapmežciemā, gan Buļļu ciemā. Savā mākslā impulsīvi, sparīgi strādādams, viņš mēģina gūt dzīves novērojumu īstumu, svaigumu un izvairās no izskaistinājuma un saldenības, kāda bija mūsu mākslā ievie-

125. J. Liepiņš, *Divi draugi*
126. J. Liepiņš, *Krogus skats*





susies tautas dzīves tēlojumos arī Latvijas patstāvības pēdējos gados. Instinkts un impulss, kas ir viņa mākslas pamatā, tika pakļauts dabiskas inteliģences kontrolei, bez kuŗas nav iespējams sekmīgi organizēt gleznu.

Agrīnā (1920) darbā *Atpūta* – vīrs ar spānisku platmali galvā, pīpi vienā, tējas glāzi otrā rokā sēž pie galda ar baltu tējkannu (att.). Šķautnes un plaknes stūrainās formās, lineāritāte raksturīgas šāda veida konstruktīvās ekspresijas meklējumiem. Stūrainie pleci, gaŗi izstieptā roka mūs pavedina atcerēties ir Kazaku, ir krievu skolas modernistus. Dažreiz kopā ar Libertu 1922. g. klaiņodams pa Torņakalna apkaimi, Liepiņš veic veselu rindu ainavu studiju: kanālu ar tiltu un laivām, kokus kuplā, plašā lapotnē, namus. Plāns krāsu klājiens, lokālie zaļie, pelēki brūnotie toņi, planimetriskums, vietumis pietuvošanās Vlamenka tipa fovismam (piemēram, lauzto formu ēnojumos) iezīmīgi šiem darbiem. Ekspresīvi vienkāršotos veidos jaunais mākslinieks lūko apgūt dabas pieredzi pilsētas nomales ainavās.

Jaunu izteiksmes formu meklējumos arī Liepiņu skāra ap 1923. gadu uzplūdušais vēlīnā franču kubisma vilnis. Viņa klusajās dabās un ainavās, kas parādījās Rīgas grupas izstādē, dabas veidi pārvērsti asi noteiktās planimetriskās schēmās, telpu raksturojot ar plakņu pretstatiem un kāpinot zieda dekorātīvās vērtības. Tomēr Liepiņš šais krūzēs, kannās, paplātēs, pudelēs, pīpēs, augļu vāzēs ar vīnogām un bumbieŗiem – tolaik populārā



127. J. Liepiņš, *Siens, auzas un milti*

128. J. Liepiņš, *Daugavmalas tirgus kafejnīca*



priekšmetu repertuārā – patur lietu veidola vienību, to nesaskaldot abstraktos elementos. Tāpat arī Torņakalna ainavā ar tiltu un divi sieviešu figūrām (att.), veidotā pūrisma gaumē un formulveidīgi, viņš tomēr nekļūst par franču meistaru atdarinātāju, bet vēstī neilūzoriskā telpā stingri iekļautos objektos kādu savdabīgu primitīvitāti un robustu sparu. Tā nav tieša sekošana kubismam, bet kāda kubisma novirzienu ietekme, kubisma ieskaņas.

Kad divdesmito gadu otrā pusē sākās reakcija pret kubisma abstraktajām formulām, J. Liepiņa māksla ap 1928. g. pievērsās reālismam, saistot tīri gleznieciskos un kompozicionālos uzdevumus ar dzīves parādību tēlojumu. Kā pārejas darbs no tīri formālā uz vairāk konkrēto un tilpumaino, apaļojot formas un definējot telpu, ir, piemēram, 1928. g. gleznotā klusā daba ar āboliem, krūzi, grozu un ainavas komponentēm ietālē (att.). Še vēl izjūtama lineāritāte, dekorātīvie elementi, pūrisma schēmatikas paliekas, stingrā uzbūvē kombinējot vēsi zilos un violetos ar dzeltenīgi brūniem toņiem. Tai pašā gadā gleznotais *Pagalms* – ar ēkām, lielo koku, malkas grēdām jau ievada viscaur konkrētās īstenības zīmes lietu raksturojumā.

Ar 30-to gadu sākumu Liepiņš atradis pats sevi. Pārvarēta agrākā lineāritāte, dekorātīvitāte. Gleznojums kļūst pastozs, otas raksts, apdare no vienlaidus apstrādājuma iegūst jo gadus jo lielāku bagātību, kļūdama tonāli artikulētāka, lokanāka. Ainavās, sadzīves skatos un klusajās dabās glezna būvēta brūnoti mālaino un tumšo toņu pretstatos, ēnu un pustoņu mijās ar gaismām. Šajā drāmatiski spriegajā tonālajā valodā ievijas spēcīgākas krāsu balsis: zilie, sarkanie, zaļi dzeltenīgie ziedi. Tas raksturīgi arī citiem Liepiņa laika biedriem, piemēram, V. Tonem, O. Skulmem.

Vai tās būtu lietas – šīs bļodas, krūzes, grozi un zivis – vai dzērāji krogū, vai kartupeļu racēji laukā, vai Liepiņam tuvie robustie zvejnieku un viņu



129. J. Liepiņš, *Klusā daba ar zivīm*

sievu stāvi pie laivām, jūrā cīnoties ar viļņiem, — visur šīs masīvās, stūrainās figūras, kas seko savas uzbūves ritmam un nevis akadēmiskām proporcijām, pauž kādu grūtsirdīgu smagumu, skarbās dzīves rūgtumu. Tie ir smagnējie zemes dēli, kas savā darbā un atpūtā dažkārt izaug no zemes monumentālā diženumā (att.). Ap viņiem jūtama klusuma noskaņa; viņi nekļūst skaļi arī dzīrojot vai lakstojoties ar krogus meitām (att.). Tādā iekšēji saviļņotā un spriegā, bet ārēji nesentimentālā un bezpatosa vēstījumā ir pateikts kas būtisks par darba ļaužu dzīvi. Raksturodams dzīves situācijas un cilvēku stāvus, Liepiņš visnotaļ ir gleznotājs, kam rūp mākslinieciskā kārtojuma problēmas. Kā rupjā apcirtumā atstātie stāvi pauž kādu primitīvu dzīves sparu. Vai tā būtu savaldīga kustība vai miera stāvoklis, visur meklēts lielo laukumu un masu līdzsvarojums. Gaismēnas pretstatu kustība rada gleznieciskо spriegumu un dinamiku, vēstīdama kādu dzīves nemieru cilvēku ārējās izturēšanās mierīgumā. Kādā vīrā ar spaini — kartupeļu racējā, vecā zvejniekā, sievās ar platām seģenēm, tīklu lāpītājās ikdiena savā raupjumā un sīkstā, aprautā ritmā paceļas drūmā diženumā. Liepiņš sasaucas ar Ūdera tautas tēlojumiem, beļģu un franču meistariem (Permeki, Gromēru), un viņa vīri, kas nosēdušies pie galda ar maizes klaipiem un viras bļodu vai krogus telpā uz sola, ir Sezāna akmeņainiem kāršu spēlētājiem

patāla rada. Liepiņš pratis arī gūt ierosinājumus holandiešu 17. gs. sadzīves žanros: uzdzīvotājos ar sievietēm klēpī, pudelēm uz grīdas, sunīti, kas, asti kustinādams, vēro savus saimniekus . . . Mēs atradīsim ko līdzskanīgu franču meistariem brīnišķīgi uzgleznotā uzdzīvotājā ar paceltu glāzi, kam sieviete sarkanā tērpā uzlikusi roku. Tas, kā krēslainībā iegremdētā telpā ar brūnoti mēļi zaļoto koptoni pēkšņi uzliesmo dzeltenās un sarkanās gaismas, kā dobjā piesātinājumā iezaigojas siltie pustoņi uzdzīvotāja stāvā, — viss rāda nobriedušu mākslinieciskū personību, kam ir un kas var ko savu teikt. Un vientulīgos krogus brāļu stāvos (*Vēlie viesi*) ieskanas kas radniecīgs van Goga humānismam. Šie „kubisma skartie krogus brāļi un mūzikanti galu galā arī bija tikai latvieši" (U. Skulme). Koloristiski ievērojami darbi radušies arī 40-to gadu sākumā, kur gleznieciskо masu kārtojums sieviešu stāvos (*Tirgū*) vai ainavā ar zvejnieku būdām un sievām, saules zeltainumā iegremdētās debesīs un jūrā, ar sarkani dzeltenā un zilā uzsvariem. *Tirgū* centrālajā tirdzinieču grupā dominē sieviete dzeltenā tērpā ar sarkanu saulessargu. Šais, kā arī citos darbos (*Vakars* ar vīrieša un sievietes figūrām, vairākos variantos), tāpat kā 1932. g. veiktos *Zaļumniekos piknikā*, risinātas gaismas problēmas pieklusinātos vai pilnos toņos. Zaļumnieki ar sieviešu un vīriešu stāviem, sēžam vai pusguļus zem kokiem, savā zieda skanīgumā un līksmē ir tematiski un gleznieciski vienreizēji Liepiņa gaitās. Tomēr arī še izjūtami grūtsirdīguma apakštoņi, tik raksturīgi gleznotāja dzīves izjūtai, ko starp citu pauž arī vairāki pašportreti (ar pīpi 1931. g., ar žokeja cepuri 1935. g. un dzeltenā kreklā 1959. g.). Iegarenajā sejā ar sarkanīgiem matiem, pētīgu skatu, rūgtumu, kas iegulis lūpu kaktiņos, mēs jūtam kāda iekšēja nemiera vēstījumu.

Gan pilsētas nomales (*Siens, auzas un milti*), gan proletāriskās kafejnī-



130. J. Liepiņš, *Tīklu lāpītājas*

cas (*Daugavmalas tirgus kafejnīca*) ainās Liepiņš, tverdams nabadzīgās ēkas kā kādas dzīves būtes ar savu dzīves stāstu, iemūžinājis aizgājušās Rīgas parādības (sk. att.). Raksturīgi, ka abos darbos figūrē stumjamie divriči. Vērtīga ir Liepiņa spēja uzminēt vides dabu.

Tuvo un tālo joslu pretstati, augstais apvārsnis un atmosfairiskais sakausējums nodibina dziļuma iespaidu Liepiņa sadzīves skatos un ainavās. Krogu iekštelpu ainās sastopam seno manieristu paņēmienus, cieši sakļaujot telpas priekšējo daļu ar figūrām un tad sānos paveŗot citu telpu straujā perspektīviskā īsinājumā, tā radot piltuvveidīgu dziļumu. Mazāk raksturīgi ir piektā gada revolūcijas ainu tēlojumi. Jau padomju varas spiedienā Liepiņš piecdesmito gadu darbos dažreiz mēģinājis gan ainavās, gan žanros lietot „akadēmiskāka" reālisma paņēmienus vai arī ilustrātīvi attēlot revolūcionāras ainas. 1948. g. gleznotajās *Tīklu lāpītājās* (att.) un 1950. g. *Loma saņēmējās* viņš lūko ieturēt samērus starp mākslinieciskū saceri un oficiālām prasībām, darbiem zaudējot savu spriegumu un spēku. Turpretim masu skati ar rupji iesviestiem sarkaniem karogiem un ilustrātīvo uztveri nav ne tradicionāli reāli, nedz arī Liepiņa īstajā stilā, lai gan arī tur toņu mijās un sakausējumā ir skaistas vietas. Glezniecisķi brīvais ekspresīvais reālisms, kādu Liepiņš pārstāv mūsu mākslā, nav pārtaisāms tradicionālos ražojumos, kas gleznotājam nav būtiski. Nevar izgludināt un pietuvināt ilūzionismam to, kas ir īsts savā sparīgajā, metveidīgajā un aprautajā veidojumā, savā pretstatu skarbumā; pārtulkot svešā mēlē to, kas labi skan ar visiem nelīdzenumiem Liepiņa paša dialektā.

---

[1] L. Liberta informācija.
[2] J. Liepiņa informācija.
[3] *Jānis Liepiņš*, monografija, 7. lpp.

Literātūra un avoti

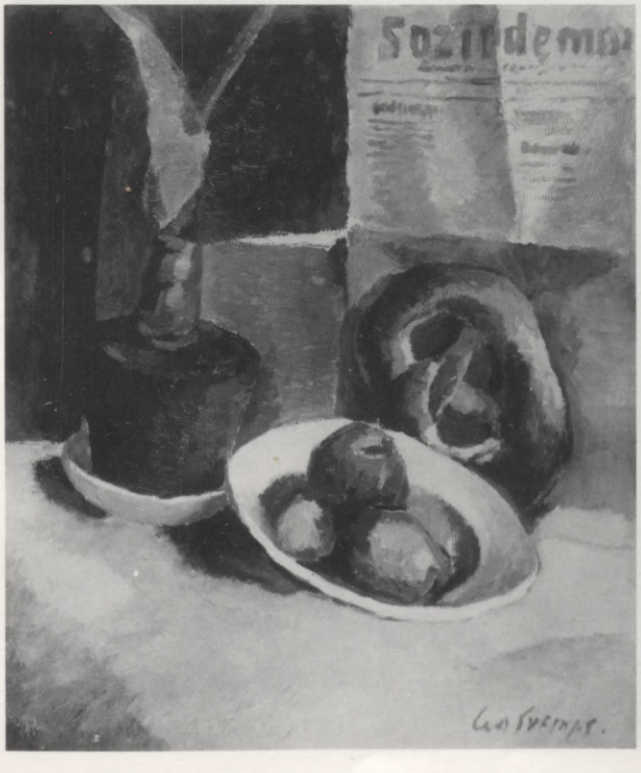
L'Esprit Nouveau, Paris 1921. – J. Bīne, „Rīgas mākslinieku grupas izstāde", *Sējējs*, 1937/6. – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados, *SM*, 1938/4. – U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – *Jānis Liepiņš*, monografija, Rīgā 1964.

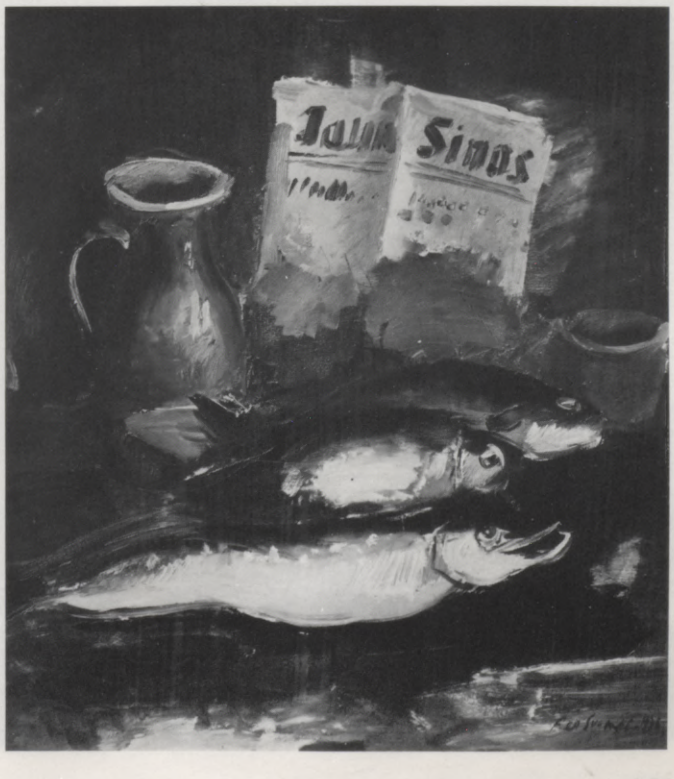
Leo Svemps

Skarbās gleznieciības pārstāvjiem mūsu mākslā pieskaitāms arī Leo Svemps (1897–1975). It īpaši savas karjēras sākumā viņš runā aprautu un robustu valodu. Kopīgs ar Liepiņu viņam ir kāds tumšs, vitāls saviļņojums, kas laužas uz āru gūt izteiksmi audeklos. Taču Svempam ir mazāk zemes tumšā dobjuma nekā Liepiņam. Šis temperamentīgais puķu, kluso dabu un ainavu meistars ir pamatā aistēts, stilists, kam rūp brīvs un virtuozs mākslinieciskis priekšnesums. Svemps no primitīva raupjuma savu gaitu sākumā vēršas uz artikulētāku un briljantu krāsainību. Sākumā franciski orientētā krievu skola, tad franču meistari ar tuvumu beļģu modernās skolas tradicijām ir vide, kuŗā gleznotājs izteicis sevi.

Svemps dzimis Latgalē, Beļavas pagasta Baranu mājās, pareizticīga latviešu zemnieka ģimenē 1897. g. 19. jūlijā. Apguvis pagastskolas izglītību viņš, kā dažs labs trūcīgs latviešu jaunietis, dodas uz Rīgas garīgo semināru, jo šīs iestādes gatavības apliecība vēra ceļu uz augstāko izglītību. Bursai, kuŗas gaitas ir baudījuši Pāvils Gruzna, Pauls Sakss, Viktors Eglītis, vēstur-

131. L. Svemps, *Klusā daba ar kliņģeri*
132. L. Svemps, *Klusā daba ar zivīm*

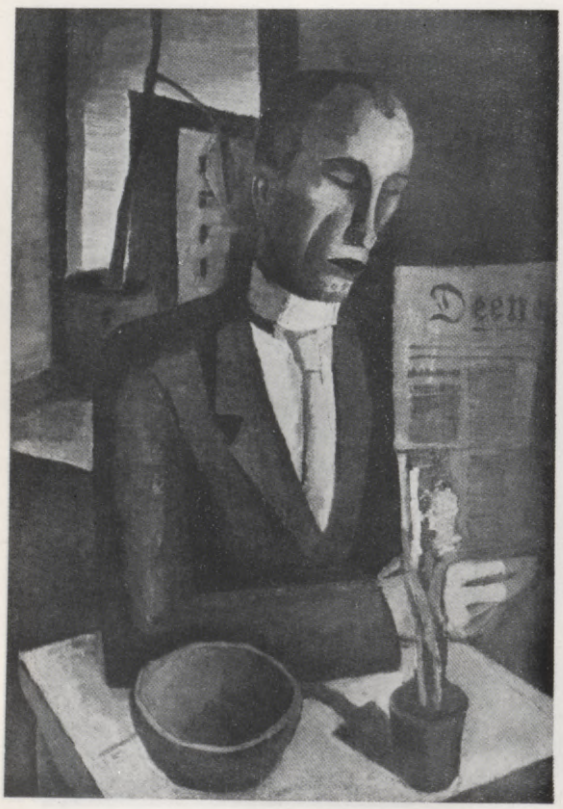




nieks N. Vīksniņš u. c., vajadzēja audzēkņus gatavot garīgam amatam, nostiprināt krieviskuma un pareizticības pamatos. Spaids modināja audzēkņos pretestību, patstāvības tieksmes un pievēršanos dziedāšanas mākslai vai arī gleznošanai, ko še piekopj zīmēšanas skolotājs Osins, gatavodams svētbildes. Arī zināt kārajam jaunietim šis svētbilžu gleznieclbas darbnīcas vadītājs ļauj izmēģināt roku, protams, pieturoties pie kanonizētiem paraugiem. Tie ir pirmie vingrinājumi. To tiešais nolūks ir kalpot kulta vajadzībām. 1916. g. semināru evakuē uz Ņižņijnovgorodu. Kopš 1917. g., kaŗa un revolūcijas gados, mēs sastopam Svempu Maskavā. Še viņš iestājas universitātes juridiskajā fakultātē, lai iegūtu zināšanas maizes darbam. Maskavas rosīgā mākslas dzīve – izstādes, Ščukina un Morozova franču jaunās mākslas kollekcijas saviļņo un rosina jauno studentu. Līdztekus universitātei viņš sāk apmeklēt Boļšakova zīmēšanas studiju. Ar 1918/19. g. Svemps noteikti pievēršas mākslai, iestādamies arī Augstākajās mākslas un tehniskajās darbnīcās, kā tagad pārdēvēta agrākā gleznieclbas, tēlnieclbas un architektūras skola. Te kādu laiku strādā I. Maškova vadībā. Šis studiju laiks ir īss, un Svemps lielā mērā ir autodidakts.

1920. g. viņš atgriežas Latvijā, tēva mājās. Ar gleznu rituli padusē viņš nākamo gadu ierodas pie R. Sutas, modernās mākslas propagandētāja un ideologa, Rīgas Mākslinieku grupas dalībnieka. Pirmajā Rīgas Mākslinieku grupas izstādē 1920. g. Svempa darbus nesastopam. Ar divi klusajām dabām un vienu ainavu viņš jau kā šīs grupas dalībnieks parādās 1923. g. izstādē. Taču jau 1921. g. Letas mākslas salona kopējā gleznu izstāde ir Svempa pirmā debija. Straujš, brāzmains viņš droši uzsāk sava mākslinie-

133. L. Svemps, *Cilvēks ar avīzi*
135. L. Svemps, *Sieviete ar cepuri galvā*





134. L. Svemps, *Klusā daba*



ciskā stāvokļa nostiprināšanu, 1923. g. ziemā jau sarīkodams personālo izstādi Valsts mākslas mūzeja telpās Rīgas pilī. Robusts, uzņēmīgs savā gleznie cībā, viņš pārsteidz, neraugoties uz ietekmēm, ar savu izjūtas svaigumu un lielo produktīvitāti, vēl it kā neapzinādamies grūtības, kādas sagaida arī dedzīgos jauniešus, kas tic sev un saviem spēkiem. Bet kritisko atziņu rūgtums un savu robežu atrašana jāizbauda, nobriestot meklējumos.

Taču mākslinieka dzīves plāns jau noskaidrojies. Viņš maizes darbam izstudēs tieslietas ar tās teorijām, principiem un konkrēto kazuistiku, lai varētu dzīvot citu dzīvi ar tās emocijām un irracionālitāti kā neatkarīgs mākslinieks. Šīs divas joslas ir nodalītas Svempa dzīves gaitās. Taču tieslietu studijas palīdz attīstīt domāšanu, un tā temperamentīgā mākslinieka darbā izpaužas arī inteliģence kā kontrolējošā acs brāzmu sparīgumā.

1924. g. Svemps dodas studiju nolūkos uz Parīzi. Te viņš iepazīstas gan ar aktuālo franču mākslu, gan ar veciem meistariem Luvrā. Šī pieredze viņam dod jaunu ierosmi meklējumiem. Ārzemes viņš, apceļodams arī Vācijas, Italijas un Beļģijas mākslas centrus, apmeklē trīsdesmitajos gados vairākkārtīgi. Piedalīdamies Latvijas valsts rīkotajās ārzemju un Kultūras fonda izstādēs, Rīgas Mākslinieku grupas skatēs, Svemps ar trīsdesmitajiem gadiem noskaidrojis savus ceļus. Šis laiks un daļēji arī četrdesmitie gadi ir viņa mākslas spožākais posms. 1934. g. Svemps dodas uz Maskavu kā valsts rīkotās izstādes komisārs un iekārtotājs. Viņš māca Sutas vadītajā mākslas studijā Vaļņu ielā. Komūnistu varas pirmajā okupācijā kopā ar dažiem



136. L. Svemps, *Polockas iela*

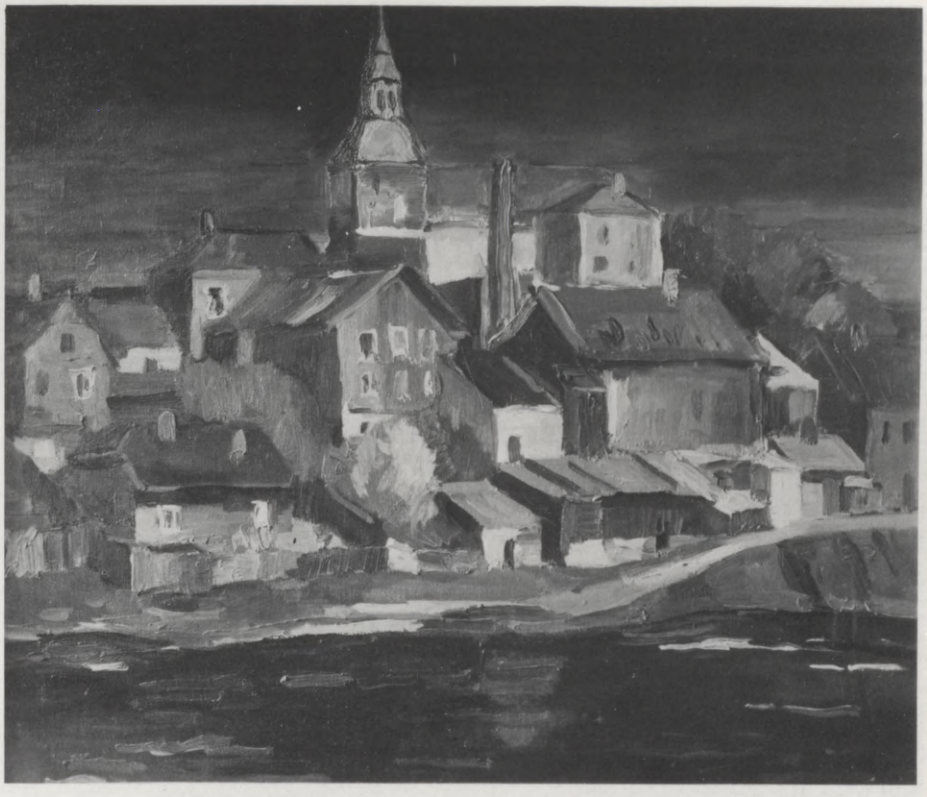


137. L. Svemps, *Ziema*



138. L. Svemps, *Rīga ar Doma baznīcu*

139. L. Svemps, *Valmiera*



citiem Rīgas grupas gleznotājiem darbojas Mākslas akadēmijā. Vācu okupācijas laikā (1941—44) vada savu mākslas studiju. Padomju okupācijai atjaunojoties, viņš atkal ir akadēmijā, kur līdz 1952. g. kā profesors vada gleznieciības un kompozicijas katedru, tad šis darbs viņam jāatstāj. Ar 1954. g. viņš darbojas akadēmijā atkal pie zīmēšanas katedras un ar 1961. g. līdz aiziešanai pensijā 1974. g. ir Mākslas akadēmijas rektors.[1] Kā Padomju Latvijas Mākslinieku savienības valdes priekšsēdis uzstājas ar politiskām runām, kas īsti nesaskan ar viņa līdzšinējo mākslinieciško darbību.[2] Tas izskaidrojams ar tumšo gadu vispārējo partejiskuma spaidu un, varbūt, ar krizi, ko viņam nācās pārdzīvot, kad Maskavas inspekcija akadēmijā atrada viņa mācīšanas veidu par nepiemērotu padomju sociālistiskā reālisma prasībām. Vēlāk dabū padomju prēmijas, Tautas mākslinieka titulu un ordeņus.[3] 1956. g. kopā ar grafiķi Apini viņš sarīko darbu izstādi Rīgā. Patstāvīgā Latvijā Svemps saņēma Kultūras fonda prēmijas 1932. un 1936. gadā.

Svempa mākslas attīstībā varam izšķirt vairākus posmus: sākuma gadi (1920—1923), divdesmito gadu veidošanās pēc Parīzes ceļojuma; trīsdesmitie un četrdesmito gadu pirmā puse; pēdējais posms, kad, pūlēdamies piemēroties „sociālistiskā reālisma" ideoloģijai, mākslinieks jau uzrāda paguruma iezīmes.

Svemps ir klusās dabas meistars *par excellence*. Arī ainavas un individuālu cilvēku tēlojumus — te žanrveidīgi, te *quasi* portretiski — viņš traktē kā klusās dabas motīvus. Viņa māksla izaug nemitīgā spriegumā: starp chaotisku brāzmu un struktūrālu disciplīnu; starp smago un dobjo elementu formu uzbūvē, zemes krāsās un gaviļainu pacilātību spožā spektrālā ziedā. Meklējot šo pretējību līdzsvaru, viņa kaislā gleznieciskā valoda drīz

vairāk nosveŗas uz vienu, drīz uz otru pusi. Taču visā šajā emociju sabangojumā ir kādi drūmi apakštoņi. Tas Svempu tuvina V. Zeltiņa, J. Liepiņa, J. Tīdemaņa un dažu citu skarbajai mākslai.

Pirmajos gados (1920–1924), primitīvitātes un barbarisma posmā, gleznojot gan (krievu skolas ietekmē) zemnieku virtuves stūri ar spaiņiem, ķipīšiem, gan daudzās klusās dabas ar līdzīgu priekšmetu kopojumiem – šķīvjiem, siļķēm, pudelēm, bļodiņām, krūzēm, vāzēm ar āboliem, gan priekšpilsētas ielas, pilsētas kanāla malu ziemā, kokzāģētavas, – visur pārsvarā smagās zemes krāsas, brūnie, sarkani okerīgie, arī zilie, melnie toņi ar baltā pretstatiem. Viss te ir tverts lielos laukumos ar brutālu sparu, tā nu apraujot formu. Uz tumšiem foniem kā nejauši izkaisīti lielāki un mazāki priekšmeti. Melnie iekontūrējumi, asi iezīmētās lietu un kroku šķautnes, viss akmeņaini ciets, definēts kā ģeometrisks veids, cieši pieslienoties tam barbariskajam „sezānismam", ko fovisma ietekmē izkopa Kārava Kalpa (Bubnovyj Valet) grupa ar P. Končalovski, I. Maškovu un R. Falku priekšgalā. Svempa darbos drīzāk vērojama Končalovska vīrišķīgi robustā uztvere; tikai šur tur ieskanas spalgāki toņi kā pie viņa skolotāja Maškova. Un dažos darbos – klusajā dabā ar vāzi, ar šķīvi un siļķi uz galda, arī kā no koka bloka cirstajā lasītājā ar avīzi (att.) – loga izgriezums dibenā ar savu askētiskumu liek nojaust kādu saskari ar Derēna „gotisko" posmu. Kārava Kalpa stilam raksturīga *Sieviete ar cepuri galvā* (att.). Viņas seja ar uzkrāsotiem vaigiem un kokaino pamatformu ir leļļaini iestingusi gribētā ģeometriskumā. Tāpat kompaktās masās veidotās kokzāģētavas, ielas un mājas Svempa ainavās. Koku stumbri ietriepti rupjiem lāsumiem bez zaru stiegro-



140. L. Svemps, *Parkā*



141. L. Svemps, *Rīgas kanāls ar tiltiņu*

juma. Formas šais plašos triepumos ir ieveidotas laukumos, bet nav guvušas lielāku noteiktību, kāda vērojama klusajās dabās. Viss veikts kā satrauktā steigā, sparīgos vēzienos, mēģinot kāpināt izteiksmes spēku, lai gan virsmas apdarei nereti vēl pietrūkst lokanuma un dažādības. Visumā, ar savu meklējumu svaigumu Svempa robustais reālisms krievu fovisma gaumē jau tais gados ir īpats ienācējs mūsu mākslā.

Jaunas pārvērtības Svempa gleznieciībā sākas pēc Parīzes ceļojuma. Mainās apdare, maiņas notiek arī zieda lietojumā. Kā divdesmito gadu beigās gleznotās ainavas liecina, saduŗas tieksme uz mežonīgu otas triepienu un kontrastu kāpinājumu (*Māja Vecrīgā, Rīga ar Doma baznīcu*, att., *Dārzs ar izžauto veļu* u.c.) ar slāpētāku zieda kamertoni un mierīgāku laukumu kārtojumu (*Parkā*, att., *Viestura dārzs, Kaļķu ielas skats, Valmiera*, att., u. c.).

Klusajās dabās Svemps pūlas atsvabināties no melniem kontūrējumiem; krāsu uzliciens kļūst pastozāks, aprautāks, lai it kā ar pašu plankumu

pretstatījumu definētu šīs vīna pudeles un glāzes, vāzes ar augļiem un cepumiem, šķīvjus un tējas glāzes ar patvāri. Dekorātīvi skaļi sarkanie un dzelteni zaļie toņi, ap kuŗiem sabiezē tumšie, dziļie gan fonā, gan ēnotās daļās. Pats priekšmetu aranžējums vēl nejauši juceklīgs, taču kārtojumā jaušams kāds apslēpts kustības ritms un tieksme veidot telpisko vidi.

Var spriest, ka no toreiz moderniem franču meistariem viņam tuvi Vlamenks un Dinuajē de Segonzaks ar saviem „melnās bandas" (*La Bande noire*) draugiem, kas tradiciju individuāli pārvērš brīvā dabas tēlojumā. Svempa stilam raksturīgas koncentrētas tumšas un gaišas masas, kas reizē ir zieda kontrasti, kāpinot pretstatu intensitāti (piemēram, tumši zilganzaļie un dzelteni zaļie laukumi *Dārzā ar izžauto veļu*). Dažreiz te rodas īpata fantastika, no ēnainā tumšuma iznirst ēku sienas, baznīcu torņi (*Rīga ar Doma baznīcu*). Pretēji šai satrauktajai dinamikai ir arī tādas ainavas kā *Valmiera*, kur brūnoti sarkanie celtņu stāvi saliedēti blīvā, stabilā sakopojumā, kas kvēlo iepretim tumšzilai debesu joslai. Ainavās, kur Svemps operē ar slāpētiem pelēcīgiem toņiem, viņš zaudē savu spriegumu un kļūst drīzāk vienmuļš nekā harmonisks (*Parks, Viestura dārzs*).

Ar trīsdesmitajiem gadiem sākas mākslinieka spožākais laiks. Aizvien brīvāk operējot ar puķu, trauku, augļu, ēku, koku, zemes reljefa un mākoņu vai debess fona formu, gleznojot te plašos, te aprautos vēzienos un tā izvilinot krāsaino laukumu arabeskas, Svemps iemet kvēlainā sarkanā, dzeltenā vai zili zaļotā zieda vērtības dziļi satumsušo melni zilo vai brūnoto fona un ēnu izvagojuma plašumā, dvešot kaislu gleznojuma elpu. Piesātinātos chromatiskos toņus ar tumšām alām un aizām mēģina sasaistīt krāsainie

142. L. Svemps, *Latgales zemnieks*
143. L. Svemps, *Meitene*





144. L. Svemps, *Klusā daba ar augļiem*



pustoņi. Kur vajag akcentus – iemet tumši brūnās, violetās vai melnās līnijas formu apzīmēšanai. Taču šīs līnijas pašas ir papildinājums galvenajām krāsu balsīm. Svempa klusās dabas un ainavas ir kļuvušas eksplozīvas, vitāla satraukuma vēstītājas. Kustīgo gleznieciskо masu pretstatos, gaismēnu pārvēršot krāsainības instrumentā, dzimst barokālas pārmērības tieksmes. Vai tās būtu rozes kādā baltā vāzē; Daugava ar kuģiem un namiem krastmalā; Vērmanes dārza baseins ar strūklaku un koku stumbriem pavasarī; Rīgas kanāls ar tiltiņu, koku masīviem kamoliem, mūŗa ēku sienām un atspulgu rotaļu ūdenī; vai bumbieŗi, āboli, vīnogas, izbārstīti uz krāsainas galda segas vai ielikti tumši zilā vāzē; vai zivis ar zaļu krūzi un krāsainos viļņos pēkšņi iznirušo avīzi, – viss šajā lietu izmētājumā un parādīšanās pēkšņumā ir ekspresīva saviļņojuma liecība. Gleznieciskās parādības ievada skatītāju kādā maģiskā un teiksmainā pasaulē, kas tapusi brīvā saskarē ar īstenības motīvu. Tādā pašā mākslinieciskās īstenības ainā, rēgainā primitīvitātē top latgaliešu zemnieks kā no blīvām krāsu velēnām darināts, ar naģeni galvā un tērpies kažokā (att.); laukstrādnieks ar pīpi vai brīvā rotaļā drošā apcirtumā veidotā sēdošā meitene ar lenti matos un ābolu rokā (att.). Arī cilvēku stāvi ir brīvās krāsainības un formu rotaļas ieganstі, gluži kā krāšņās puķes vāzē un zilais šķīvis.

Taču šī gleznieciskо lāsumu straujā rotaļa neizvēršas ne chaosā, ne arī brīvā abstraktā veidojumā: tā aizvien ir attiecināta uz dabas dzīvi. Gleznodams spontāni, vienā cēlienā, it kā improvizējot iedvesmā, Svemps, pēc tam kad darbi jau nogūlušies, tos atkal kritiski apsvēra un slīpēja. Saliedēja toņus, lietodams venēciešu terpentīnu, iesvieda audeklā kādu jaunu, akcentētu plankumu, kas iedzīvināja visu toņu kombināciju. Kā gleznotājs viņš

bija nedogmatisks, neatzīdams, piemēram, gleznas izkārtojumu priekšienes, ietāles un vidus joslās pēc toņu stipruma (lai gan šis tradicionālais paņēmiens nav gluži svešs arī viņa darbiem), jauca zemes dobjos toņus ar chromatiskiem, lai saliedētu krāszieda balsis tumšuma ēnainībā, kuŗā tad iekvēlojās gaišie ziedi, lapotne, koku stumbru spilgtās daļas it kā zibens gaisma maģiskā pēkšņumā. Reizēm šis veidojuma stils gūst bravūras pieskaņu, taču arī tur pamatā gleznieciskis instinkts un temperaments savā asumā un kultivētajā primitīvitātē. Svempam aizvien rūp veselīga un dzīvīga, bet tai pašā laikā gaumīga gleznieciskā darbība. Visur, kur Svemps ir savs un īsts, viņa puķēs, lietās un ainavās fascinē dzīves enerģija, kas eksplozīvi izraisās audeklos. Svarīgs te ir sākotnējais svaigums, visu pasakot iespējami rotaļīgi un aprauti. Tās arī ir Svempa talanta robežas: veicot motīvā uzdevumu, atstāt gleznieciskās valodas frazējumu tapšanā.

Tiklīdz Svempa mākslā ieviešas kā spaids tradicionālā akadēmiskā vai reāliskā apdarinājuma pabeigums – finišs, tā slābanumā zaudē savu būtisko dabu. To liecināja visi tie darbi, kas kopš padomju okupācijas, sākot ar 40-to gadu otro pusi un tālāk, darināti tumšo gadu „sociālistiskā reālisma" garā. Ainavas ar Ogres krastiem, ziedošiem ceriņiem, Siguldas gravām un apkaimi, kokiem pie Juglas ezera, ir izvērstas konvencionālā, pat dažviet iesaldeni liriskā „reālismā", kas nedz pārliecinoši aptveŗ dabas parādību, nedz tīri gleznieciski noturas Svempa agrāko sasniegumu līmenī (piemēram, kaut 1942. g. gleznotie *Rudzu stati*). Tikai dažreiz, tā 1966. g. veiktajā *Saules rietā*, kaut arī krāsu attiecībās nesaliedētā, Svemps panāk dabas fantastikas un iekšēja saviļņojuma iespaidu. Visumā, šādā reālismā Svemps tālu netiek līdzi Purvīša skolniekiem, piemēram, O. Pladeram, K. Melbārzdim, A. Skridem u. c. Klusajās dabās, savā pēdējo gadu desmitu produkcijā, viņš pa lielai daļai atkārto un variē ierastos puķu un augļu motīvus, gan dažreiz krāsaini un spilgti, taču agrāko vitālo robustumu jau šad un tad aizstāj



145. L. Svemps, *Puķes un grozs ar āboliem*



XII. Ģ. Eliass, *Pagalma stūris*



XIII. L. Liberts, *Parīzes bulvāris*



XIV. L. Liberts, *Rīgas skats*



146. L. Svemps, *Ainava*

ārišķīgs raupjums krāsainās materijas organizēšanā, maniere (piemēram, *Rozēs ar brūno šķīvi* uzmācīgie toņi galdsegu un audumu traktējumā) vai atkal reālistiska apguruma un sājuma iezīmes. Būtu netaisni apgalvot, ka kluso dabu meistaram, neraugoties uz kļūmēm, arī šai vēlākajā posmā nebūtu sprieguma un zieda glezniecisķā skaistuma apdvestu darbu (kā, piemēram, *Puķes ar zilo šķīvi*, 1964). Interesanti, ka ir darbi, kuŗos Svemps it kā atgriežas pie agrā posma ģeometrisko veidu primitīvitātes, bet jau ar spilgtiem spektrālo toņu pretstatiem (*Klusā daba ar avīzi*, 1967). Protams, visās šais pārvērtībās polītisko apstākļu spaidam pievienojās arī neizbēgamais gadu soļojums viņpus raženākā darba posma, no kā neviens nav pasargāts. Taču būt neīstam ir kas cits.

---

[1] *Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmija.*
[2] Sk. *LE*, Papildinājumi, 143. lpp.
[3] *LME* III, 451. lpp.

Literātūra un avoti

Paša mākslinieka sniegtās ziņas. – R. Suta, „Leo Svemps", *IŽ*, 1929/1. – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – L. Svempa gleznu reprodukciju mape, Rīgā 1965.

Ģederts Eliass

Ģederts Eliass (1887–1975), svārstījies dažādās ietekmēs starp neoimpresionismu, Matisu, akadēmisku ideālizāciju un reālismu, savos smagnēji īpatos lauku dzīves un dabas tēlojumos arī iekļaujas skarbajā gleznieciībā.

Dzimis Zemgales saimnieka ģimenē, Platones Zīlēnos 1887. g. 23. septembrī. Audzis Zemgales līdzenuma klusumā, kur smagā mālainā zemē druvās briest zeltainās kviešu vārpas un pļavās ganās pienīgās brūnaļas, viņš iepazīst lauku dienas un darbus. Taču vecāki, gribēdami bērniem aiztaupīt lauku sūrās gaitas, sūta zēnu mācīties Jelgavas reālskolā. Vērodams audzēkņa spējas zīmēšanā, skolotājs K. Vīsners viņu sūta pie Jāņa Valtera. Valters atsaucīgs, laipns, pastāsta par gleznotāja rīkiem un materiāliem, iedod jaunietim līdz kādas no savām dabas studijām, lai pavingrinās, tās nokopējot vai izmantojot par paraugu. Pamācījies vakaros pie Valtera skolnieku grupā, Eliass gadu vēlāk, ap 1904. g. kādu laiku sabijis arī pie Purvīša mākslas studijā. Tā apgūti paši pirmie pamati. Taču mācīšanās skolā un mēģinājumi gleznieciībā nespēj apmierināt visas jaunieša tieksmes. Viņu pie-



147. Ģ. Eliass, *Parīzes ainava*

149. Ģ. Eliass, *Guloša sieviete*





148. Ģ. Eliass, *Sieviete ar svītrainām zeķēm*



150. Ģ. Eliass, *Klusā daba ar grozu*

velk sabiedriskā un politiskā kustība, nelegālie pulciņi tai saspīlētajā gaisotnē, kas izraisās 1905. g. revolūcijas notikumos. Interesanti, ka Eliass, kā dažs labs saimnieka dēls, pievēršas sociālisma mācībām un kustībai. Viņš piedalās 1905. g. nemieros. Kad sākas soda ekspedīcijas un atplūdi, Eliass 1907. g. emigrē uz Vakareiropu. Nākamo gadu viņš jau ir Briselē, kur ieradies no nometināšanas Sibirijā izbēgušais brālis Kristaps, sociāldemokratu partijas biedrs.

Ģederts Eliass, pēc viņa paša ziņām, kas nav dokumentāri noskaidro-

jušās,[1] esot beidzis Briseles Mākslas akadēmiju, tur sabūdams no 1908–1913. g. Briselē nu viņam ir izdevība iepazīties ar mākslas dzīvi, mūzejos studējot gan vecos, gan jaunos meistarus. Nav tāls ceļš no Briseles līdz Parī-



151. Ģ. Eliass, *Rīgas nomales ainava*



152. Ģ. Eliass, *Rīgas priekšpilsēta*

153. Ģ. Eliass, *Gulētāja*



zei, kur viņš uzturas līdz I Pasaules kaŗa sākumam, turpinādams studijas un gleznodams ainavas, klusās dabas, arī figūrālus veidojumus un dažus portretus.

No Francijas viņš nokļūst Maskavā ar tās rosīgo mākslas dzīvi un ievērojamām franču pēcimpresionistu un kubistu kollekcijām jau minētajās Ščukina un Morozova privātajās galerijās. Būdams franču mākslas ietekmē, Eliass tolaik un vēl pat 1924. g., kā viņš pats izteicās kādā sarunā, par krievu gleznieciību nebija augstās domās. Pārlaidis Krievijā kaŗa un revolūciju posmus, viņš atgriežas Latvijā, kas jau bija kļuvusi neatkarīga valsts. 1919. g. Latviešu retrospektīvajā mākslas izstādē viņš piedalās ar divi darbiem kā Ekspresionistu grupas kandidāts. Tolaik — kopā ar J. Kazaku, O Skulmi, N. Strunki, R. Sutu, K. Ubānu, E. Šveicu un V. Toni — mitinās vēl Jēkaba kazarmās, jau atzīmētajā moderno centienu bohēmiešu kolonijā. Nākamā gada martā Rīgas Mākslinieku grupas izstādē, tagad kā kārtējs biedrs, viņš piedalās ar 66 darbiem, pa lielākai daļai ainavām, pilsētu (Parīze, Maskava) skatiem un klusajām dabām. Toties otrā šīs kopas (1923. g.) izstādē nav neviena viņa darba. Divdesmitajos gados Eliasa darbos vērojamas svārstības, kas izbeidzas ar pievēršanos reālismam.

Sākumā ass Mākslas akadēmijas pretinieks, viņš jau 1925. g. ir tās mācības spēkos. Ar to zināmā mērā sekmēja sociāldemokratu labvēlīgu nostāju Saeimā, ik gadus apspriežot akadēmijas budžetu. Kad 1932. g. Tillbergs akadēmiju atstāj, Eliass no akta klases gleznieciības vadītāja kļūst par figūrālās meistardarbnīcas vadītāju. Pirmajā komūnistu okupācijas laikā viņa asā un nekollēģiālā izturēšanās rada citos akadēmijas mācības spēkos sašutumu.[2] Kad pirmā padomju okupācija izbeidzas, ar akadēmijas padomes lēmumu viņam sava vieta jāatstāj. Bet, sākoties tagadējai padomju okupācijai un akadēmijas vadībai atkal nonākot dažu Rīgas grupas locekļu rokās, Eliass atgriežas akadēmijā, kuŗā no 1944—1953. g. sabija par tolaik pastāvošās gleznieciības fakultātes dekānu un par stājgleznieciības darbnīcas vadītāju.



154. Ģ. Eliass, *Peldētājas*

Latvijas patstāvības gados Eliass piedalās Rīgas Mākslinieku grupas un Kultūras fonda izstādēs, kā arī valsts sarīkotajās ārzemju izstādēs. Viņš jau 1921. g. raksta *Ilustrētajā Žurnālā* par franču 19. gs. mākslu un kopā ar savu brāli Kristapu publicējis *Franču gleznie cību 19. gs.* Eliasa gleznie cības ietekmē veidojušies daži viņa audzēkņi, it īpaši J. Kalmīte, J. Strazdiņš, daļēji arī A. Melnārs.

Ap I Pasaules kaŗa sākumu Eliass gan strādā akadēmiska reālisma garā (*Māsas portrets, Meitenes galva*), gan pievēršas impresionismam un eksperimentiem ar puantilisma technikām. Puantilisma ietekmē viņš darina Parīzes ainavas ar Sēnu (att.) un tās tiltiem (1913). 1914. un 1915. g. gleznoti dzimtenes laukskati (Platones upe, Jūrmala u. c.).

Tad, jau Maskavā uzturoties, seko aizraušanās ar fovismu Matisa ietekmē. Vairākos dāmu portretos (*Sieviete ar vēdekli,* sēdošā *Sieviete ar svītrainām zeķēm* u. c.) meklētas divdimensionālas formas plaknē, veidoti sārtie, zili violetie un dzeltenie krāsainie laukumi, vienkāršojot zīmējumu (att.). Vistālāk šajā lineārajā un dekorātīvajā ievirzē iets dažos aktu gleznojumos. Gulošās sievietes akts ar apaļīgi kuplu augumu uz puķainas segas un ornamentālu rotājumu fonā ir Matisa stila garā, bet bez franču meistaru elegances (att.).

ass, *Vakars*





155a. Ģ. Eliass, *Vakars*, fragments

Neguvis šai ceļā sevišķus panākumus, divdesmito gadu sākumā Eliass atgriežas reālisma takās. Pusceļā starp plakņaino krāsainību un reālistisko gleznieciību ar gaismēnām un telpas dziļumu ir dažas Parīzes ainavas. Tāds ir, piemēram, skats ar Sēnu, liellaivām, tiltu un Parīzes katedrāli no koŗa puses. Lineārā konstrukcija sadala šo studiju tuvajā un tālajā joslā, kokus saveļot ļoti summāri apaļīgos kamolos. Starp 1920. un 1924. gadu gleznota vesela rinda kluso dabu ar ikdienas priekšmetiem: grozs un šķīvis ar āboliem, trauki, kāds maizes klaipiņš, kāda veclaicīga grāmata. Ap 1920. gadu veiktajā klusajā dabā ar āboliem, grozu un pudeli (att., LVMM) vēl vērojama impresionistiskā krāsainība, vibrējošs otas raksts, arī kaut kādas attālas atskaņas no Sezāna mākslas. Tālākajos gados Eliasa gleznojums kļūst lietišķi sausāks un cietāks, it kā toreiz populārā pēcekspresionistiskā reālisma, t. s. „jaunās lietišķības" gaumē ar tās prozaisko dabas traktējumu. *Pīle un ūdens glāze* (LVMM, ap 1923. g.) ir viens no labākajiem veikumiem. Trāpīgie otas iesitieni, Eliasam citādi neparasts priekšnesuma vieglums, iešķērsenais kompozicionālais kārtojums droši vien būs pamudinājuši Valsts mākslas mūzeju šo darbu iegādāties savai krātuvei. Interesanti, ka līdzīgu motīvu gleznojuši arī J. Tillbergs un K. Miesnieks. Divdesmitajos gados gleznotas arī daudzās Rīgas priekšpilsētu un nomaļu studijas. Tām zīmīga vienkāršība un klusums, dažreiz ar drūmuma ieskaņu. Plānā krāsu uzlikumā, pasvītrodams lineāros elementus, laukumu sadali, maz artikulētā apdarē un vienkāršotos veidos Eliass tēlo Latgales priekšpilsētu ap Katoļu un Polockas ielu, kavēdamies pie dzelzceļa sliežu tīkla (att.); citur atkal Pētersalas un Sarkandaugavas apkārtni, labprāt izvēlēdamies nabadzīgos namus, vientulīgās ieliņas ar koka mājām, dēļu žogiem, pāri kuŗiem ietālāk paceļas mūŗa namu korpusi un fabriku dūmeņi. Viņš, bez efektu spožuma, ar tīšu neveiklumu, starp citu attēlo kanālu, Mūksalas apvidu ar māju



156. Ģ. Eliass, *Cūku kaušana*

157. Ģ. Eliass, *Ainava ar salmu kaudzēm*

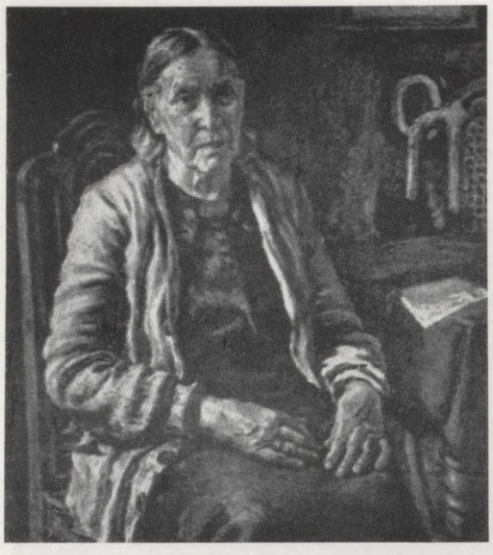


grupu, ko tika gleznojuši arī J. Liepiņš, K. Ubāns un L. Liberts. Pelēkā gaismā idillisku mieru vēstī kailie koki, nelielās mājas pret pavasaŗa debess ietāli, kā arī lēni slīdošā laiva ar divi braucējiem (att.). Gleznodams kopā ar U. Skulmi divdesmito gadu beigu pusē, jau gleznieciski vijīgāk un ziedā spožāk viņš veido Andreja ostas motīvus. Savas ainavas Eliass palaikam papildina ar cilvēku stāviem. Tā, piemēram, Miera dārza ainā ar bērniem un sievietēm.

Laikā starp 1926. un 1931. g. parādās vēl kāda cita epizodiska taka Eliasa darbos: akadēmiskais eklektisms, pārfrazējot 16. gs. venēciešu un arī vācu meistarus (kailā *Gulētāja*, RPMM, un *Peldētājas*). Zeltmatainajā sievietē, kas atlaidusies gultā, atspiedusi galvu uz rokas, sāniski iepretim skatītājam, apaļotajās miesās ir vulgārizēts venēciešu meistaru zeltainums (att.). Tas savienots ar skarbiem ziliem toņiem segā un ainavā, kas veŗas pa loga izgriezumu. Tikpat akmeņaini gleznotas baltā auta krokas un klusā daba ar karafiti kreisajā stūrī. Te drīzāk saskare ar vācu skolu. Gan izgludinātā apdare un traktējuma veids pamudināja R. Sutu reiz izsaukties par šo gleznu – „Vaska drāna!".

Četru jaunu peldētāju stāvi, parādot pozitūru dažādību, iekomponēti krastmalā ar blīvi veidotu bērzu birzīm apaugušu pakalnainu ainavu un mazpilsētas baznīcu un namiem ietālē. Te griezīgi dzeltenā novakares, te mierīgā dienas gaismā, šīs konvencionālās, pusmodernās, pusklasiciskās figūras, liekas, sasveicinās ar dažiem nesalīdzināmi pārākiem tāliem radiem italiešu renesanses meistaru audeklos. Netrūkst arī nosacīto drapējumu un kuplo ozolu priekšdaļā vienā no šī tipa kompozicijām (att.). Ikdienas reālisms te jaucas ar akadēmiska eklektisma tieksmēm. Varbūt ka Eliass, tolaik vadīdams Latvijas akadēmijā aktu gleznieciības klasi, vēlējies demonstrēt savas spējas šai nozarē.

Lai atrastu savu īsto ceļu, no šiem mēģinājumiem ar paskaistinātām peldētājām un ainavas piedevām Eliass pievēršas dzimtās Zemgales lauk-



160. Ģ. Eliass, *Mātes ģīmetne*



159. Ģ. Eliass, *Ziemas ainava*



158. Ģ. Eliass, *Pagalma stūris*

skatiem un dienas darbu ainām: mēslu mēšana kūts priekšā, sievietes, slaucot vai dzirdinot govis laidarā, nule nokautā suķa svilināšana, kartupeļu rakšana, ķirbju novākšana. Tā ir lauku sēta ar kūtīm, šķūņiem, dzīvojamām ēkām, dārza stūriem ar ziedošiem kokiem, masīvajām izkulto salmu kaudzēm pie šķūņa – gan pavasarī, gan vasaru, gan sniegotā ziemas ainavā. Tie paši vai līdzīgi motīvi atkārtojas vairākās variācijās, meklējot izteiksmīgāko risinājumu. Šais trīsdesmitajos gados veiktajos darbos, izstaigājis dažādas takas, Eliass atradis pats sevi. Viņš ir skarbas prozas vēstītājs, pasvītrojot lietu, cilvēku un dabas vielisko smagumu. Viss še ir smags: ķieģeļu vai koka ēkas, koki, tumšās debesis un zeme, lopi, pats cilvēks – aizvien kādās izdarībās.

Lai gan še ievērotas gaismēnas attiecības te saulainumā, te pelēcīgā dienā, tomēr šo gleznieciības veidu nevar saukt ne par tīri tonālu, ne arī par tīri koloristisku. Krāsu vedums te kalpo taktilo vērtību raksturošanai: acs it kā aptausta konkrētās lietas. Smagie zemes toņi, piesātinātie tumši brūnotie, brūngani zaļie še sastopas ar oranži dzelteno un sarkano kadmiju pretstatiem. Kontrasti palaikam spēcīgi, robusti. Eliasa pasaule šais Zemgales darbdienas tēlojumos ir bez kāda izskaistināta spožuma, tā ir laidara izgarojumu un sviedru piesātināta. Viss še norit mierīgā ritmā, saistot govju, zirgu, vīru un sievu stāvus kādā nopietnā klusumā; dzīves pūliņi ar to rūgtumu te parādās bez kādas patētikas. Tikpat lietišķi un prozīski holandiešu un flāmu vecmeistari skatīja dzīves norises, taču Eliasam trūkst viņu humora vai pat satiriskā iekrāsojuma un arī traktējuma pelēcīgi tumšoto toņu un apdares skaistuma. Debesis viņa gleznās ir šur un tur tik bezcerīgi melnotas, tumši zilas, drīzāk draudīgas vai duļķainas nekā mirdzošas. Šo tieksmi uz robustumu un dziļo toņu smago satumsumu mantojuši daži viņa audzēkņi, it īpaši Kalmīte. Dažos ziemas skatos smagie, stūrainie stāvi, pelēkais sniegs un tumšā debess pavedina atcerēties veco Brēgelu. Eliass ne visai konsekventi plašās masas krāsu triepumos savieno ar naturālistiskām detaļām, tēlojot, piemēram, jumta lubiņas vai kārniņus, vai kādā citā akmens ēkā – ķieģeļu joslas. Figūras te dažreiz ir pagalma un lauka piedevas, dažreiz tās izaug kompozicionāli un tematiski nozīmīgas (*Cūku svilināšana*), lai gan to veidojumā, kā, piemēram, ķirbju vākšanas ainā, gleznotājam paslīdējusi kāja. Ir darbi, kur viena pati figūra (*Kartupeļu racēja ar grozu*) – ar beļģu gleznieciībai radniecīgu smagumu – izveido visu gleznu. Kāds īpats drūmuma plīvurs pārklāj šos spēcīgi darinātos sacerējumus. Krāsa palīdz diferencēt gleznas masas, smaga, dobja; arī gaismas ieturētas minora gammā.

Pēdējos gadu desmitos, jau padomju varas pavēnī, Eliass pa daļai turpina šo savu labāko gadu ceļu, vietumis lauku darbu ainu latvietim svešajos kolhozos iztēlojot kā „priecīgas dzīves" izpausmi (*Rīts kolhozā* u. c.). Ja dažos portretos (*Mātes ģimetne*, att.) viņš sasniedz izteiksmīgu dvēselisku raksturojumu, tad tādos darbos kā *Divportretā* iestieg kokainā natūrālismā. Viņa lielā kompozicija *1905. gads* jau pilnīgi iekļaujas oficiālajos krieviskā

161. Ģ. Eliass, *1905. gads*
161a. Ģ. Eliass, *1905. gads*, fragments





sociālistiskā reālisma šablonos. To pamatā mūsu mākslai tās labākajos veikumos svešs teātrālisms ar figūru roku un kāju mētāšanu žestos, aizgūtas kompozicionālas schēmas (šveicieša J. Hodlera un viņa ietekmētā krieva Deinekas). Redzamas gleznotāja sekmes piemēroties apstākļiem. Viņa pūles ir tikušas atalgotas ar LPSR Tautas mākslinieku titulu.

---

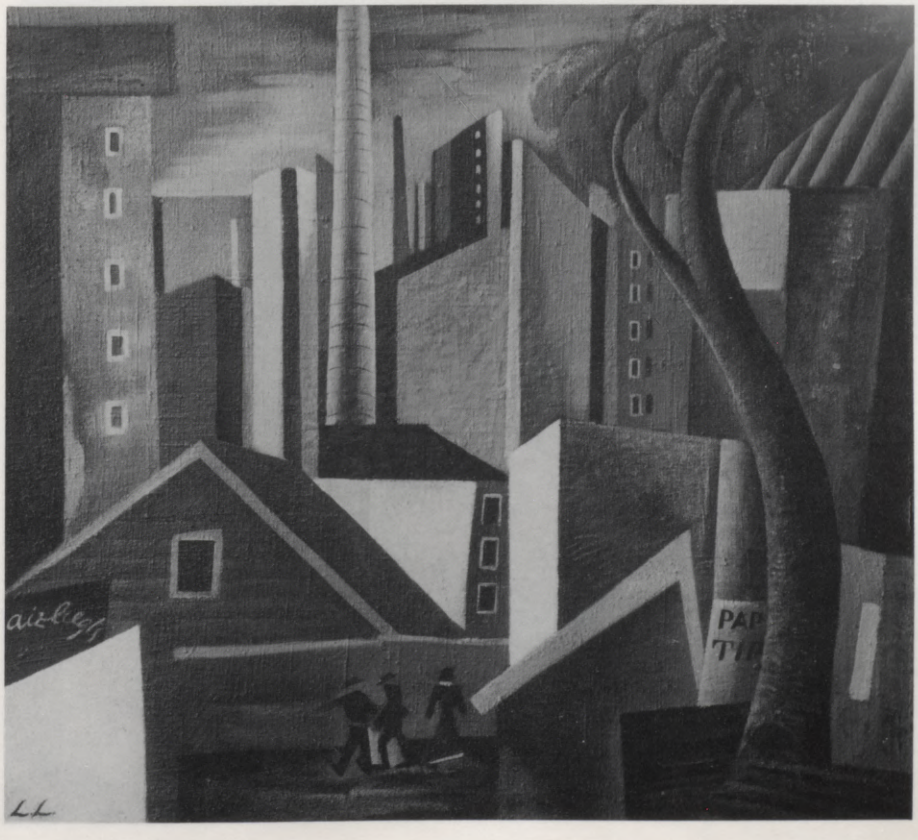
[1] Latvijas Mākslas akadēmijas prorektora R. Pelšes dota informācija.
[2] Latvijas Mākslas akadēmijas sēde 1941. g. jūlijā, rektora J. Kugas ziņojums.

Literātūra un avoti

Ģ. Eliasa sniegta informācija. – J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – V. Penģerots, „Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs.", *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, 11. burtn., Rīgā 1934. – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznecības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4; „Glezniecība", *Latvijas mākslas pieci gadi (1934–1939)*, Rīgā 1939. – U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – *Klusā daba latviešu gleznecībā*, L. Liberta ievads un sakārtojums, Rīgā 1944. – *Ģederts Eliass*, red. I. Ņefedova, Rīgā 1966.

Ludolfs Liberts

Savas veidošanās sākuma gados Ludolfs Liberts (1895–1959) bija jauno nemiernieku pulkā, pakāpeniski pāriedams romantiski ievirzīta reālisma ceļos un vēlos gados pietuvodamies akadēmiskās skolas tradicionālismam. Daudzpusīgs, strādādams dažādos arodos – gleznotājs, dekorātors, zīmētājs – grafiķis, grāmatrūpnieks, režisors, paidagogs, sabiedrisks darbinieks, neraugoties uz šādu sašķeltību, tomēr ikvienā joslā ir veicis ko īpatu. Te viņam palīdzējušas ātra orientēšanās, piemērošanās dažāda veida uzdevumiem un izcilās darba spējas. Atšķirīgās takās tomēr vērojams līdzīgs dzīves stils un mākslinieka stāja. Kā ekstraverta personība, tiekdamies uz ārējiem panākumiem, efektīgu pārsteigumu, Liberts – visnotaļ savās skatuves gleznās – iedarbina savu dzīvo fantaziju. Bet šais inteliģentā, ekstravertā romantiķa dēkās nekas netop sapņainā klusumā, tīri kontemplātīvā mierā (kaut arī līdzīgus efektus viņa māksla prot izvilināt), bet gan ska-



.. Liberts, *Mūri*

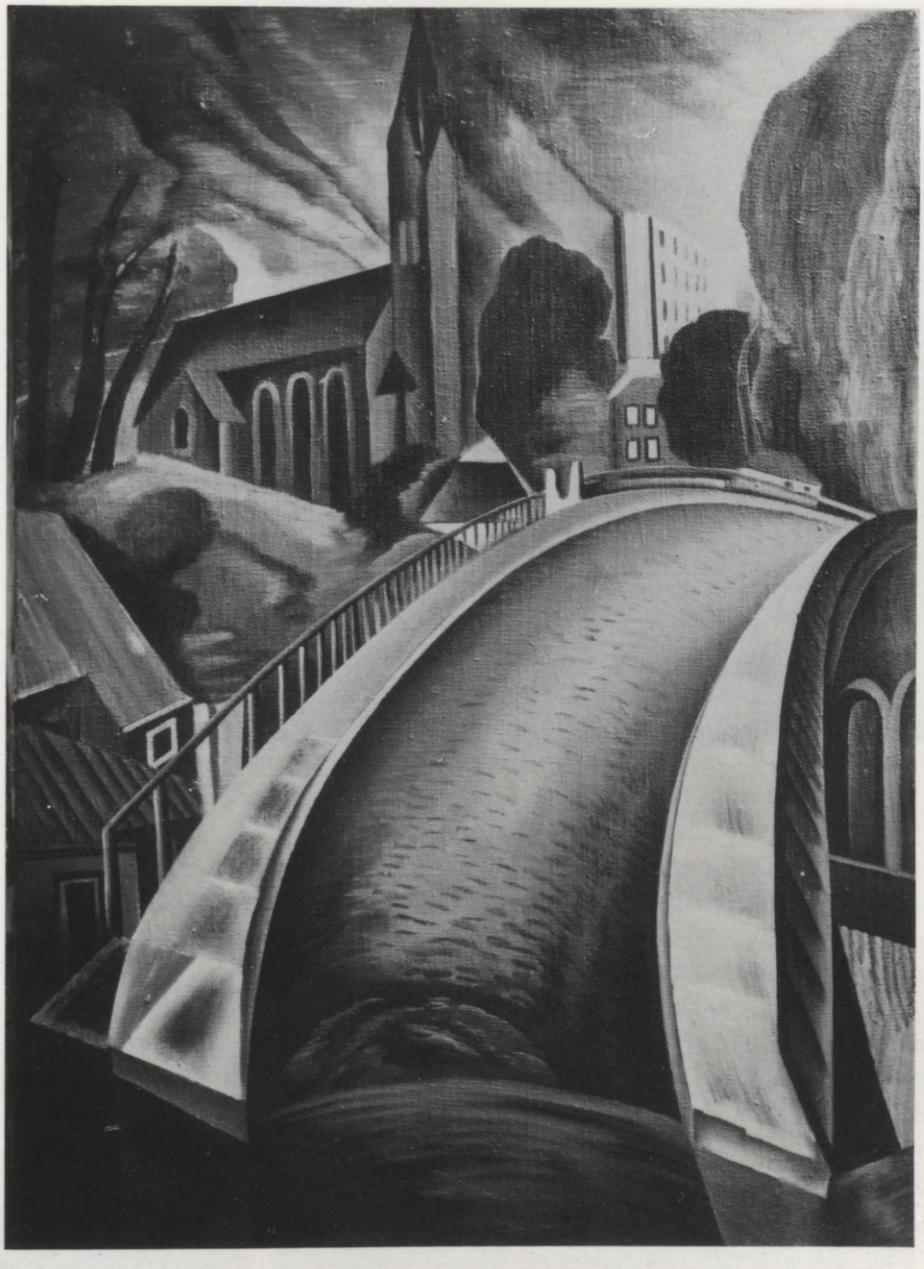
ļumā, spožumā un izteiksmes kāpinājumā. Liberts tiecas uz iespaidīgu teātrālu aranžējumu, uz krāšņu dekorātīvu virspusi. Iecerēto īstenojumu pārvalda gribas kontrole, intelekta apsvērumi, izvēloties un izmēģinot tehniskos paņēmienus sacerē, otas rakstā un apdarē. Ražīgajam mākslinieka dzīves apstākļu maiņās ir produktīvie un ir saguruma brīži. Taču ikvienā audeklā vai kartonā, dažādi variējot techniku, jūtams mākslinieka dzīvais elpojums. Viņa īpatais un izkoptais rokraksts nepazūd arī neveiksmēs. Ar labākajiem veikumiem Liberts ieguvis vietu savas paaudzes priekšpulkā; it īpaši kā skatuves gleznotājs viņš ierauj jaunu stigu un ietekmē pat dažus gados vecākus līdzgaitniekus. Ar ārzemju inscenējumiem un valsts neatkarības gados ārzemēs rīkotajām personālajām izstādēm (Berlīnē, Parīzē, Briselē) viņš neapšaubāmi sekmējis latviešu mākslas popularizēšanu, pats gūdams starptautisku ievērību.

Liberts dzimis 1895. g. 3. aprīlī Tirzas muižas brūzī, kur tēvam Mārcim kā pagraba pārzinim bija miteklis. Tēvs strādīgs, raksturā stingrs un kluss. Turpretim māte Matilde (dz. Lāce) temperamentā dzīva un valodīga. Liberta tēvs – lībiešu izcelsmes, senči nākuši no agrākā Līvu pagasta pie Cēsīm. Tā nākamā mākslinieka sajauktas latviešu un lībiešu asinis. Uz šo lībisko elementu, iespējams, norāda tieksme uz ornamentālo vijīgumu un krāšņumu. No Tirzas, kur gūti lauku dabas un dzīves iespaidi, vecāki pāriet uz Krapi, kur tēvs tur krogu. Ludolfs vasaru iet ganos pie mātes vecākiem Valdiņos, ziemu Vecgulbenes pagasta skolā. Vēlāk, vecākiem pārceļoties uz Ļaudonu, zēns apmeklē turienes draudzes skolu, kur par palīgskolotāju strādā Teodors Reiters, mācīdams arī zīmēšanu. Pirmā konkrētā saskare ar mākslu, īsteni sakot ar mākslinieku, vienpadsmit gadus vecajam Ludolfam



163. L. Liberts, *Klusā daba*

164. L. Liberts, *Tilts un baznīca Torņakalnā*



rodas, sastopot Voldemāru Zeltiņu, kas bija kādu laiku apmeties muižas brūzī. Viņš gleznoja Ļaudonas Saviesīgās biedrības skatuvei priekškaru; gleznoja arī daudzas ainavu studijas un zīmēja viņetes *Dzelmei*. Puisēns visur tek Zeltiņam līdz, lai redzētu, kā īsti gleznotājs strādā. Mākslinieks pat reiz prasa, kā puisēnam patīkot kāda nule veiktā studija; stāsta viņam par mākslu. Zeltiņš pastāsta par Purvīti, jūsmo par impresionismu. Zeltiņš viņam parāda bildes arī līdzatvestajā ārzemju mākslas žurnālā. Rosinoši arī klausīties studentu sarunās un strīdos, kad viņi no Rīgas pa vasaru atbrauc uz Ļaudonu. Tā zēnā mostas neatvairāma vēlēšanās pašam notikt Rīgā, lai tur mācītos. Tas nu šaurās rocības dēļ nav citādi iespējams, kā vecākiem pārceļoties uz Rīgu, apmetoties Pārdaugavā, Oskara ielā un turot mazu pārtikas veikalu.

Ludolfu sūta A. Ķeniņa reālskolā. Pati skolas ēka Tērbatas ielā 15/17, K. Pēkšēna un E. Laubes celta ziemeļnieku gaumē ar stūrotiem logiem, ornamentāliem rotājumiem fasādē un tumšiem gaiteņiem, atstāj noslēpumainu, pat drūmu iespaidu. Skolas gaitās Liberts iejūtas ātri, un sekmes labas. Še izcili skolotāji – rakstnieki: pats A. Ķeniņš, A. Saulietis, Fricis Bārda. Klases audzinātājs un zīmēšanas skolotājs ir Jūlijs Madernieks. Pats entuziasts, viņš prata iejūsmināt savus atsaucīgos audzēkņus, modinot interesi par mākslu, literātūru, mūziku un dabas skaistumu. Ludolfs tūdaļ kļuva arī par viņa mākslas studijas skolnieku. Stilizētājs, dedzīgs dekorātīvā impresionisma aizstāvis, Madernieks tādā ievirzē vadīja arī studijas dalībniekus. Studija toreiz atradās Marijas ielā 22. To apmeklēja trūcīgie jaunieši, gūstot ierosmi un pirmos pamatus mākslā. Šai laikā tur mācījās A. Filka, Atis Maizītis, A. Prande, P. Šotnieks, A. Stulpiņš; drīz pēc tam arī R. Suta, N. Strunke, J. Liepiņš, K. Miesnieks u. d. c. Madernieka studijā Liberts sabija četrus gadus, guva panākumus. Libertam izdodas sastapt arī V. Zeltiņu, kas nāca uz Oskara ielu gleznot ainavu studijas. Ludolfs apmeklē Zeltiņu Avotu ielā, kur viņš dzīvoja kopā ar Aleksandru Štrālu, dabū redzēt mākslas bohēmiešu dzīves grūtības. Viņš apmeklē Zeltiņa pēcnāves izstādi, ko draugi 1910. g. bija sarīkojuši Rieksta mākslas salonā. Daudz ierosinājumu gūst pirmajā Latviešu mākslinieku izstādē, tai pašā 1910. g. Ķeniņa skolas namā notikušajā Matveja organizētajā Jaunatnes savienības un franču jaunās mākslas izstādē Pilsētas mākslas mūzejā. Dziļi viņu saviļņo Lietuviešu mākslas izstādē redzētā Čurļoņa fantastika. Cits ierosmes avots mākslā – Kugas dekorācijas Jaunajā Rīgas teātrī.

Kāda sīka konflikta dēļ pašapzinīgais un ambiciozais pusaudzis atstāj Ķeniņa reālskolu, lai dotos uz Maskavu mācīties mākslas skolā. Sešpadsmit gadu vecumā viņš nokļūst metropolē ar tās straujo kustību, austrumu un vakaru kultūras sajaukumu, mūzejiem, galerijām, izstādēm, rosīgo mākslas dzīvi. Liberts izkrīt iestāšanās pārbaudījumā Maskavas Gleznieciības, tēlnieciības un celtnieciības skolā, jo konkurence tur ir sīva. Viņam izdodas iekļūt Štiglica skolai līdzīgajā Stroganova lietišķās mākslas skolā un arī tikai

165. L. Liberts, *Ziema Torņakalnā*
166. L. Liberts, *Mājiņas pie Māras diķa*





167. L. Liberts, *Ceļš pāri Mārupītei*



tēlniecības nodaļā, jo dekorātīvās glezniecības klasē nav brīvu vietu. Tomēr viņam rodas izdevība pastrādāt Zimina operā pie dekorātoriem Matorina un Fedorovska. Šai laikā Maskavā daudz latviešu jauniešu, kas studē Universitātē, Komercinstitūtā, Šaņavska Tautas universitātē vai arī Augstākajos sieviešu kursos.

1912. g. rudenī, pēc Rīgā pavadītās vasaras, pie viņa Maskavā iegriežas daži agrākie līdzgaitnieki Madernieka studijā: Alberts Filka, Jānis Liepiņš, vēlākais režisors Jānis Zariņš. Tie dodas atpakaļ uz Kazaņas mākslas skolu un pierunā Libertu braukt viņiem līdz. Un tā Liberts nonāk šajā senajā tatāru galvaspilsētā. Mākslas skolā mācības jāsāk no apakšējās — ornamenta klases. Pēc gada viņš jau galvas klasē. It īpaši viņam sekmējas kompozicijās. No skolas audzinātājiem vistuvāks N. Fešins, agrākais Repina audzēknis Pēterburgas akadēmijā. Studiju laikā viņš dodas pastrādāt par dekorātora palīgu pie P. Beņkova Kazaņas operā, un vēlāk rodas izdevība arī veikt pašam dekorācijas dažu operu atsevišķiem cēlieniem. Skolā Ludolfs iedraudzējas ar gados vecāku tēlniecības audzēkni — Kārli Zāli. Kazaņu apmeklē futūristu izstādes, Majakovskis un viņa domu biedri notur trokšņainus priekšlasījumus, un arī Kazaņas skolā veidojas jauno virzienu piekritēji kā, piemēram, jau minētais konstruktīvists Rodčenko. Šais saviļņotajos gados sākas Pasaules karš. 1915. g. pavasarī Liberts beidz Kazaņas mākslas skolu. Drīz vien viņš dodas uz Maskavu, kur kādu laiku strādā I. Maškova studijā. Taču tiešas Maškova gleznieciības ietekmes Liberta darbos maz samanāmas, varbūt vienīgi sākuma posma krāsu skaļumā. Toties viņam tuvāks impresionists K. Korovins, kuŗa darbnīcā Maskavas mākslas skolā Liberts nostrādāja kādu mēnesi. Liberts vēl pagūst







169. L. Svemps, *Skats Rīgas Citadelē*
170. K. Ubāns, *Skats Rīgas Citadelē*

168. L. Liberts, *Skats Rīgas Citadelē*

piedalīties Jaunatnes savienības izstādē Maskavā, tad viņu mobilizē. Pabeidzis Aleksandra kaŗa skolu, nokļūst Austrijas frontē, kur 1916. g. vasarā viņu smagi ievaino. 1917. g. vēl divi reizes ievainots, pēc boļševiku revolūcijas demobilizēts, Liberts 1918. g. beigās atgriežas Rīgā. Še pārlaiž lielinieku ienākšanas mēnešus, strādādams gan par zīmēšanas skolotāju, gan operā par dekorātora palīgu, lai pelnītos. Dīkā Liberts nestāvēja, bet šajā neskaidrību pilnajā laikā nekas nozīmīgāks tapt nevarēja. Lielinieku vara Libertu kā bijušo virsnieku mobilizē. Viņš spiests piedalīties 1920. g. kaŗa gājienā uz Poliju, krīt gūstā un tiek internēts Vācijā. Tikai ar lielām grūtībām no turienes izdevās nokļūt Pēterpilī, kur bads un ciešanas. No šejienes Liberts nonāk Maskavā, kur sastop Drēviņu un kādus citus latviešu mākslinieku.

Šai laikā, ap 1920/21. g., abstraktie mākslas virzieni Krievijā ir pilnos ziedos. Tagad viņš pavisam citādi skata un izprot franču pēcimpresionistiskos meistarus Ščukina un Morozova gleznu kollekcijās. Jaunais mākslinieks pats pārdzīvo pēc visiem smagajiem dzīves pieredzējumiem dziļu iekšēju krizi. Viņš izjūt, ka modernā māksla izpauž dzīves nemieru, ciešanas un jauno pasaules skatījumu. Tā viņā pašā iekšēji nobriest lūzums un pievēršanās revolūcionārās mākslas centieniem. 1921. g. Libertam izdodas nokļūt atkal dzimtenē. Sākas grūtības, bet reizē saviļņojumu un cerību iestrāvotas dienas. Pa kaŗa gadiem viss agrāk apgūtais bija pagaisis. Kopā ar Ubānu izgājis Torņakalna apkaimē gleznot dabas studijas, pārnācis mājā noskumis, jo, kamēr Ubāns veica uzdevumu vienā seansā, Liberts vairs to neiespēja. Zobus sakodis, viņš neatlaidās, metās darbā. Vecāki cik varēdami atbalstīja dēlu, kas uz ienākumiem no mākslas cerēt nevarēja. Liberts grozījās gan bohēmiešu kolonijā Aspazijas bulvārī 9, gan tolaik populārajā Sukubā, mācīja Kultūras veicināšanas biedrības un Tautas augstskolas mākslas studijās. Viņš dzīvi piedalījās satiriskajā žurnālā *Ho-Ho* gan kā zīmētājs, gan vienu laiku pat kā redaktors.

Izšķirīgais pagrieziens Liberta karjērā notika kopš 1923. g. kopā ar Ubānu Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā sarīkotās izstādes. Izstādi bija apmeklējis Nacionālās operas režisors P. Meļņikovs. Viņam imponēja Liberta gleznas un dekorāciju meti ar skaļajām krāsām, un Libertu uzaicināja gleznot dekorācijas Mocarta *Bēgšanai no Seraja*. Otrs panākums – rektors Purvītis viņu aicināja par klašu vadītāju Mākslas akadēmijā. Liberts šo piedāvājumu pieņēma, saņemdams asus pārmetumus no dažiem citiem modernistiem, kas tomēr drīz vien sekoja paši viņa paraugam.



171. L. Liberts, *Parīzes ainava*

1924. g. nodibinājās mākslinieku biedrība Sadarbs, kuŗā desmit gadus no vietas, sākot ar 1928. g., Liberts bija priekšsēdis, piedaloties šīs kopas izstādēs. Viņš sarīko savas patstāvīgās skates Parīzē (1927. g.), divus gadus vēlāk Briselē un 1931. g. Berlīnē. Kā dekorātors vai kā dekorātors un režisors viņš veic skatuves ietērpu operām Kauņā, Helsinkos, Malmē, Zagrebā. Liberta dekorāciju meti parādās teātŗa un dekorātīvo mākslu izstādēs Austrijā, Vācijā, Spānijā, Savienotajās Valstīs, Kanādā un Francijā. Apbalvots ar *Grand prix* un zelta medaļu Starptautiskajā izstādē Parīzē 1937. g.

1932. g. Libertam darbs Mākslas akadēmijā jāatstāj budžeta samazināšanas dēļ. No 1942. g. līdz emigrācijai 1944. g. viņš darbojas par profesoru figūrālās gleznieciības darbnīcā akadēmijā. No 1935. g.—1944. g., izņemot 1940/41. g., darbojas par Valsts papīru spiestuves direktoru. Tā dzīve saskaldās starp ierēdņa pienākumiem diendienā un vakariem un naktīm, kad Liberts savā darbnīcā glezno mākslīgā apgaismojumā. Bez patstāvīgām un Sadarba izstādēm Liberta darbi parādās valsts rīkotajās izstādēs dzimtenē un ārzemēs. 1934. g. Mākslas akadēmija 15 pastāvēšanas gadu jubilejā viņam piešķīra izcila mākslinieka titulu. 1944. g. rudenī Liberts dodas trimdā, sākumā apmetas Vīnē, tad Eslingenā, Vācijā, un no 1950. g. dzīvo Ņujorkā. Viņa fiziskie spēki sabruka gads gadā nedziedināmā slimībā. Neraugoties uz fiziskām ciešanām, Liberts nemitīgi strādāja. Līdz savai nāvei 1959. g. 11. martā Liberts ASV sarīkoja 11 personālas izstādes, no tām 9 Ņujorkā.

Liberta darbs norisinās divi dažādās joslās — stājgleznieciībā un teātŗa dekorāciju mākslā. Te viena otrai pietuvināmās, te atkal attālināmās savos īpatajos uzdevumos un stilistiskajā koncepcijā, tās, protams, ir



172. L. Liberts, *Dārzs Tirzā*

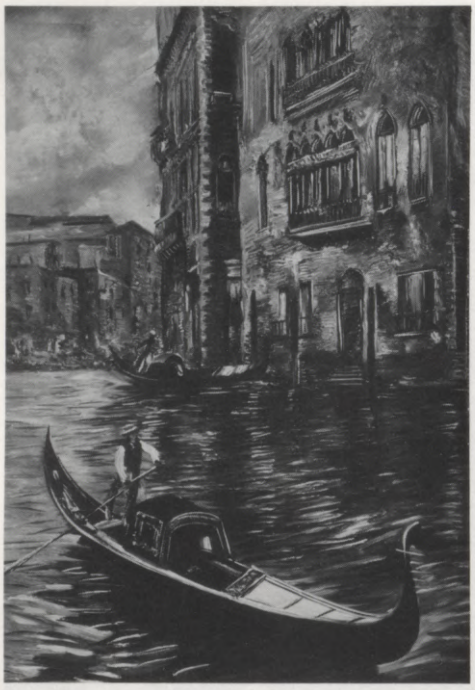
173. L. Liberts, *Azaids*

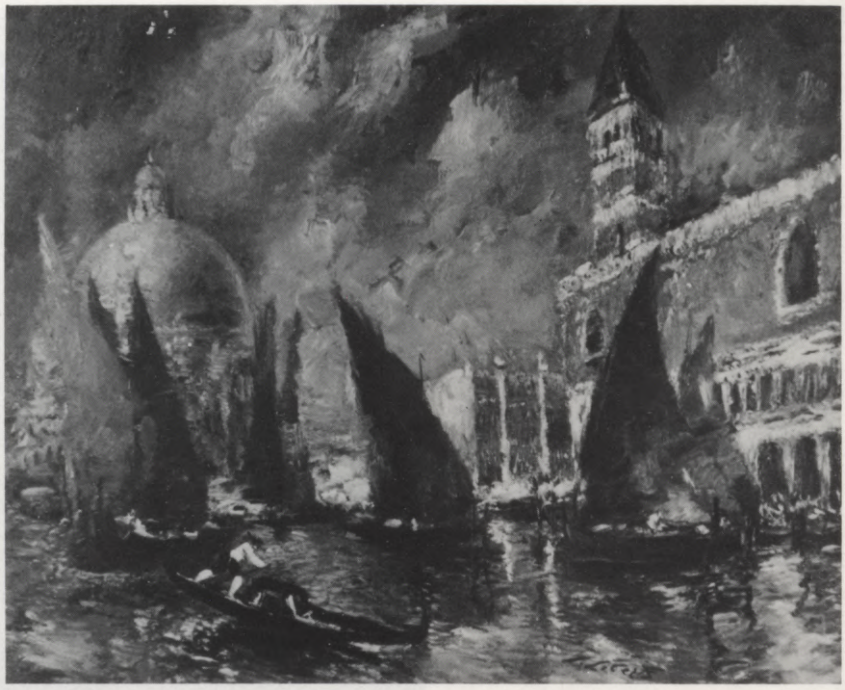


atšķirīgas. Še apskatīsim stājgleznie cību. Lai gan Liberta dekorācijas ar savu plašo populāritāti it kā aizēnojušas viņa stājgleznie cību, taču pēdējā ir savas virsotnes ar paliekamu nozīmi, pretēji efemērai un gaistošai teātŗa burvībai.

Būtiskais un labākais Liberta sniegums, kā vispār pie viņa paaudzes meistariem, ir noticis Latvijas patstāvības gados. Pirms tam – īsie ievadījuma un skolas gadi, kaŗa notikumu pārtraukti; pēc tam – atkārtojumi vai arī piedevas, pie tam mūža pēdējā desmitā slimības agonijā un cīņā par eksistenci. Tamlīdz Liberta daiļradē varam izšķirt: mācekļa gadus (1910–1920), skaļā kāpinājuma un ekspresijas posmu (1921–1923) ar savu turpinājumu nomierināšanās un reālisma centienu gados (1924–1930). Tam seko lūzums Liberta mākslā, no lineārās gleznie cības pārejot uz tonālu gleznie cību (1930–1944). Viņa darbību noslēdz pēdējie, trimdā pavadītie piecpadsmit gadi (1944–1959).

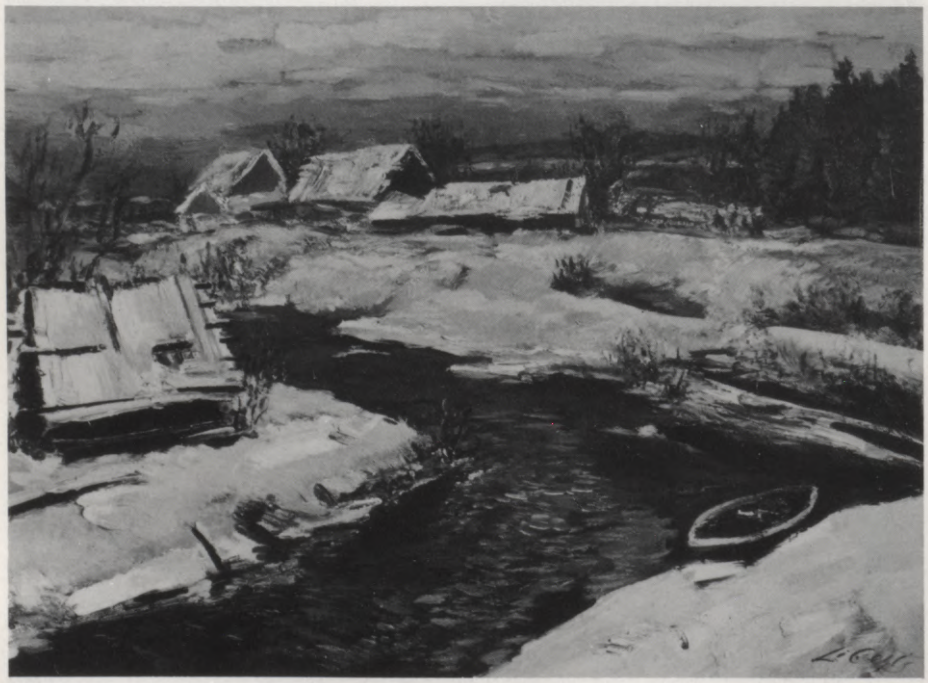
Skolnieka gados veiktie darbi temperā un eļļā – ostas skati, kompozicijas, kas tēlo austrumu tirgu u. c., ir krievu skolas impresionistu ietekmē. Labākie veikumi ir ap 1913/1914. g. Kad pēc frontē pavadītiem gadiem Liberts atsāk gleznot, viss pārdzīvotais viņa dvēselē bija radījis mulsumu un satraukumu. Pa daļai franču, bet visnotaļ krievu futūrokubistisko strāvu ietekmē starp 1918. un 1920. g. viņš meklē savu izteiksmi. Tie ir nenoteikti mēģinājumi, dvēseliskās krizes vēstītāji, ar stūŗaini vispārinātu formu, spilgtiem zieda laukumiem gan temperas, gan eļļas gleznojumos.





174. L. Liberts, *Gondola Lielajā kanāl*
175. L. Liberts, *Venēcijas ainava*

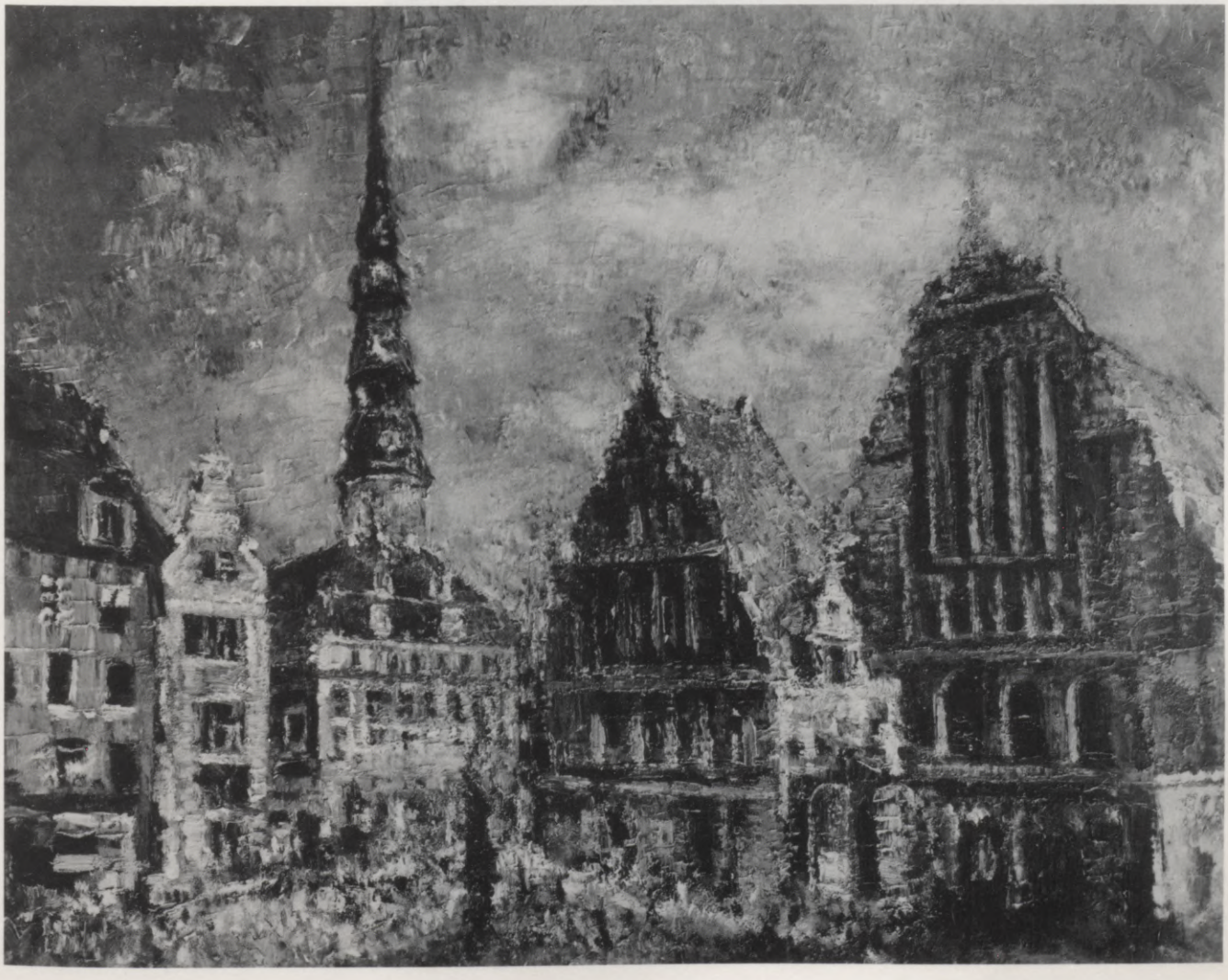
Ar atgriešanos Rīgā 1921. g. sākas noteiktāki ievirzītas meklēšanas un noskaidrošanās posms. Atskaitot tīri kompozicionālos uzdevumus, Liberts divdesmitajos gados intensīvi pievēršas dabas studijām. Tomēr tie nav īstenības apraksti, bet dabas parādību ekspresīvi un individuāli pārveidojumi. Līdztekus šādam vairāk reālistiski orientētam ekspresionismam, Libertam rūp arī konstrukcijas un formu ģeometrizēšanas problēmas, kas it



176. L. Liberts, *Ziemas novakare*

īpaši izpaužas divdesmito gadu sākumā vairāk abstraktos mēģinājumos. Tā arī Liberts pārdzīvo viņa līdzgaitniekiem raksturīgos ekspresīvo konstrukciju gadus. Visā šajā divdesmito gadu periodā Liberta izveidošanās virzās no skaļas brāzmas un ekspresīva kāpinājuma uz pakāpenisku nomierinājumu, ko ievada Parīzes ceļojums (1924). Šos agrīnos divdesmitos gadus var arī saukt par „Torņakalna posmu" jaunā mākslinieka gaitās. Aizgūtnēm un neapnicis viņš vēro un tēlo savu tuvāko apkārtni. Taču tikai reti kad šī nomale ar smilšainām ielām, dēļu sētām, vienstāvu namiem un kokiem Liberta skatījumā saglabā savu idillisko klusumu. Viss izvēršas satrauktu līniju un krāsainu laukumu kustībā; nemiera pārņemta gan zemes virsa savā izvagojumā, gan koki ar izlīkumotiem zariem un lapotni. Nelielie smilšu kalniņi un pauguri gar Māras dīķi aug, izliecas dinamiskā kustībā, mājas stiepjas augstumā, spalgi mirdzot uz zilās satumsušās debess (*Ceļš pāri Mārupītei*, att.). Skaļš un nesavaldīgs daudzās ainavās, kas tēlo pagalmus un ielas ar stūļoti kustīgiem cilvēku stāviem, ir pats krāsu zieds, kur sajūk brūni okerainie zemes toņi ar cinobra sarkano un spilgti zaļo. Dabas

177. L. Liberts, *Rātslaukums Rīgā*



īstenība pārtop formu un krāsu kāpinājumā. Taču sastopami arī toņos un zīmējumā mierīgāki dabas tēlojumi: *Liellaivas, Vecā Jelgavas šoseja* u. c.

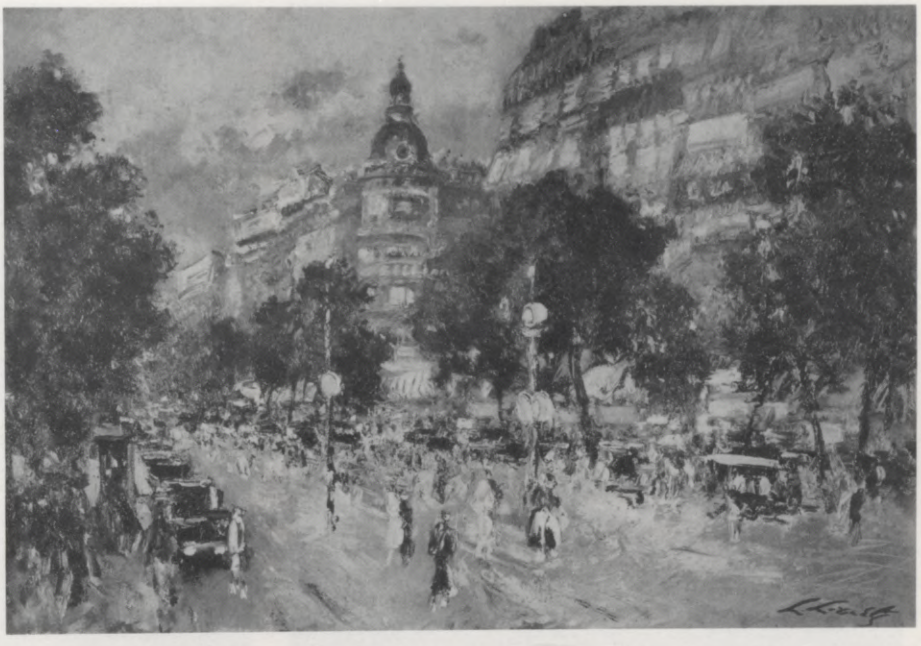
Libertam rūp arī pilsētas technisko ierīču romantika: fabriku stāvi, dūmeņi, dzelzceļu sliežu tīklojums ar zīmnešiem, betona tiltu izliektajām mugurām... Blakus neitrāliem toņiem krāsu zieds kā ainavās, tā klusajās dabās spalgi skaļš. Šķautnainās, metalliski asās formas izveido savas arabeskas un gūst kaligrafiskas īpašības. Apdare plāna, visur pasvītrotas plaknes un lineāritāte. Ar visu bravūru to gadu Liberta gleznieciībai piemita jaunības svaigums un iekšējs patiesīgums. Viņš izkopa rokrakstu, formas paņēmienus un iemīļotus motīvus.

Divdesmito gadu vidū notiek maiņas. Iepazinies ar franču modernistiem un it īpaši 19. gs. meistara Koro (Corot) sidrabainās gleznieciības savaldzināts, Liberts pārvar savu metallisko asumu un zieda dekorātīvo griezīgumu, kļūdams vijīgāks, pieklusinātāks. Izzūd arī pārmērības formu sablīvējumā. Parīzē viņu saista divi tematiski uzdevumi: Sēnas krastmale ar



178. L. Liberts, *Lielpilsēta naktī*

179. L. Liberts, *Italiešu bulvāris*



savu vienreizību (att.) un Versaļa. Torņakalna motīvos meklējis pilsētniecis-kumu, tagad modernās lielpilsētas ainavā Liberts meklē pavisam pretējo: klusumu, poēziju. Sēnas krastmales ir tēlojuši tūkstošiem gleznotāju, taču jaunais torņakalnietis šai milzu barā gluži nepazūd, jo skata lietas libertiski. Viņa valoda raisās otas švīkainā rakstā, sprigani, pacilāti. Ja apdare sacietē un krāsu klājums neplūst īsti raiti, Liberts izlīdzas ar līniju tīkliem un iesvītrojumiem. Jaunajam māksliniekam visai rūp artistisks vieglums un elegance. Apgūtos pieredzējumus tagad Liberts izmanto gan Rīgas priekšpilsētas, gan laukskatu tēlojumos. Tie visi ir kaut kur vidū starp tiešu dabas studiju un komponētu gleznu, drīzāk tuvāk pēdējai.

Tēlojot lauku sētas, pagalmus ar ziedošiem ceriņiem, ābelēm, šķūnīšus un dārzus, Liberta darbos saduras pretējas tendences: primitīvitāte ar izsmalcinātību; tuvums īstenībai ar tieksmi padarīt lietas krāšņākas, liekot, piemēram, koku zariem ornamentāli, čūskveidīgi vīties; laukumu izveidojumā attīstot grafisku un lineāru rotaļu (att. *Dārzs Tirzā*).

Ar 1927. g. parādās Libertam tik zīmīgie uguņoto pilsētu un Parīzes bulvāru ainojumi. Arī še savijas reālisms un fantazija. Gaismas efektos Liberts jau tiecas uz apvienotu koptoni. Tai pašā laikā viņam rūp romantisks kāpinājums un dekorātīvie efekti. Īstu izlīdzinājumu šajos pretstatos viņš atrod tikai trīsdesmito gadu sākumā.

Mazāk veiksmīgi ir Liberta sniegumi figurālos tēlojumos un portretā. Arī še saduras dabas formu ekspresīvs pārveidojums, ornamentāli abstrakti motīvi ar telpiski reāliem. Šādas svārstības vērojamas ap 1920. g. veiktajā pašportretā un dažās figurālās kompozicijās, vietumis atgādinot ir krievu jaunos gleznotājus, ir N. Strunkes ekspresīvos siluetus. Viens no īpatākajiem un interesantākajiem darbiem ir brīvi traktētais laukstrādnieks pie galda (*Azaids,* att.). Turpretim *Ganu meitā* (1923) galvas un roku modelējums īsti nesaderas ar ornamentālās grieztalās pārvērstajām svārku krokām. Formu organiskā uzbūve un sakarība ir Liberta vājā puse. Dažviet viņa

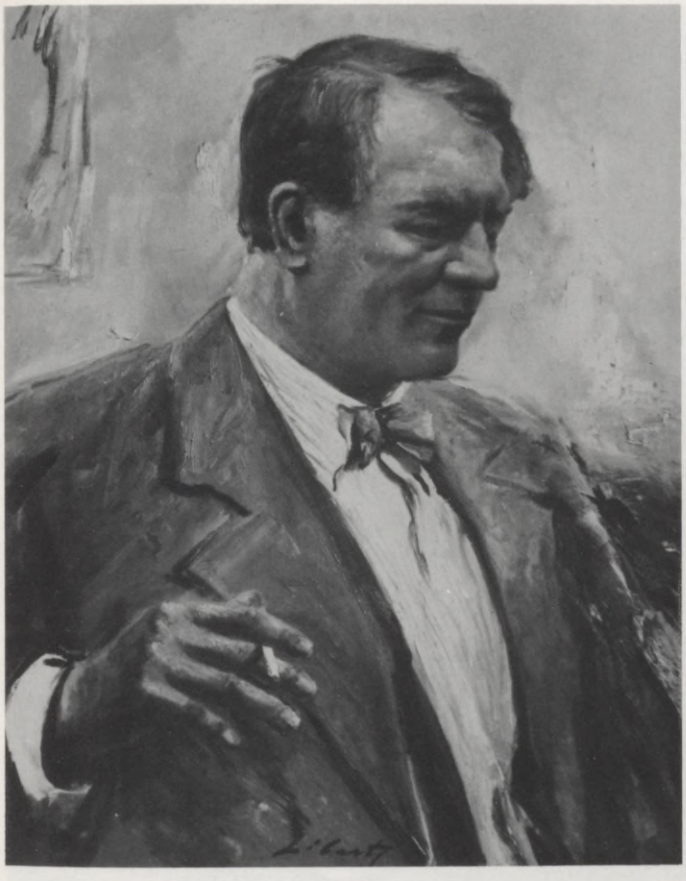
ģīmetnes (piemēram, *Tēva portrets*) ir nepretenciozi reālas; citur ieviešas nesaskaņas starp stāva un sejas formām un tērpa traktējumu (piemēram, *A. Rebane Karmenas lomā*). Dancotājos lauku pagalmā figūru darinājums ne īsti reāls, ne arī ekspresīvi brīvs, liecinot par uztveres neskaidrību.

Jau vēlīno divdesmito gadu ainavās – pārejā no ritmiski ornamentālā, dekorātīvā uz koptonī apvienotāko ar sidraboti zaļotā zieda harmonizāciju, vēl atlika iet soli tālāk, izskaužot lineāritātes paliekas un izmantojot tonālās gradācijas. Tas notiek trīsdesmito gadu sākumā, ko ievada ceļojums uz Adriatijas piekrasti un it īpaši Venēciju. Venēcijas tiltu, kanālu, baznīcu un laukumu motīvos apdare kļūst valganāka un irdenāka, lai gan sākumā ainavas ir šķiedraini pasausas, tikai pakāpeniski kļūstot irdeni čaganas, vibrējoši mīkstas masu triepumā, līdz četrdesmitajos gados šis glezniecīskais stils jau pilnam izkopies otas raksta dažādībā. Labākie veikumi Venēcijas, Parīzes bulvāru, Rīgas skatu un mūsu lauku ainavu tēlojumu ciklos un variācijās vēstī drošu tvaru, romantiķa nemieru, ko apvalda mērķtiecīga uzdevuma nospraušana un gribas kontrole. Gleznu uzbūvi tagad nosaka tonālie pretstati, ar ko var saistīties dekorātīvie efekti, meklējot gleznojuma spožumu vai arī drāmatismu. Izvēloties umbras pelēki brūngano, dzeltenīgi pelēko vai zaļās zemes, vai pat melnbaltu kopskaņu, Liberts attīsta kustības sparu, retāk klusu harmoniju. Gaišuma un tumšuma vērtību dinamiskie viļņi dažreiz izraisās no vairākiem centriem, neaizmirstot „maģisko punktu" uzsvarus. Tā izveidojas gaisotnes telpa, kuŗas plūdumā iegrimst lietu balsis. Dažreiz kā, piemēram, pilsētas vai lauku ainavās ar sniegu, palaikam drūmā skarbumā, melnā un baltā pretstati kāpināti līdz galējām robežām, pie kam tie iegūst nechromatiskas krāsainības vērtības, piemēram, *Ziemas novakarē* (att.).

Ir darbi, kas uzbūvēti monochromi brūnotā vai siltās umbras variācijās. Taču gaismēnas sabalsojumā bieži vien Venēcijas un Parīzes bulvāŗu nakts ainās gan kā akcenti, gan plašā plūdumā iesviesti spēcīgi chromatiskie dzeltenie, sarkanie, zaļie vai zilie savā skanīgumā. Tas notiek arī citos – *Pēteŗa baznīcas portālu* un *Rātslaukuma* (att.) motīvos. Te aizvien ir problēma, kā sasaistīt šīs atšķirīgās (tonālo un dekorātīvi krāsaino) sistēmas, tiecoties iegūt īpatus žilbinājuma efektus. Ekstraverto romantiķi še apdraud, it īpaši apguruma brīžos, iestigšana ārišķībās.

Savām artistiskajām tieksmēm un romantiskajai izjūtai Liberts, mācīdamies no beļģu un franču mēreniem modernistiem un šo to iegaumējis arī Sārdženta virtuozajā internacionālajā gleznieciībā, visu to pārkausējis savā dialektā, izvēlas plašu tēlojamo motīvu repertuāru. Viņš, atšķirībā no divdesmito gadu iepriekšējā posma, vairs neattēlo tiešos īstenības iespaidus, bet gan priekšstatus, fantazijas un atceres tēlus un jo bieži izmanto foto uzņēmumu materiālu.

It īpaši dažādo Eiropas pilsētu, arī Ņujorkas un baznīcas celtniecības ainās viņu tirda ceļotāja un dēkaiņa aistēta nemiers, liekot pārvarēt darbnīcas sienu šaurumu, dodoties no vietas uz vietu, ejot tālāk un tālāk, bet bieži atkal atgriežoties pie reiz bijušā un iemīļotā. Pilsētu ciklos, gan eļļā, bet dažkārt arī temperā kā, piemēram, 40-os gados veiktajās Eiropas ainās, Rīgas torņos no Daugavas puses, Vecrīgas senatnīgajās ielās, Parīzes bulvāŗos dienas gaismā un naktī, Berlīnē, Vīnē, bet visnotaļ Venēcijā un atkal Venēcijā, tās noslēpumainajā skaistumā ar krāsainām burām senatnīgos kuģos, baznī-



180. L. Liberts, *Tēlnieka Kārļa Zāles ģīmetne*



181. L. Liberts, *Zvejnieks*

cām, Sv. Marka laukumu, daudzos variantos sastopamo *S. Maria della Salute* baznīcu, – viss vēstī kādu pacilātību un satrauktu prieku. Kāpinātos un fantastiskos gaismēnas un chromatiskā zieda pretstatos veidojas kāda vizionāra aina, dažreiz sapnim līdzīga, drīz rudenīgi sadrūmusi, drīz krāšņā mirdzumā, drīz norimusi klusumā. Reālisms motīvos ir tikai ieganstš, lai gleznieciskā parādībā īstenība izvērstos teiksmā. Liberts ir izkopis savas gleznieciskās formulas gan virtuozi veiktai elektriskās gaismas fantasmagorijai nakts satumsušajā zilgmē, gan Pēteŗa baznīcas dižās ēnās iegrimušiem portāliem, gan Melngalvju nama laukumam – visur ar nemitīgi plūstošo ļaužu pūli, gan Sv. Marka laukuma marmora celtnēm un atspulgiem kanālā, gan grūtsirdīgi satumsušajam Sv. Gara konventam Rīgā – minot tikai dažus piemērus no motīvu bagātā pūra. Brīvā, tiklab eļļas kā temperas triepumā Liberts prot satvert architektonisko veidojumu raksturu, pilsētu sejas, protams, savā libertiskā skatījumā. Viņa stils ir dinamisks un barokāls; pasaule še nereti ir skatuviskā maģiskā telpa, kuŗā norisinās cilvēku drāma. Tālab Liberta pilsētu ainavām zīmīgi kustīgie dzīves aktieŗu bari un dažviet ieviešas it kā svētku gājienu noskaņojums. Liberts pieskaitāms tiem pilsētu gleznotājiem, kas prot nevien runāt gleznotāja valodā, bet arī pateikt seno apsūbējušo un satumsušo akmens sienu stāstus, gadsimtiem nākot un ejot.

Artistisks dzirkstījums iezīmē labākos puķu un augļu gleznojumus, īsti izjustajam savijoties ar konvencionālo. Svārstības starp mākslinieciski

nozīmīgo un konvencionālo norisinās viņa ģīmetnēs un it īpaši žanra un figurālās kompozicijās. Izmantojot fotografisko materiālu, dailniekam rūp aranžējums, pozitūra vai kāda izteiksmīga situācija (K. Zāles, A. Libertes u. c. ģīmetnes). Tērpā un fonā atļāvies gleznainu rotaļu, pašā galvas veidojumā un figūras nostatījumā Liberts var kļūt reprezentātīvi formāls (piemēram, prof. Fr. Baloža ģīmetnē). Viņa ganu meitas un tautu meitas ar rozēm un pie puķu vāzēm jau ieslīd akadēmiskā banālitātē. Līdzās reāliski iecerētiem arājiem, pļāvējiem, viņa sadzīves tipu tēlojumos uzpeld trīsdemitajos gados modē nākušie jūrnieki, zvejnieki, strādnieki. Virspusīgi raksturojumā, tie dažreiz veiksmīgi gleznojuma apdarē. Manierisma gleznie cības ietekme un teātrāla uztvere raksturo viņa dzīves pēdējo gadu desmitu sentimentālās allegorijas (*Eņģeļu sardze*) un reliģiskos gleznojumus (*Svaidīšana*). Ir savādi, ka, tiekdamies būt reāli akadēmisks savos žanros un žanra ģīmetnēs, Liberts kļūst vai nu fotografiski protokolisks, vai atkal uzrāda dīvainas nesamērības cilvēku un dzīvnieku figūru darinājumos, lai



182. L. Liberts, *Amarillis*



183. L. Liberts, *Piektā avenija ziemā*

gan pati sacerējuma ideja un kolorīts būtu gluži atzīstami. Konvencionāli, maksājot meslus savam laikmetam, arī gleznoti mūsu senču valdnieku (Vestharda, Lamekina, Visvalža, Tālivalža) iedomātie portreti uzpostā aranžējumā. Ekstraverta rakstura vājības un slīdēšanu pa virspusi atsedz dekorācijas ar allegorisko vadoņa slavināšanu lielā formātā (1937. g. Parīzes izstādē, vēlāk Rīgas pilī, pēc tam iznīcinātas). Ritmiskā skatuviskā aranžējumā šie plakātīgie darbi trāpīgi vēstī masu eksaltāciju. Daudzas lietas, atkarībā no dzīves ārējām situācijām un arī Liberta dekorātora un režisora darbības, ir nākušas un gājušas bezbēdīga viegluma gaisotnē, dažviet, kā, piemēram, *Kursas kāzu gājienā*, ar rotaļīgu eleganci. Atsijājot konvencionālo un pagurušos atkārtojumus pilsētu un ainavu ciklos (kam tādu gan nav?), paliek pats īstais guvums – Liberta mākslas nopietnais kodols. Ekspresīva un vizionāra, tā fantazijas rotaļā savij īstenību ar teiksmu, pārkausējot aizgūto savā personīgā izjūtā un personīgā skatījumā. Apbrīnojams tas milzīgais gribas spēks, ar ko, stāvēdams jau iznīcības pavēnī, sāpes pārejoši remdinot ar narkotiku, Liberts, kā kādreiz jaunībā kaŗa laukā, savos vecuma gados varonīgi turējās mākslas frontē, mēģinot dzīves ciešanām atrast mierinājumu gleznieciskos veidolos.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Ludolfs Liberts", *Laikmets*, 1923/4; „Ludolfs Liberts", *IŽ*, 1926/3; *Ludolfs Liberts*, monografija latviešu un vācu izdevumos, Rīgā 1942. – L. Liberta un K. Ubāna gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1923; L. Liberta gleznu izstāde mākslinieka darbnīcā, Rīgā 1934; L. Liberta gleznu izstāde mākslinieka darbnīcā, Rīgā 1938. – Anšl. Eglītis, „Ludolfa Liberta gleznu izstāde", *Sējējs*, 1938/12. – Fr. Balodis, *Ludolfs Liberts*, Rīgā. 1938; *Ludolf Liberts* (zviedriski), Riga 1938. – U. Skulme, „Viena paaudze", *SM*, 1939/4. – *Ludolfs Liberts*, Z. Ligera, viscaur paša mākslinieka inspirēts, apcerējums vācu valodā, Rīgā 1943. – *Europäische Symphonie*, Stuttgart 1946. – *Ludolfs Liberts*, attēlu sakopojums, K. Rabāca un L. Réau ievadi, Stuttgart 1964. – *Ludolfs Liberts*, Memorial Exhibition, February 2–16, 1960, New York, N.Y. – J. Madernieka un A. Prandes atmiņas par Libertu. – Grāmatas autora sarunas un pārrunas ar Ludolfu Libertu, 1921–1958.

Kubisma epizode

Kā jau minēts, kubisms mūsu mākslā neradās no kādas iepriekšējas attīstības, bet ienests visnotaļ franču, pa daļai arī krievu modernistu ietekmē. Un arī tā tas ir provinces barbarismā audzis fragments, atbalsodams vēlīnā dekorātīvi iekrāsotā kubisma un pūrisma elementus. Tomēr tam bija sava nozīme un vieta mūsu mākslas jaungaitās. Tie bija skaistie diferencēšanās un aizrautīgu, lai arī nenoskaidrotu, meklējumu gadi. Tas signālizēja arī vēl ko citu: atteikšanos no fovistiskā, vāciskā, krieviski futūristiskā stila, pievēršoties skaidriem konstruktīviem veidoliem. Suta toreiz aizrautīgi runāja par „vispasaulīgu plastisku likumu", par funkcionālismu, un toreizējais kubisma sludinātājs U. Skulme deklarēja cīņu pret anarchistisko individuālismu, jo „stingra attīstīta prāta kontrole nepieciešama nopietnai mākslai".[1] Tas bija vispārējs strāvojums, ko Krievijā reprezentēja gan Maļeviča suprēmatisms, gan Tatļina, Gabo u. c. konstruktīvisms; Holandē – Mondriana vadītā *de Stijl* kustība; Parīzē – Žannerē un Ozanfāna pūrisms;[2] bet Amerikas Savienotajās Valstīs precizionistu kustība. Atsevišķus kubisma un konstruktīvisma elementus sastopam pie J. Liepiņa, N. Strunkes un L. Liberta.

Šos dažādos strāvojumus, pretēji visām irracionālajām ekspresionisma, dadaisma, sirreālisma kustībām, stimulēja vēlēšanās atrast mākslā ko mūžīgu, kādu racionālu un paliekamu plastisko vērtību likumību, dažreiz savienojot intelektuālismu ar mistiku (holandiešu kustībā). Visa šī epizode mūsu apstākļos bija īslaicīga.

---

[1] *IŽ*, 1923. g. decembrī.

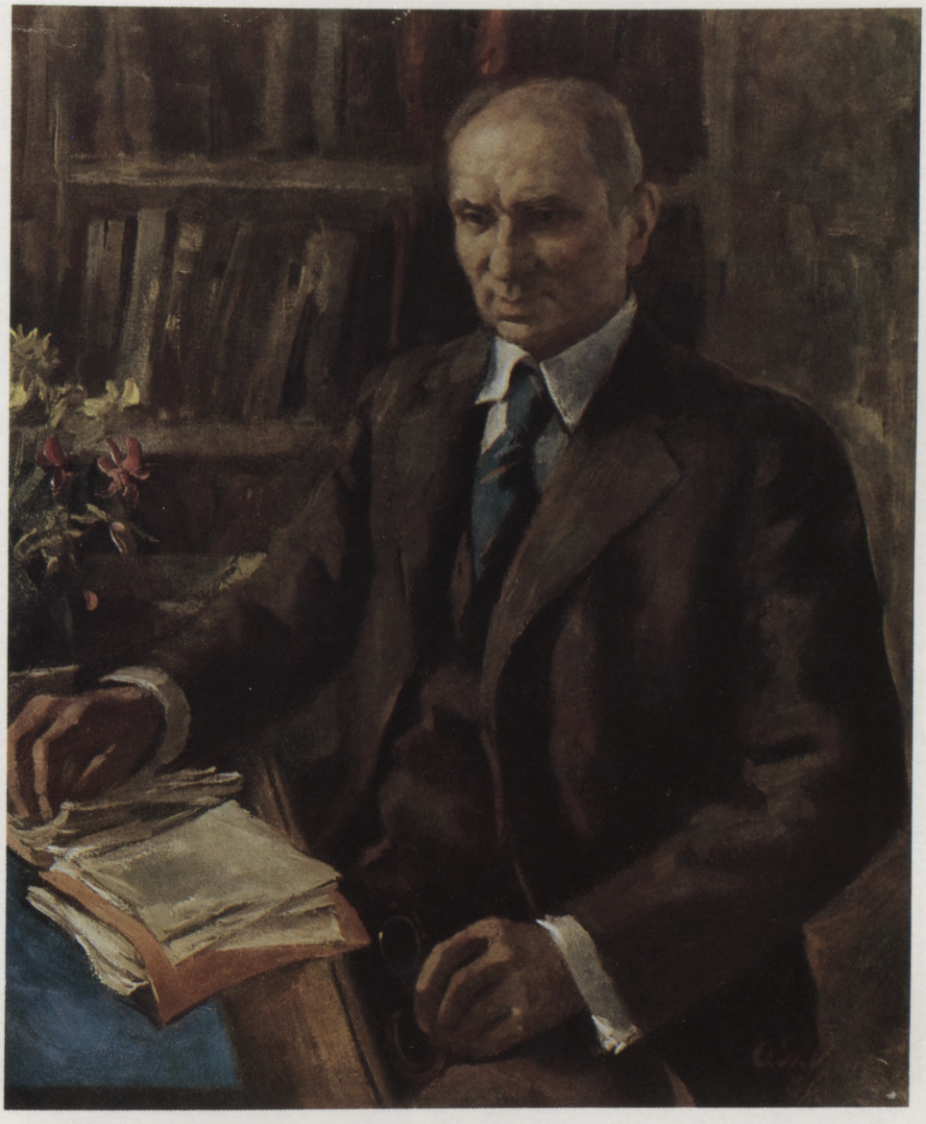
[2] Charles Eduard Jeanneret-Gris (pseudonims: Le Corbusier), 1887–1965; Amédée Ozenfant, 1886–1966.

Oto Skulme

Oto (Otis) Skulme (1889–1967) ir pirmā kubisma centienu bezdelīga mūsu mākslā – Rīgas Mākslinieku grupas 1920. g. izstādē un tai pašā gadā Letas salona izstādē. No konstruktīvi iestindzinātās īstenības ainas un kubisma (1923/1924) O. Skulme virzās uz brīvāku gleznieciskū reālismu. Viņa mākslu visumā tolaik raksturo savaldīgs miers un dažās ģīmetnēs



184. O. Skulme, *Svētvakars*



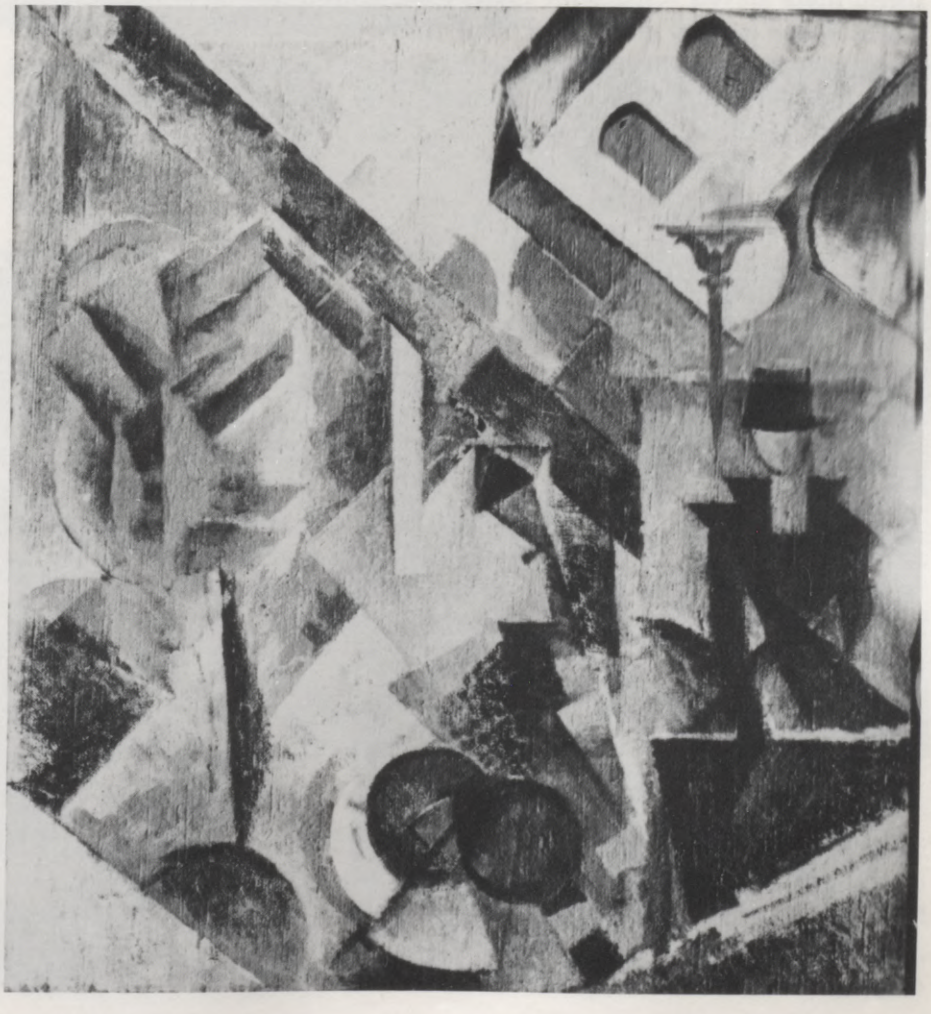
XV. O. Skulme, *P. Birkerta ģīmetne*



XVI. U. Skulme, *Vējdzirnavas*

emociju maigums. Tajā vērojami ietekmju pavedieni, jo pats meistars nedogmatiski prata smelt ir no pagātnes, ir no tagadnes mākslas krājumiem. Gadsimta ceturksni darbojies kā teātŗa dekorātors, Skulme arī šai novadā ievada ko savu gan monumentālā vienkāršībā, gan atkal groteskā rotaļīgumā, aizvien pārvaldot un atjautīgi kārtojot skatuves telpu. Kā vienā, tā otrā nozarē O. Skulme cenšas pēc svaiguma un brīvuma izteiksmē, parādot līdzās gleznotāja vērienam arī labas zīmētāja spējas.

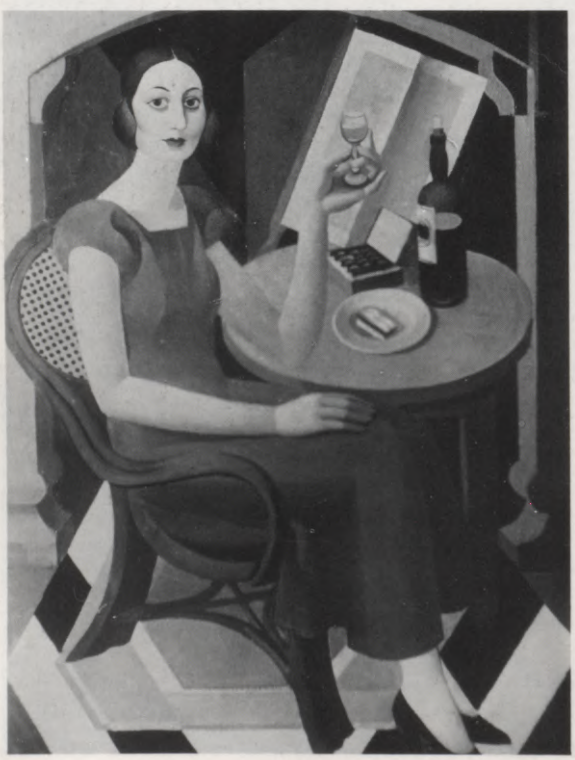
Oto Skulme dzimis kā trešais desmitbērnu ģimenē 1889. g. 8. augustā Jēkabpilī . Viņa tēvam Jēkabam, praktiskam un stingram vīram, šai laikā jau īpašumā savs zemes stūrītis un kaļķu ceplis, ko viņš, sākdams no nekā, bija pārņēmis no sava tēvoča. Mātei siltāka, jūtīgāka sirds. Viņa pratusi tēvu piedabūt, lai viņš ļauj bērniem dzīves nākotnes un aroda izvēlē sekot pašu iedabai un spējām. Taču visā ģimenē valda puritānisma gars: arī Oto jau no mazotnes iepazīst dzīves sūrumu darba gaitās, un aprobežotie līdzekļi māca pieticību.[1] Tēvs pratis arī vadīt vienkāršu būvi un ar to pelnījies. Pats sev uzcēla māju pilsētas nomalē ar skatu uz Dignāju, un Daugavas otrā krastā varēja redzēt vējenes. Mājas tuvumā priežu sili, bet, nokļūstot pie pašas Daugavas, varēja vērot peldam plostus un strūgas. Kad puisēns paaugas,

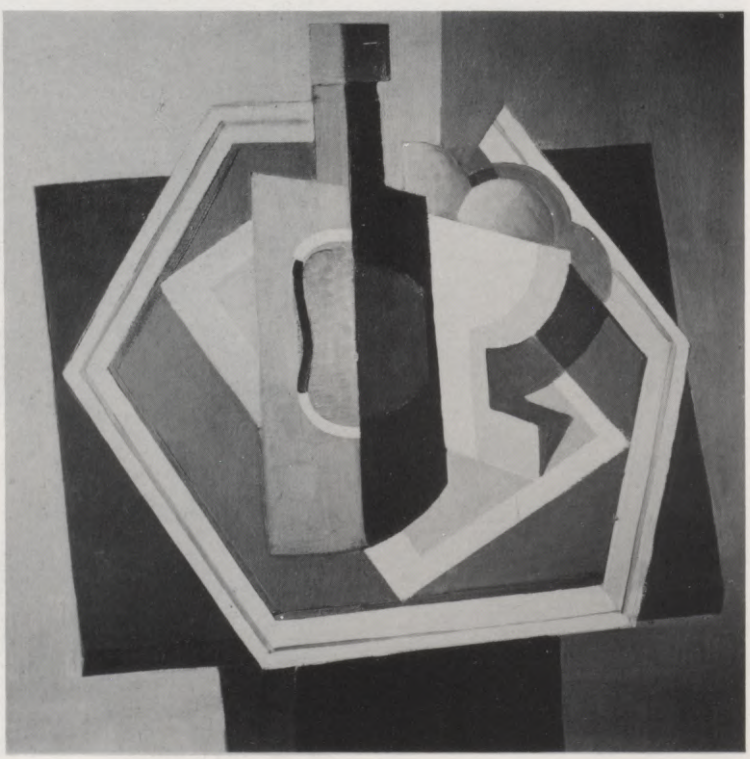


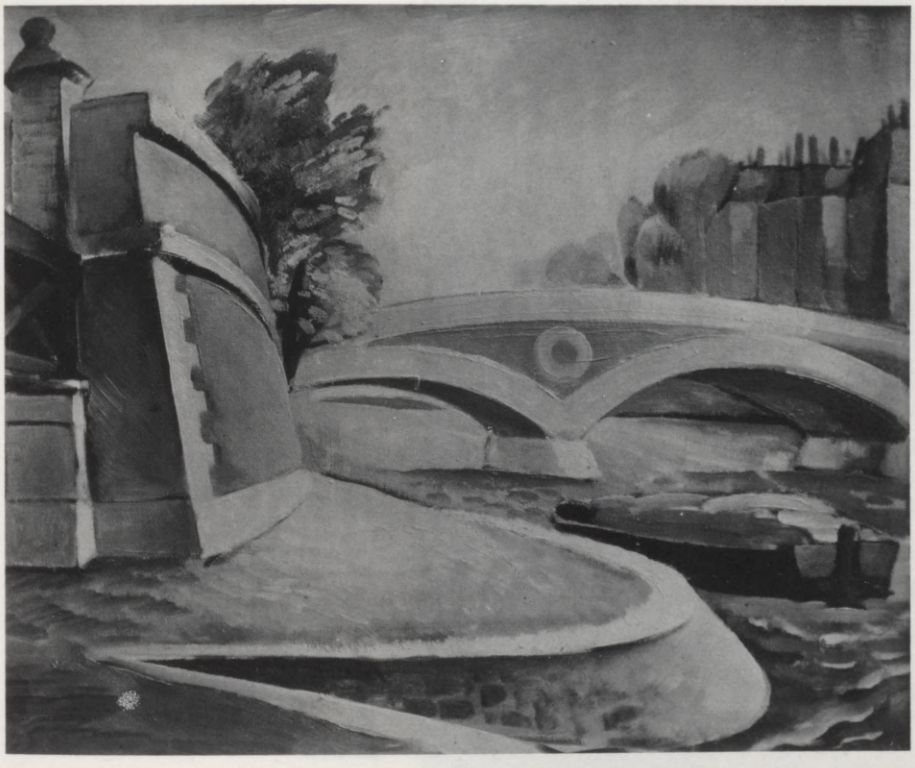
185. O. Skulme, *Kompozicija*

viņš sāk iet skolā, bet pavaļas brīžos jāpalīdz tēvam darbos. Pirmā apmeklētā skola ir pie vecā Prusaka – pusakla, vecmodīga skolmeistara, kas ar gaļu koku sēž pie galda, nepaklausīgiem sitot pa galvu.[1] Smacīgas telpas, bībeles stāstu vienmuļa kalšana, skolēnu tupināšana kaktā uz zirņiem un sišana pa pirkstiem ar biezu lineālu, – viss tas nomāc bērnu, kas netiek gudrs, ko no viņa bargais skolotājs īsti grib. Jau šai laikā Oto pamostas tieksme zīmēt. Vecākais brālis apmeklē pilsētas skolu, kur viņa klases biedrs ir vecākais no brāļiem Kalvēm – Kārlis. Kādu dienu viņš atnes Oto parādīt Kalves zīmējumu. Tas zēnu ierosina, tāpat kā kāds eļļas gleznojums un dažas gleznu reprodukcijas un litografijas tēvoča Bužera istabā. Zīmēt mudina arī raibā sabiedrība, kas tuvumā grozās: čigāni, poļi, krievi, kaimiņu puiši... Sistēmatiski Oto jau sāk nodarboties ar zīmēšanu pilsētas skolā, kur šo priekšmetu metodiski mācīja dabzinātnieks M. Rācenis. Līdz tam dažus lietišķus aizrādījumus Oto bija ieguvis no tēva. Panākumi tīri labi. Vēl labāki tie kļūst, kad dabū ūdenskrāsas, ko vecākais brālis izrakstījis no Maskavas, un iemanās ar tām strādāt. Oto piezīmē pilnu burtnīcu ar daždažādiem kaŗa skatiem, kā nu tie iztēlojas zēna fantazijā. Taču skaidras izpratnes, ko darīt, kur mācīties tālāk, pusaudzim nav. Kāds no tuva kaimiņa dēliem bija iestājies Blūma skolā. Vai nemēģināt iet tur? Pēc kaļķiem atbrauca vecais Kalve un stāstīja par saviem dēliem – māksliniekiem. Kādu dienu māte aizved sešpadsmit gadus veco dēlu uz Zīlāniem pie Kalvēm. Kārlis Kalve jau tad miris, un Pēteris Kalve pirms gadiem atstājis Blūma skolu un strādā patstāvīgi. Viņš parāda jaunietim savas ainavu studijas. Tās gleznotas impresionistiskos zili violetos, vēsos toņos, un Oto toreiz licies, ka tā dabā nemaz neesot. Kalve domā, ka varot mācīties pie Blūma.

186. O. Skulme, *Portrets (Sieviete ar glāzīti)*
187. O. Skulme, *Klusā daba*







188. O. Skulme, *Parīzes ainava*



189. O. Skulme, *Mālpils ainava*

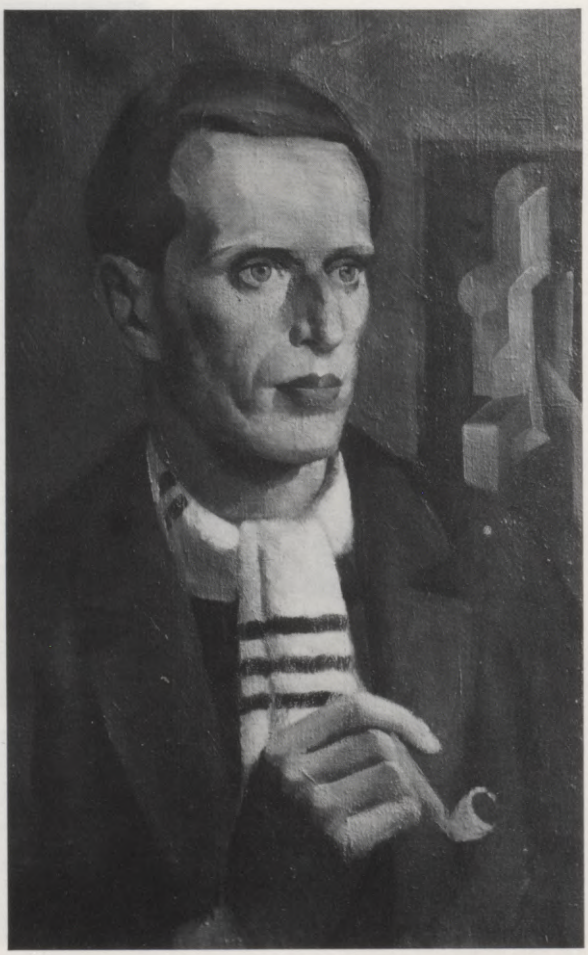
Izšķirīgs tomēr izrādās Luža Bērziņa padoms. L. Bērziņš Jēkabpilī bija atvēris tirdzniecības skolu. Viņam ir dažas vācu meistaru oleografijas un arī daži Ed. Vītola akvareļi. Bērziņš ieteic doties uz Rīgu pie Rozentāla un iedod līdz savu ieteikšanas kartīti. Māte ar dēlu nu dodas 1906. g. rudenī uz Rīgu, sameklē Rozentāla darbnīcu Pēkšēna namā Alberta ielā. Lauku jaunietim

viss te ir jauns, viss viņu pārsteidz: daudzās gleznas pie sienām, istabas iekārta somiski ziemeļnieciskā gaumē. Rozentāls tērpies pelēkā, raupjā uzvalkā, ļoti laipns. Skolas nauda viņa studijā esot 80 rubļi gadā. Viņš nepieņemot iesācējus, lai Oto atnesot kādu savu zīmējumu. Skulme nopērk kādu pastkarti ar Bismarka krūšu tēlu, uz ātru roku to nokopē un uzzīmē vēl no galvas kādas cilvēku figūras. Meistars pavīpsnā: nekas, viss esot gan tā bērnišķīgi, tomēr lai nākot vien. Apbruņojies ar zīmējamo papīru un ogli, Skulme aizrautīgi strādā no rīta līdz vēlam vakaram bez pārtraukuma. Sazīmē tā trīs dienas, ik dienas veicot pa ģipša galvai vai maskai, jo meistars bijis pieteicis ātri iemācīties zīmēt. Ceturtā dienā jaunais māceklis jau zīmē kopā ar citiem audzēkņiem dzīvu modeli. Tolaik Rozentāla studijā pa vakariem nāk zīmēt J. Jaunsudrabiņš, A. Kronenbergs, R. Vilciņš. Visu dienu strādā K. Rončevskis, V. Delle, M. Grīnfelde, kāds agrākais Korinta audzēknis Farnhorsts. Vēlāk ierodas arī pats jaunākais studijas dalībnieks – K. Baltgailis.[1] Tagad nu var sākt gleznot ar krāsām klusās dabas. Meistars iedod krāsu sarakstu: cinka balto, gaišo un tumšo kadmiju, cinobru, ultrāmarīnu, kobaltu un prūšu zilo; dedzināto sjennu, gaišo okeru un divus zaļos, no tiem viens – Pola Veronēzes zaļais, tolaik modē. Skulme daudz lieto brūnos un okera toņus, kālab viņu iesauc par „okermani".

Rozentāls ļoti labs pret skolniekiem. Viņa mācīšanā gan nav metodes,

190. O. Skulme, *Klusā daba*
191. O. Skulme, *Gleznotāja E. Šveica portrets*





192. O. Skulme, *Audēju iela valsts svētkos*



un no viņa aizrādījumiem grūti izlobīt, kā jāglezno. Kādreiz izskaidrojot viņš pats strādā ar audzēkņiem kopā, lai tie redzētu gleznas tapšanu no sākuma līdz galam. Rūpējoties par audzēkņu labsajūtu un attīstību, viņš tos tuvina savai personīgajai dzīvei, aicina savā ģimenē sarīkotos vakaros, kur dzied pati Rozentāla kundze, Vīgnere-Grīnberga, E. Martinsone, bet klavieres spēlē A. Ore seniors. Te atnāk R. Blaumanis, kas īrēja istabu Rozentālu dzīvoklī, arch. E. Laube, J. Madernieks, A. Ķeniņš, jaunie Grosvaldi; norit dzīvas sarunas. Lai redzētu, kā citi mākslinieki dzīvo, aizved audzēkņus pie sava studiju biedra B. Borcherta, kam māja Kalnciema ielā ar saulainām darbnīcas telpām. Dabū redzēt arī mākslinieku, kas kaujas ar bohēmas grūtībām. Jaunsudrabiņš aizved O. Skulmi pie Štrāla un Zeltiņa, kas mitinās Avotu ielā.

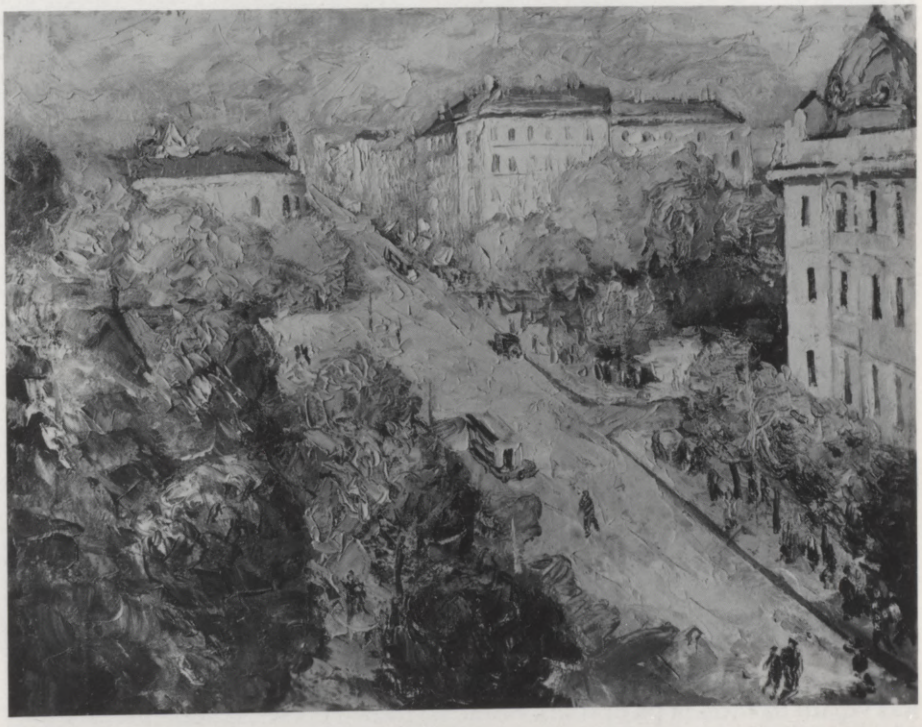
Gads Rozentāla darbnīcā aiziet ātri. Rozentāls savus audzēkņus ilgi turēt negribēja; lai iet kur skolās mācīties tālāk. Kurp doties? Rončevskis



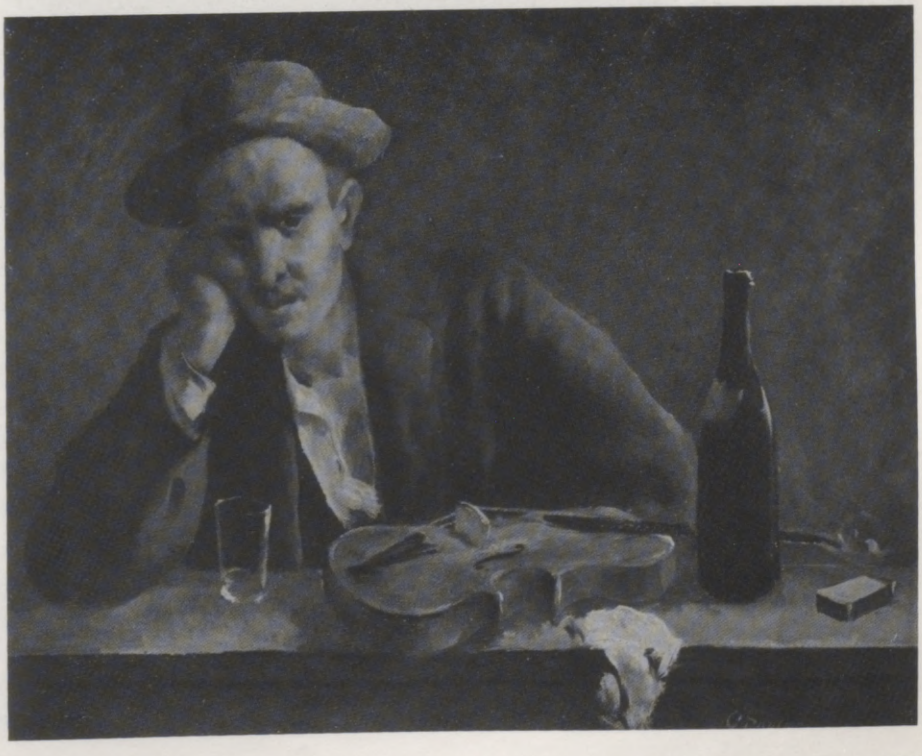
193. O. Skulme, „*Kukura stūris*" *Rīgā*

savu jauno līdzgaitnieku mudina doties viņam līdz uz Maskavu, lai iestātos turienes mākslas akadēmijā – Gleznie cības, tēlniecības un celtniecības skolā. Tā nu notiek. Maskavā Skulme apmetas pazīstamā skolotāja Aleksandra Skujas ģimenē. Skuja sarakstījis brošūru *Zemes paradīze (Zemnoj Raj*, Moskva 1897), kur starp citu ir atmiņas par K. Hūnu. Viņa dēls Ilarions tolaik mācās Maskavas mākslas skolā, vēlāk Pasaules kaŗa laikā nozudis bez vēsts. Skulme kādas nedēļas pastrādā gleznotāja Juona studijā. Pārbaudījumā – Skulmem aspirējot uz galvas, bet Rončevskim uz figūras klasi – abi izkrīt. Skulme vēl paliek Maskavā, mācīdamies gleznot St. Žukovska studijā un pa vakariem apmeklējot Stroganova mākslas skolas zīmēšanas klasi. Taču nelabvēlīgos dzīves apstākļos viņš saslimst un novārdzis pārrodas vecāku mājā Jēkabpilī. Tur tagad ieradies J. Kuga, kas māca L. Bērziņa tirdzniecības skolā. Viņš pārliecina Skulmi doties uz Štiglica mākslas skolu Pēterburgā, jo tur ir izredzes dabūt stipendiju un var iegūt kaŗa dienestā iesaukšanas pagarinājumu. Tā arī notiek. 1909. g. rudenī Skulme iestājas Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā, kur mācās un māca dažs labs latvietis. Skolas direktors un kompozicijas klases vadītājs tagad ir architekts

Kotovs, inteliģents cilvēks, ne visai labvēlīgi noskaņots pret latviešiem. Viņa laikā beigušie latvieši vairs nedabū ārzemju stipendijas tā kā agrāk, vēlāk pa daļai arī kaŗa apstākļu dēļ. Pirmie trīs gadi paiet, veicot vispārizglītojošos un sausos speciālos priekšmetus: orderus, ornamentu un stilu mācību, perspektīvu u. c. Tad nokļūst dekorāciju gleznieciības darbnīcā pie



194. O. Skulme, *Kr. Barona ielas skats*



195. O. Skulme, *Kroga mūzikants*

Borisa Lambina, par kuŗu jau runāts iepriekšējā sējumā. Lambins labi pārvalda amatu; pie viņa Marijas teātrī kādus mēnešus dabū praktizēties arī O. Skulme. Skulmem labi panākumi kompozicijā, viņš teicams zīmētājs. Gleznieciībā ierosme jāgūst ārpus skolas: Mākslas pasaules (Mir Iskusstva), Krievu mākslinieku savienības (Sojuz russkih hudožnikov) u. c. izstādēs. 1912. g. notiek plaša franču gleznieciības 100 gadu izstāde, kur līdzās impresionistiem ir arī pēcimpresionisma strāvu ievadītāji: Sezāns, van Gogs, Gogēns. Gogēna un van Goga māksla ietekmē arī Skulmi. Viņš mēģināja gleznot plašos laukumos, atdzīvinot tos ar chromatiska, spilgta zieda vagām. Pēcimpresionistisko centienu izpratni sekmēja arī raksti krievu mākslas žurnālā *Apollon.*

Studiju laikā Skulme iedraudzējies ar tēlnieku E. Melderi (Milleru) un grafiķi S. Vidbergu, kuŗš K. Brencēna vadītajā darbnīcā mācījās stikla gleznieciību. Viņš iepazīstas arī ar Pēteri Kundziņu, kas 1912. g. beidza dekorātīvo darbnīcu. Kad Rīgā nodibinās Latvju opera, Skulme brīvlaikos pelnās pie Kundziņa par dekorātora palīgu.[2]

1914. g. pavasarī O. Skulme sekmīgi beidz Štiglica skolu. Viņam iespēja vēl vienu gadu pastrādāt pie konkursa darba, lai iegūtu ārzemju ceļojumu. Taču kaŗa klausības pagarinājums izbeidzies, un direktors Kotovs atteicās palīdzēt šo lietu nokārtot. Uznāk kaŗš, un Skulmi mobilizē Jēkabpilī. No turienes viņu nosūta uz Irkutsku, kur viņš beidz kaŗa skolu. Pēc tam sākas dzīve ierakumos frontē – Galicijā. Viņu ievaino, kontūzē, par varonību apbalvo ar ordeņiem. Par mākslu, protams, šais apstākļos nav ko domāt. Izdevība zīmēt rodas, nokļūstot divīzijas štābā ar jaunā gleznotāja rīdzinieka Žvīguļa starpniecību. Šie darbi nav saglabājušies. Uznāk revolūcijas, frontes sabrukums, un 1918. g. Skulme demobilizēts. Sākumā dodas uz Pēterpili; te dzīve grūta. Mēģina dabūt darbu. Jātaisa futūristiski plakāti, kas viņam nav tolaik pa prātam. Brauc uz Rževu pie vecākiem. No turienes, lai no vācu iestādēm dabūtu atļauju atgriezties Latvijā, brauc uz Maskavu, kur nu tikai tagad iepazīstas ar Ščukina un Morozova modernās mākslas kollekcijām. Beidzot izdodas ar vecākiem nokļūt Jēkabpilī. Lieliniekiem ienākot, dodas uz Rīgu, kur tad arī norit visa tālākā Skulmes darbība. Še viņš iepazīstas ar toreizējiem ekspresionistiem: Eliasu, Kazaku, Lindbergu, Sutu, Toni un Ubānu. Strunki viņš jau pazina no Pēterpils laikiem. Dzīves apstākļi satraukti un nenoteikti. Skulme strādā par zīmēšanas skolotāju un piedalās 1. maija dekorēšanas darbos, ko pārrauga Ģ. Eliass, izveidodams lielu jātnieka figūru. Kā parasti – pats ekspansīvākais ir Suta. Viņš šajās dekorācijās kariķē vecās paaudzes mākslas „reakcionārus": Purvītis rok kapu kādam no vecās paaudzes, jau kritušam cīņā ar jaunajiem; Suta pats uzbrūk B. Dzenim, kas bēg, – viss sutiski groteskā gaumē.

Mobilizēts, Skulme kādu laiku ieskaitīts gan Kaŗa mūzejā, gan Rīgas pilsētas komandantūrā. Kad lielinieki padzīti, 1919. g. oktobrī Skulme kopā ar citiem ekspresionistiem uzturas kādu laiku Jēkaba kazarmās, piedalās 1919. g. oktobrī Retrospektīvajā mākslas izstādē Ekspresionistu grupā[3] un 1920. g. martā Rīgas Mākslinieku grupas skatē,[4] kā arī Letas mākslas salona izstādēs. 1919. g. beigās, ar Kugas ierosinājumu, viņu pieņem par Nacionālā teātŗa dekorātoru, kur sabija līdz 1921. g. Par O. Skulmes dekorātora darbību būs runa citur. 1922. g. viņš saņem Kultūras fonda stipendiju ārzemju studiju ceļojumam.

196. O. Skulme, *Vecais zvejnieks*



Skulmes gleznotāja darbība izvēršas visai plaša, sākot ar kubismu un ekspresīva konstruktīvisma uztveri līdz divdesmito gadu vidum un tad pievēršoties glezniecis kam reālismam. Īstenības objektīvā raksturojumā bieži ievijas ekspresīvi liriski akcenti. Tematiskais loks ietver dažādus uzdevumus: ainavas, klusās dabas, portretus, sadzīves un vēsturiskos žanrus. Kā sienu rotātājs viņš veicis arī monumentālāka rakstura uzdevumus: Sukubā, Piena restorānā Rīgā, Rīgas pilī. Kā pirmā, tā otrā padomju varas okupācijā O. Skulme sabija par Mākslas akadēmijas rektoru (līdz 1959. g.) un profesoru. Šai laikā notiek arī piemērošanās „sociālistiskā reālisma" dogmām, visjūtamāk tumšo gadu gaisotnē Staļina režīma laikā un vēl pat līdz sešdesmito gadu sākumam, anekdotiski tēlojot ar Ļeņina darbību saistītus vai citus revolūcionārus notikumus Latvijā 19. un 20. gs. O. Skulme apbalvots ar padomju ordeņiem, Padomju Latvijas Tautas mākslinieka (1954) un PSRS Mākslas akadēmijas korespondētāja locekļa (1954) titulu. Miris Rīgā 1967. g. 22. martā.

Kā stiliski, tā tematiski Skulmes gleznie cība ir daudzšķautnaina. Izmēģinādams dažādas izteiksmes iespējamības, pievērsdamies gan laikmetiskiem centieniem, gan mācīdamies no pagātnes meistariem (piemēram, kopēdams El Greko u. c. vecmeistaru krāsainās reprodukcijas), Skulme cenšas noskaidrot pats sevi un izkristallizēt savu iekšējo pārliecību. Tiesa, ir brīži, kad viņš atsvešinājies pats sev, lūkodams pielāgoties kaut kam uz-

spiestam un svešam. Tiecoties uz koncentrāciju un līdzsvaru, viņa vīrišķīgā glezniecība aug rāmā skatījumā, savdabīgi saistot lirismu, intimitāti ar izdomāto vai īstenībai lietiski tuvāku veidolu pasauli.

Divdesmito gadu pirmo pusi Skulmes glezniecībā iezīmē divi raksturīgas īpašības. Viena izpaužas tieksmē konstruēt reālus vai abstraktus veidus. Otra ir emocionāli ekspresīva. Šāda ekspresīva konstruktīvisma raksturīgs piemērs ir noslēpumainā divfigūru kompozicija *Svētvakars* (att.) ar jaunākas un vecākas sievietes stāviem – lūgsnas ritmiskā kustībā tās saliekušās pāri galdam viena pret otru. Dzeltenbrūnos toņos iecerēti monochromie agrīnie kubistiskie mēģinājumi kā, piemēram, *K. Strauberga ģīmetne* un *Kompozicija* (RPMM, att.). Tāds kubisms gandrīz saprasts kā šī virziena pirmsākumā – pārvēršot lietas stereometriskās formās. Še nav analitiskajam jeb eksplozīvajam kubismam raksturīgā lietu saspridzināšana sīkos



197. O. Skulme, *Māte un meita*

198. O. Skulme, *Klusā daba*



fragmentos. Šķērseno un vertikālo virzienu plakņu pretstatos parādās kompakti veidojumi: sievietes siluets, ēka, laternas stabs, utt. Še var tikai runāt par kubisma elementiem, ģeometriskumu. Nākamajos gados, 1923–1924. g. parādās krāsainība, spilgtāki dekorātīvi kontrasti līdzās abstrakti ornamentālām daļām sacerē (*Portrets*, 1923, att.). Sēdošā sieviete pie galda, uz kuŗa pudele un šķīvītis ar cepumu, tur glāzīti saliektā rokā. Plakņainās modeļa formas, gludā apdare un tieksme schēmatizētos organiskos veidus savienot ar tīri abstraktiem gleznas architektoniskajā telpā izteic bez tīri mākslinieciskām arī emocionālas īpašības. Še veŗas kāda irreāla pasaule, dzīves metaforu noslēpumainās noskaņas, kas *Svētvakarā* jau guva mistisku nokrāsu. Reizē valda tieksme pēc skaidrības, līdzsvarojuma un miera, kas šāda veida Skulmes darbiem piešķiŗ īpatu dzidrumu un vienkāršību, ko dažkārt vērojam arī viņa skatuves gleznojumos.

Franču mākslas ietekmēts, vistuvāks vēlīnam kubismam un pūrismam O. Skulme ir klusajās dabās, kas parādījās 1923/1924. g. Rīgas grupas izstādē. Te valda plakne, ornamentālizēšana un priekšmetu pārvēršana abstraktas uzbūves schēmās. Te valdzina kompozicijas māka un apdares precīzitāte. Liktos – nu ir atrastas konstruktīvās formulas, kam sekot. Taču O. Skulme nav nešaubīgs kubismam tuvo centienu pielūdzējs. Šai pašā laikā, kā jau minēts, viņš izveidoja sievas ģīmetni un pārveda no ārzemju ceļojuma pa Franciju un Vāciju (1922/1923) veselu rindu ainavu studiju, kas, mērenāku franču modernistu ierosinātas, attēlo lietas un to kārtojumu telpā. Tā arī Parīzes studijās – Sēnas krastmalē, ielās – viņam rūp lielie laukumi, noteiktas līnijas, veidolu vienkāršojums, bet aizvien attiecināti uz dabu. Atgriezies dzimtenē, Skulme ap 1925. g. gleznojis starp citu Kuldīgas un Mālpils ainavas. Še visur sastopam kompaktas, raupjas formas, plānu apdari un lokālus toņus – zaļo, brūno, zilo, it īpaši Mālpils ainavās, – kas dabu pār-



199. O. Skulme, *Klusā daba ar vijoli*

veido heroiskā diženumā; milzeņu koku stumbru masīva lapotne, smagas celtnes apkaimes apaļotos pacēlumos – viss skan archaiski, svinīgi (att.). Šīs ģeometrizētās zemes dzīves līdzības ir drīzāk akmeņainas lietas kādā bezgaisa telpā. Še zināmus ierosinājumus Skulme būs guvis no divdesmito gadu sākuma Derēna archaizētajām ainavām. 1925. g. gleznotā *Klusā daba* (att.) ir raksturīga dabas pārtransponēšanai abstraktās uzbūvēs: krēsli, galds utt. ir veidoti vertikālo un šķērseno liniju pretstatos, stūraini lauztās un ovālās formās, kas pakļaujas kārtotāja meistara nodomiem, viņa suverēnai gribai. Tās ir kubisma pēcskaņas.

Divdesmito gadu beigās pieaug reālisma iezīmes, proti, raksturojot kāda maizes klaipiņa, galdauta, pudeles, krūzes, galda konkrēto vielisko dabu. Tāpat arī portretos – vēl gan paturot akmeņainuma un lineāritātes paliekas – sāk parādīties ēnainais dziļums, kurā iegremdēts cilvēks (*Gleznotāja E. Šveica portrets*, 1926, att.). Tagad ir nepārprotama vēlēšanās mīkstināt asās šķautnes, ainavās un klusajās dabās pakāpeniski apgūstot vijīgāku gleznieciskuu traktējumu, gaisotnes dziļumu un tonālu sakausējumu. Šai ziņā ir interesantas Rīgas iekšpilsētas ielu studijas pa mākslinieka augštāva darbnīcas logu: Audēju iela, greznota ar valsts karogiem, un gaismas aizplīvurojumā aizslīdošā Kr. Barona ielas perspektīva (att.). Skulme izjūt lietu dabu, koncentrēti kavēdamies Rīgas ielu poēzijā. Nemitīgi vingrinājies, viņš izkopis gleznieciskā ainojuma vieglumu un šarmu, raksturojot īstenības pieredzējumu dažādību savā personīgajā izjūtā, ko noasinājušas Parīzes skolas un „jaunās īstenības" meistaru, kā arī vecmeistaru studijas.

Jau divdesmito gadu beigās, pa daļai vecmeistaru, pa daļai skatuves uzdevumu ietekmē, Skulme pievēršas raksturu un dvēseliskās izteiksmes studijām galvās un žanriskās figūrās. Tāda ir baroka gleznecībai tuvā tumšotā fonā un dziļās ēnās veidotā vīrieša galva ar ciešanu izteiksmi sejā (*Jāņa Kristītāja galva*, 1927) un brūnoti rūsganos toņos veidotais vientulī-

gais *Kroga mūzikants* (1928, att.), skumji atspiedis galvu plaukstā, ar vijoli, alus pudeli un glāzi uz galda. Šis darbs liek atcerēties kādu vācu 19. gs. gleznotāja V. Trībnera (Wilhelm Trübner) motīvu. Arī citā žanra ainā (*Klauni*, 1933), kur zem ākstīgi jautras ārienes trijās klaunu figūrās nojaušamas ciešanu ēnas, O. Skulme it kā sasaucas ar vācu mēreno modernistu skolu (K. Hofers u. c.), lai gan pats cietēja klauna motīvs visdziļāk izvērsies Ž. Ruo (Georges Rouault) darbos. Tas, protams, nenozīmē, ka O. Skulme būtu vācu gleznotāju sekotājs, jo ierosmi šim darbam viņš guvis, apmeklējot cirku Rīgā.

Trīsdesmito gadu sākumā rodas žanra tēlojumi un portreti ar kontemplātīva miera noskaņu, raupjo un gludināto paletes naža vai otas ziedienu pretstatiem. Tiem pievienojas sidrabaini pelēcīgo toņu vizmas un dziļi dobjo, tumšo laukumu mijdarbība. Tas jau vērojams *Spāniešu zvejniekos* (1929) ar tumšiem stāvošā un sēdošā zvejnieka siluetiem priekšienē pie laivām un celtnēm ietālē. Skulme pa lielākai tiesai kā agrāk, tā tagad portretējis savus tuviniekus: sievu, meitu Džemmu, brāli Ugu. Bērnu un sieviešu ģīmetnēs dažkārt ir kāda teiksmaina dzīve, sapņains klusums. Miesas anatomiskās formas O. Skulme vienkāršo, atmet sīkdaļas, brīvi rīkojas ar samēriem, lai gūtu masīvākus laukumus. Viņam rūp stāvu uzbūve, pa lielākai daļai tos nostatot frontāli vai nelielā sānu pagriezienā, aizvien pasvītrojot vertikālās ass stingrumu figūras galvā un torsa daļās.

Iekštelpas melancholiskajā un smagajā ēnainībā, gaismai ienākot pa loga masīvo izgriezumu, parādās vecmāmuļa, sēžam uz sola pie loga ar tējkannas un ābolu groza kluso dabu (*Pie loga.*). Veidu masīvums še mīksti izirdināts. Skulme vairākkārt gleznojis savu meitu Džemmu un sievu – tēlnieci Martu gan atsevišķi, gan abas kopā. Trīsdesmito gadu pirmajā pusē viņš modeļus tver plašos siluetos pret tumšo vai gaišo fonu, šķautnes



200. O. Skulme, *Laukstrādnieki*

nomīkstinot, pustoņu un ēnu saliedējumā izlīdzinot arī spēcīgā lokālā zieda pretējības (piemēram, sarkanā un zilā mātes un meitas tērpos). Vieglā gaismēnas virmojumā seju vaibsti parādās izplūdušos laukumos, paužot maigu apgarotību. Še Skulme pietuvojas Matvejam, jo veidoliem aužas cauri kāda klusa gaisma no iekšpuses; tikai viņa intimais lirisms dažviet meklē monumentālitāti cilvēka tēlu ikoniskā svinīgumā (*Mākslinieka sieva* ar augļu vāzi klēpī, *Māte un meita*). Skulmes dažkārt iemiļotās sarkanā un zilā vērtības it kā atblāzmo agrās bērnības laiku sarkanzilā zīmuļa priekus. Šī posma emocionālajā simbolikā ieausts paša mākslinieka jūtu siltums.

Trīsdesmito gadu otrā pusē Skulmes ģīmetnes iegūst lielāku miesīgumu un vieliskas īpašības. Tā tas nevien rakstnieka A. Birkerta un brāļa Ugas, bet arī māsas, sievas Martas, viņa mātes un meitas Džemmas u. c. portretos. Rembrantiskā zeltainumā, sarkanā un zilā, brūni violetā un zilo pamatskaņās lietas un cilvēki iegūst gleznieciskū plastiskumu, zemes smagumu un modeļu psiholoģisko raksturojumu. Viss noteikti definēts ar reālistiskām gaismēnas attiecībām. Tādi darbi kā *Lasītāja* (1936) sasaucas ar Tones mākslu. Taču sarkanzilie pretstati, pats gaismas un ēnas vedums ir

201. O. Skulme, *Azaids*



202. O. Skulme, *Made*



citādi un nav arī Tonēm piemītošās spekulātīvās mistikas. Viena no skaistākajām šāda veida ģīmetnēm ir zeltaini sārtā dominējošā ziedā ieturētais meitas portrets (1944). Drošs, viegls gleznojums, jaunās sievietes enerģiskā seja – viss izstaro kādu dzīves sparu par spīti drūmajiem kaŗa un okupāciju gadiem.

Trīsdesmito gadu otrās puses ainavās parādās lielāka krāsainība – dažreiz impresionistiski mīkstā gaismas plūdumā (*Krišjāņa Barona iela, Uz balkona*, LVMM, u. c.), piesātinātu toņu, lielu laukumu un līnijām apzīmēto sīkdaļu savienojumā (*Lāčplēša ielas nami; Ed. Rozīša krāsu rūpnīcas pagalms*, 1937, u. c.). Arī klusajās dabās tai pašā posmā vērojami brīvas gleznieciskas ekspresijas meklējumi reālisma ietvaros. Ēnains dziļums ar spēcīgiem zeltainiem un kvēlaini sarkaniem un baltiem iesviedieniem gaismās ir vienā no raksturīgajām klusajām dabām ar vijoli, salmu platmali un sifona pudeli

(1935, att.). Ja sākumā še saskare ar līdzīgiem centieniem franču mākslā, tad jau pirms 1940-iem gadiem Skulme arvien noteiktāk nosveŗas uz priekšmetu vieliskās dabas raksturojumu, spēcīgos tonālos pretstatījumos respektējot puķu, dārzāju, māla trauku, skalu vai klūgu grozu īpaškrāsu. Agrāk viņš klusās dabas konstruēja. Tagad priekšmeti brīvi izmētāti pa gleznas telpu, tikai dažreiz tie grupēti lielākos sakopojumos. Saplosītā triepumā un kustīgi izkaisītos gaišos akcentos vērojama citādi Skulmem sveša nervozitāte, nemiers. Viens no skaistākajiem veikumiem (ap 40-to gadu sākumu) ir spēcīgi izveidotā klusā daba ar melnu krūzi un klūgu grozu dziļā, smagā kamertonī.

Trīsdesmitajos gados veikta vesela rinda nozīmīgu žanra gleznojumu – lauku dzīves un darba ainas, zvejnieku tipi, skatuviski tēlojumi un senvēstures, kā arī nesenās pagātnes ainas. Ir izteiktas paticamas domas, ka skatuves darbs pamudinājis Skulmi darināt sadzīves notikumus un tipus. Tā vai citādi, visnotaļ jāatzīmē mākslinieka spējas veidot un grupēt cilvēku stāvus. Ja 1930. g. gleznotie *Laukstrādnieki* (att., darbu ieguva padomju valdība no 1934. g. izstādes Maskavā) ir tikpat smagi kā zemes pikas, ko izrok viņu lāpstas, un primitīvs skarbums paugurainā ainavā ar kokiem un ēnām, tad 1936. g. gleznotais *Azaids* (att.) vairs nerāda „cilvēkus vispār", bet konkrētas personas konkrētā dzīves situācijā, jaunam un vecam vīrietim un ābolu mizotājai sēžot ap galdu. Tas ir monumentāli izjusts īstenības ainojums. Arī *Vecais Miķis* sēžot pie laivas un it īpaši jaunā zvejniece ar zivju grozu jūras ainavas fonā (*Made*, att.) gleznieciski plūsmainā apdarījumā pieskaitāmi mūsu šī posma gleznecības klasikai. Tie ir raženas un mierīgi plūstošas dzīves vēstījumi. Malmes mūzejam savā laikā iegūtā *Aktieŗu nometne* un



204. O. Skulme, *Ļeņins pie latviešu strēlniekiem Kremlī*



203. O. Skulme, *Letgaļu pāreja pāri Daugavai*

aina no *Jāzepa un viņa brāļiem* pieslienas skatuvisko žanru tradicijai. Skatuviskas izcelsmes ir arī senatnīgās latviešu dzīves aina *Pagātnes tēli*, kas atveido kādu cīņās sagūstīto dekorātīvi izteiksmīgā sacerē. Tie neviļus pamudina atcerēties arī Ādama Alkšņa dažus zīmējumus ar ēnainības krēslojumā iegrimušiem mūsu seno kaŗavīru stāviem viņu gaitās. 1938. g. sieņas gleznojums Rīgas pilī liecina par Skulmes prasmi veidot masu skatus un kompoziciju piemērot gražīgam rokoko līkņu logātam. Še — hēroiskā noskaņā, taču bez teātrāliem žestiem, attēlota 11. gs. letgaļu cīņa ar lībiešiem pie Daugavas.

Pēdējos mūža desmitos, padomju varas apstākļos, Skulmem uzņemoties jaunus pienākumus un saistības, viņš veidojis veselu rindu vēsturisku žanru. Labākais starp tiem, kas notur mākslinieciski līmeni kolorītā un kompozicijā, ir *Kaugurie̦šu dumpis* (1946). Diagonālveidīgā masu kustībā ar baltos svārkos tērpušos jaunieti centrā satrauktais zemnieku pūlis virzās uz kreisajā pusē redzamiem nobiedētiem apspiedējiem. Skatuviskā pieredze O. Skulmem nākusi talkā drāmatizētas norises tēlojumā. Kvēlaini piesātināta krāsainība, spēcīgo saplosīto triepumu un laukumu kustība, gaismojuma pretstati kāpina satraukuma iespaidu.

Nemierīgais, saplosītais otas raksts un impresijas ieskaņas raksturīgi arī dažām četrdesmitos gados veiktām klusajām dabām ar puķēm un žanra ainai *No rīta*. Var vērot, ka Skulmes mierīgo nosvērtību tagad nomāc kādas



205. O. Skulme, *Latvijas pagaidu valdība nokāpj no Saratova Liepājā*

iekšējas pretišķības, mākslinieka svārstoties starp populāri izraibinātu krāsainību un protokolisko ārišķīgo reālismu, lai mēģinātu piemēroties tumšo gadu politiskā režīma spaidam (piemēram, žanros *Ļeņins ar latviešu strēlniekiem Kremlī 1918. g. 1. maijā*, att., *Par padomju varu* – variants, 1958. g.). To pareizi atzīmē arī kritiķe R. Lāce: „Pēckaŗa gados O. Skulmes daiļradē bijuši arī pretrunu brīži. Personības kulta gadu nivelējošās prasības iezīmējas dažu sadzīves gleznu risināšanā (piemēram, 'Lauku pastā', 1949), kas palikušas ārpus izstādes, jo nesasniedz tās līmeni. Šī posma iespaids atbalsojas arī vairākās klusajās dabās..."[5] Mākslinieks pats izteicās, ka partijas vadība viņu ierosinājusi pagatavot revolūcionārās kustības ainas, tā pakalpojot padomju varai.

Skulme izvēlējās sociālistu kongresu un pulcēšanās skatus, it īpaši tādus, kuŗos figūrē Ļeņins, lai parādītu gan latviešu strēlnieku, gan revolūcionāru nozīmi komūnisma nostiprināšanā. Noslīdējis pliekana ilustrātīva tradicionālisma līmenī, arī vienmuļā tēlojumā, O. Skulme sniedz atsevišķu tipu raksturojumus sejas izteiksmē un pozitūrā. Tomēr visur še vērojama tieksme lietas paskaistināt, piemērojoties svešiem paraugiem. Uztveres

anekdotisms un reportāžas reālisms jūtami paseklina šos žanrus. Latviešu sociāldemokrati Briseles 1914. g. kongresā ar savu labtīkamo ārieni tikpat labi varēja pozēt kā kādas svētdienas skolu pārstāvju sanāksmes dalībnieki. Tas pats sakāms arī par Ļeņina figūru. Neraugoties uz piemīlīgumu, viņa sejā tomēr iezogas arī viltīgs smīns. 1960/1961. g. gleznotais grupu portrets, kur rāda Ļeņinu latviešu sociāldemokratu II kongresā Londonā 1907. g., jau atgādina paskaistinātu fotografiju. Kļūdams anekdotisks sīkumu un tipu reģistrētājs dažos citos sadzīves žanra gleznojumos (*Komjaunieša apcietināšanā, Pasta kantorī*), O. Skulme pazemo savu mākslu. Agrākā 1936. g. pasūtinājuma darbā *Latvijas pagaidu valdība nokāpj no Saratova Liepājā* O. Skulme, neraugoties uz zināmu konvencionālitāti un grupējuma neveiklību, tomēr ir kā mākslinieciski, tā cilvēciski īstāks, nozīmīgāks.

Toties gleznieciski, gribētos teikt akvarelisks, plūsmainums un toņu dziļums piemīt dažām viņa ap 1960. g. gleznotajām ainavām. Par mākslinieka veikumiem teātŗa dekorācijās būs runa tālāk.

---

[1] O. Skulmes autobiografiskās ziņas 1925., 1964. un 1965. g.
[2] Par P. Kundziņu sk.: *Latvijas māksla 1800–1914* II, 362. lpp.
[3] Retrospektīvās mākslas izstādes katalogs, Rīgā 1919.
[4] Rīgas Mākslinieku grupas izstādes katalogs, Rīgā 1920.
[5] *Māksla*, 1965/2, 5. lpp.

Avoti un literātūra

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – J. Siliņš, „Otto Skulme", *IŽ*, 1926/7. – *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, Rīgā (1934). – U. Skulme, „Otis Skulme", *SM*, 1940/1. – R. Lāce, „Zeltainās gadskārtas", *Māksla*, 1959/3; *Otto Skulme*, Moskva 1959. – O. Skulmes gleznu reprodukciju albums (M. Ivanova ievads), Rīgā 1962.

Uga Skulme

Uga Skulme (1895–1963) arī savā laikā piedalījies kubisma epizodē mūsu zemē. Tāpat kā citiem līdzgaitniekiem mācības un attīstības sākuma gadus saraustīja kaŗa un revolūciju notikumi. No trim kaļķu deģa Jēkaba Skulmes dēliem Uga bija pastarītis. Viņa bērnība norita Jēkabpilī tādos pašos apstākļos kā brālim Oto, kuŗš arī – pats lauzīdamies zīmēšanā – bija



206. U. Skulme, *Ģitaras spēlētājs*



207. U. Skulme, *Klusā daba*

pirmais, kas pastarīti ierosināja. Pirmais skolas laiks paiet tai pašā Prusaka skolā. Pēc tam – jaunatvērtā Jēkabpils tirdzniecības skola, kur bija latviski centieni, jo inspektors te bija Ludis Bērziņš un kopš 1908. g. rudens te zīmēšanu vienu gadu mācīja, nule no Parīzes ceļojuma atgriezies, Štiglica skolas stipendiāts Jānis Kuga. Viņš ienāca ar svaigām vēsmām zīmēšanas stundās un ar savu gaišo optimista dabu, vienkāršību un sirsnību pilnīgi atšķīrās no parastā skolotāja tipa.

Jau šai laikā Kuga vāca etnografiskos materiālus – audumus, adījumus, tautas celtniecības pieminekļus, kas viņam bija vajadzīgi sākumā *Vaidelotes*, bet it īpaši *Uguns un nakts* inscenējumam Jaunajā latviešu teātrī Rīgā. Ar šiem materiāliem viņš iepazīstināja arī savus audzēkņus. Tolaik tirdzniecības skolā mācījās A. Prande, J. Ērglis, P. Šotnieks, kas pārcēlās uz Rīgu, lai mācītos J. Madernieka studijā, bet pēc tam dotos uz Pēterburgas mākslas skolām.[1]

Ludis Bērziņš pāriet uz Dubultiem par ģimnazijas direktoru. Uz turieni pāriet arī Kuga. Četrpadsmit gadu vecumā Dubultu ģimnazijā iestājas



208. U. Skulme, *Akts*

arī Uga Skulme. No Dubultu skolas viņš pāriet uz Aleksandra ģimnaziju Rīgā, to beigdams 1913. g. Šai pašā gadā mācās arī Madernieka darbnīcā.[2] Ģimnaziju beidzis, jaunietis dodas uz Pēterburgu un tur iestājas universitātes juridiskajā fakultātē, līdztekus apmeklēdams Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības mākslas skolu. Ar 1914. g. rudeni iestājas Pēterpils Mākslas akadēmijas architektūras nodaļā. Viņa zīmējumi parādās tai pašā gadā Latviešu mākslas veicināšanas biedrības sarīkotajā grafikas izstādē, kā arī daži zīmējumi mūsu mākslinieku izstādē Pēterpilī 1915. g. un dekorātīvi figurāli meti Latviešu mākslinieku izstādē 1916. g. Lemersjē galerijā Maskavā.[3]

Šai laikā jau brālis Oto ir frontē; viņš atbalsta Ugu. Ar 1916. g. pavasari arī Uga ir mobilizēts un nosūtīts uz inženieņu kaņa skolu. Komandēts uz frontes ceļa būvēm Kaukazā, izslimo gan ar izsitumu tīfu, gan malāriju un asinssērgu. Izceļas revolūcijas. Ar 1918. g., būdams Pēterpilī, sāk apmeklēt Mākslas akadēmijas gleznieciības nodaļu, mācīdamies kādu laiku K. Petrova-Vodkina darbnīcā. Šai laikā Pēterpilī viņu apmeklē arī brālis Oto. Pēterpilī bads. Uga dodas uz Saratovas guberņu – Serdobsku, kur strādā gan par skolotāju, gan par apriņķa mākslas nodaļas vadītāju, gan par ceļu būves techniķi. Pārlaidis šos zudušos gadus, 1920. g. atgriežas Latvijā.[4] Kopš 1921. g. Uga Skulme ir Rīgas Mākslinieku grupas biedrs un piedalās, sākot ar 1923. g., visās šīs kopas izstādēs, kā arī valsts rīkotajās izstādēs Latvijā un visās valsts izstādēs ārzemēs. Kā modernās mākslas ideologs un latviešu mākslas kritiķis un pētnieks, raksta periodiskos izdevumos (*Daugavā*,

Domās, Senatnē un Mākslā, Brīvajā Zemē u. c.), konversācijas vārdnīcā, Purvīša rediģētajā mākslas vēsturē, Tīmes un Bekera (Thieme-Becker) mākslinieku leksikonā u. c. Par paidagogu strādājis vairākās privātās – to starpā Latvijas Kultūras veicināšanas biedrības un Rīgas Tautas augstskolas – mākslas studijās un vadījis arī pats savu studiju, mācījis Rīgas skolās. 1941. un 1945–1963. g. bija paidagogs (vēlāk profesors) Latvijas Valsts mākslas akadēmijā, vadīdams no 1945–1950. g. zīmēšanas katedru.



209. U. Skulme, *Sievietes portrets*





210. U. Skulme, *Akts ar grāmatu*
211. U. Skulme, *Jūrmalā*



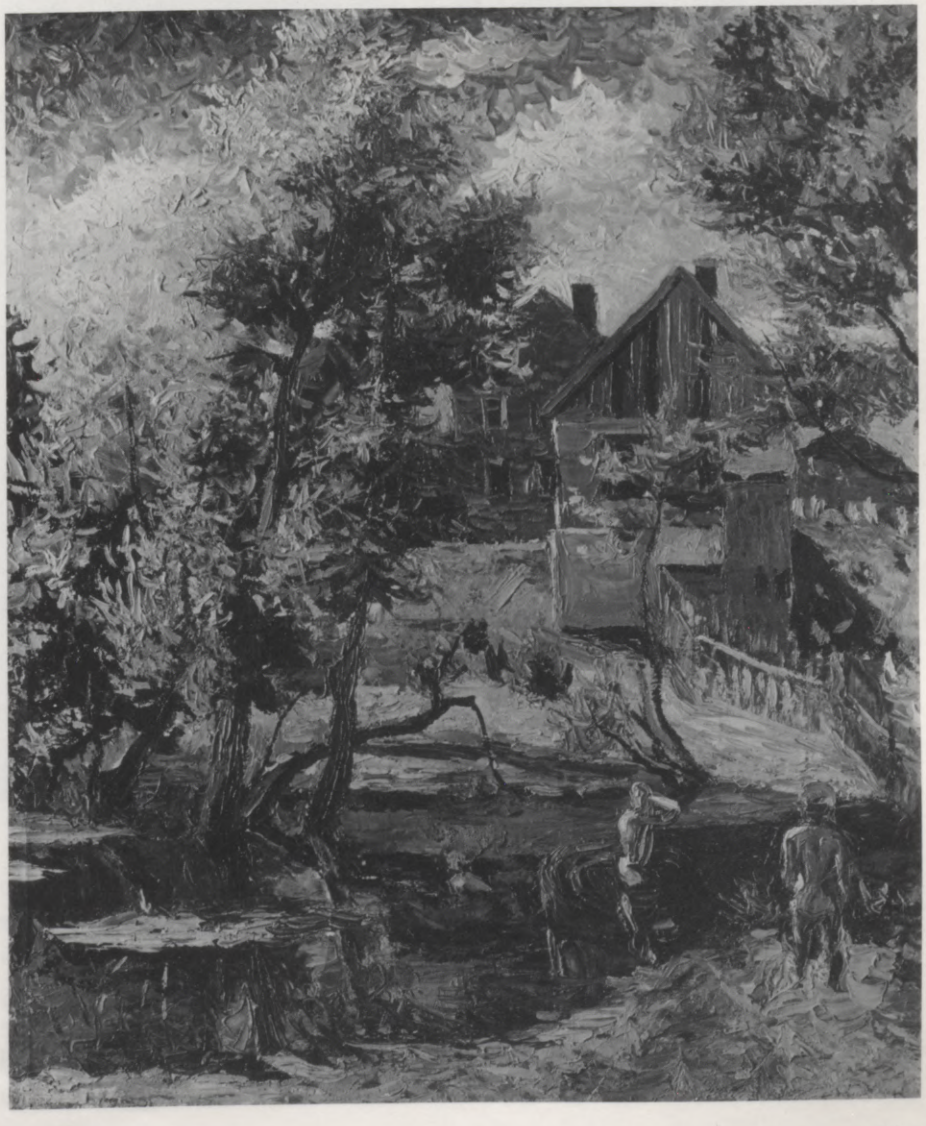
212. U. Skulme, *Divi peldētājas*

Kā Kultūras fonda stipendiāts Uga Skulme dodas papildināties ārzemēs 1929. g. un arī trīsdesmitajos gados vairākkārtīgi apceļojis ārzemes. Padomju okupācijas laikā sarakstījis monografiju par Rozentālu (1954, par otru autoru piedalījies scēnografs un kritiķis A. Lapiņš). Strādā Valsts mākslas akadēmijā, mācot gleznieclbas technoloģiju. Strādājis nevien figūru, portretu, kluso dabu un ainavu gleznieclbā, bet arī zīmējuma un grafiskajās technikās un pagatavojis dekorācijas (1932. g. Aspazijas *Aspazijai* Nacionālajā teātrī, 1945/1946. g. uzvedumiem Dailes teātrī). 1963. g. smagi saslimis ar ieilgušu kaiti, grūti operējamu mugurkaula smadzeņu audzēju, aizvests

uz Maskavas neurochirurģisko institūtu, kur mirst 6. novembrī. Pēcnāves izstāde – Rīgā 1967. g.

Starp neizlīdzinātām pretējībām ir virzījusies pati mākslinieka attīstība: brīvību un formulveidīgu izteiksmi; mistiku un īstenības ainu; sažņaugtā iestindzinājumā un kustībā izraisītu formu. Kā apakšstrāvojums U. Skulmes ceļā ir tieksme uz klasicisma noteiktību zīmējumā; un tieši zīmējuma jomā Uga Skulme sevi visvairāk noskaidrojis. Protams, viņa devums jaunajai latviešu gleznieciībai patur savu nozīmi.

Divdesmito gadu sākumā U. Skulme atrodas sava skolotāja Petrova-Vodkina (1879–1939) ietekmē, lietodams plānā apdarē intensīvu lokālu ziedu, bet savos akvareļos ekspresīvi stūraini stilizēdams brīvos samēros dabu. Iespējams, ka no šī skolotāja, lai gan vēlāk pārslēdzies uz citādu ievirzi veidojumā, viņš ieguva mistikas simbolisma tendences. Jau 1923. g. Rīgas grupas izstāde, kas savā ziņā bija arī U. Skulmes debija šajā mūsu jaunās mākslas bastionā, rādīja pārvērtības un jaunas ietekmes – no plakani



213. U. Skulme, *Dzirnavu dīķis Krāslavā*

dekorātīvā it kā bezķermeniskā stila uz masīvu apaļotību – vēlīnā Pikaso un Grīsa (J. Gris) kubisma un pūrisma (Jeanneret, Ozenfant) nenoliedzamā ietekmē. Šo kubistisko centienu posmu, kas izpaužas gan vairāk ģeometriski abstraktā, gan vairāk konkrētā ainojumā, varam saukt par U. Skulmes akmeņaino veidolu gadiem. Dažreiz šie veidoli parādās kā groteskas lelles, it kā piepūsti gumijas baloni, taču aizvien saskarē ar Pikaso kubistiskā klasicisma un masīvo formu darbiem. Tas visumā notiek formulveidīgi un ar toreizējai mūsu mākslas avangardes daļai raksturīgu ticību doktrīnu varai.

Lineāri cieti, smagi apaļotā veidojumā, statiski ir šie kubistiskā klasicisma stāvi, sastinguši leļļainās pozēs ar lieliem acu izgriezumiem, masīviem deguniem un ornamentālās cirtās kārtotiem matiem: kāds Pjero ar savu draudzeni architektūras fonā, ģitaras spēlētājs ar spēļu kartīm un kādam mašīnas cilindram līdzīgu glāzi uz galdiņa (att.). Tās ir kādu robotu smagās rokas un kājas ar mechaniskiem pirkstiem, kas raksturīgi arī Fr. Ležē (Léger) automatizētajām figūrām. Organiskā dzīve pārvērsta ģeometriskā mašinerijā ar tās dīvaino sastingumu. Konkrētāks vieliskums ir tikpat masīvā klusajā dabā (1926), kur lietas: pudele, bļoda, vāze ar augļiem, pīpe, lielā glāze, parādās uz marmora plates virs dīvaini izliekta galda kādā nekustīgu veidu pasaulē. Raksturīgi, ka formas definētas nevien ar līnijām, bet ar gaismēnas attiecībām, un ēnā iegrimst arī telpas daļas (att.).

1927–1928. g. izstādes liecina par U. Skulmes neatlaidību un darba spējām, tai pašā laikā paveļot plaisu mākslinieka darbā. No vienas puses – aktu un ģīmetņu gleznojumos viņš turpina intelektuālo ievirzi ar cieto plastisko formu. Taču tagad Skulme pagriež muguru kubismā apgūtām tendencēm un pievēršas bīdermeieriski iekrāsotam klasicismam, bet bez tam raksturīgās intimitātes un siltuma. Viņa akti un portreti tuvojas jaunās lie-



214. U. Skulme, *Rīgas skats Daugavmalā*

215. U. Skulme, *Pļāvēji*





216. U. Skulme, *Pie ratiem*

tišķības īstenībai, savādi sajaucot tieksmi uz lielu formu ar gleznas struktūrai nevajadzīgu naturālistisku sīkumu aprakstīšanu. Tā, piemēram, *Aktā*, varbūt še ierosinoties no sava drauga Ģ. Eliasa 1926. g. gleznotā akta (RPMM), viņš kavējas pie atspulgiem stikla traukā, istabas auga lapām u. c. sīkdaļām. Krāsas uzliktas sīkos triepumos un, līdzīgi sausi darinātiem A. Fantēn-Latūra (Henri Fantin-Latour, 1836–1904) darbiem, tās ir it kā uzliktas formai, bet nav ar to saliedētas. Kā aktā, tā ģīmetnēs rūpīgais izstrā-

dājums drīzāk atbalsta sastinguma vēsumu. Kritika pārmet krāsu jēlumu to gadu veiktajās ainavās, kuŗās U. Skulme tiecas uz gleznieciskо masu izirdinājumu.[5]

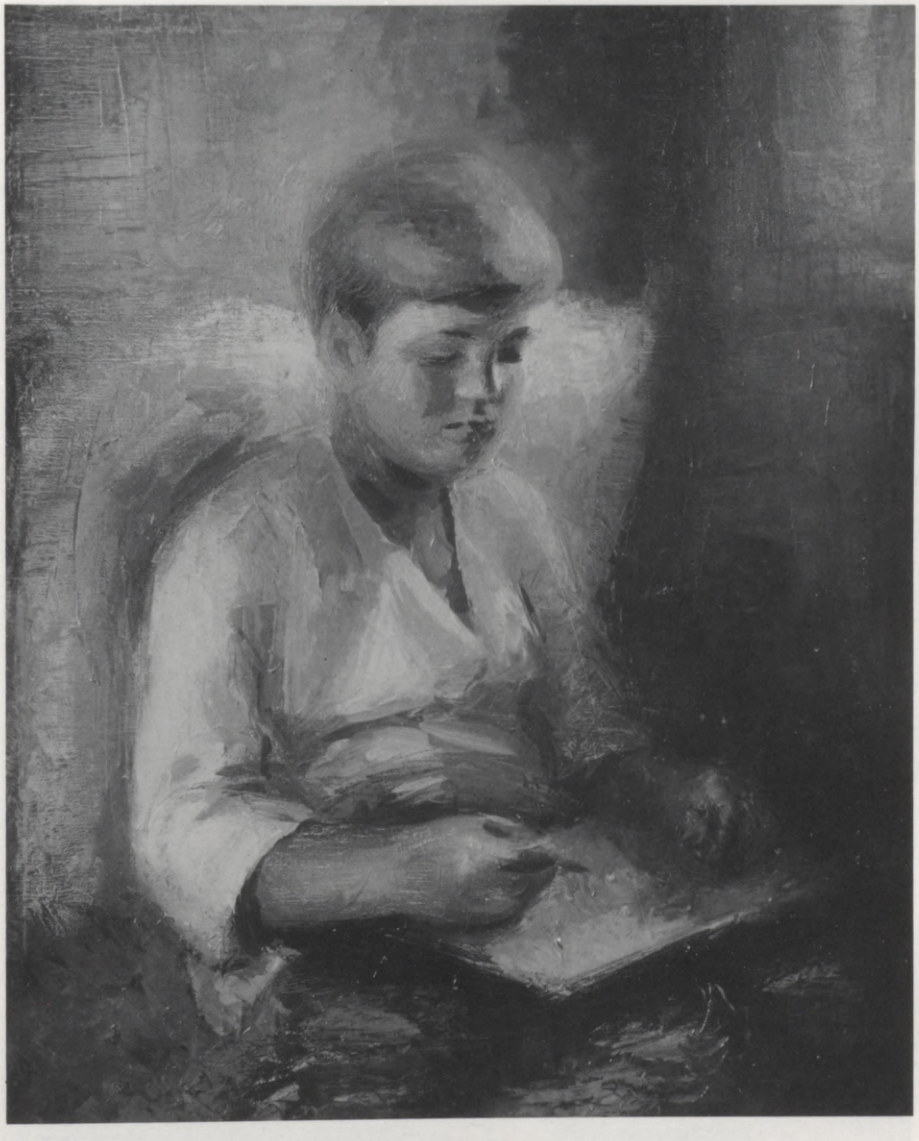
Trīsdesmito gadu darbos mākslinieciski vēl svārstīgās tendences nav gluži pārvarētas, taču rosīgajā produktīvitātē ir noteikta tieksme atraisīties no lineārā sausuma, veidojot mīkstākā gleznieciskā sakausējumā plastiskās vērtības. Gaismēnas un krāsainības traktējumā tagad parādās īpata grūtsirdības un noslēpumainības jutoņa; pakrēslī iegrimušie stāvi – zēna ģīmetnēs, dažās peldētājās un aktos – it kā savā veidā pietuvinās Tones mākslas magnētiskajam laukam (att.).

Ap 1930. gadu U. Skulmes plikņi ir vēl asi izcirsti un māksliniekam īpatajā, smagnējā svinaini violetā un zaļganā krāsainumā,[6] bet ainavās plašie laukumi noklāti sīkiem triepumiem, kur dziļās, tumšās ēnas atrod pretsvaru skanīgi oranžos, violetos un sidraboti zaļganos izgaismojumos. Akti nākamos gados izvēršas smagās, mīkstās masās ar uzirdinātu virsu un ēnu aizmiglojumu visapkārt. Ainavās top plašāki otas vēzieni, krustainie svītrojumi, kommatveidīgi triepumi, izkausējot zemi, augus, ūdeņus un ēkas savādā gaisotnē. Daudz ceļodams pa Latviju, Skulme aino Latgales pilsētas un vietas (Daugavpils, Krāslava), dzimto Jēkabpili, siro pa Daugavu ap Koknesi, pa Ogres mežiem un krastiem, pa Inčukalnu; kavējas Rīgas Jūrmalā – Bigauņciemā un citur, Ķemeros; nonāk Dundagā, Mērsraga, Valdgales, Saunaga un Pitraga apkaimē. Daudzas ainavas ir ar Viesturdārza, Andrejostas, Kundziņsalas motīviem, tēlojumu klāsts visai bagāts. Krāsviela triepta pastozi, kamolainos veidos. Tēlojot Bigauņciema zvejnieku mājas, sarkani oranžos priežu stumbrus brūnoti zaļotā ēnu ietvarā, U. Skulme risina arī apgaismojuma efektus, tēlodams, piemēram, varavīksnes loku satumsušās negaisa debesīs (*Ainava ar varavīksni*).[7] Rakstu-



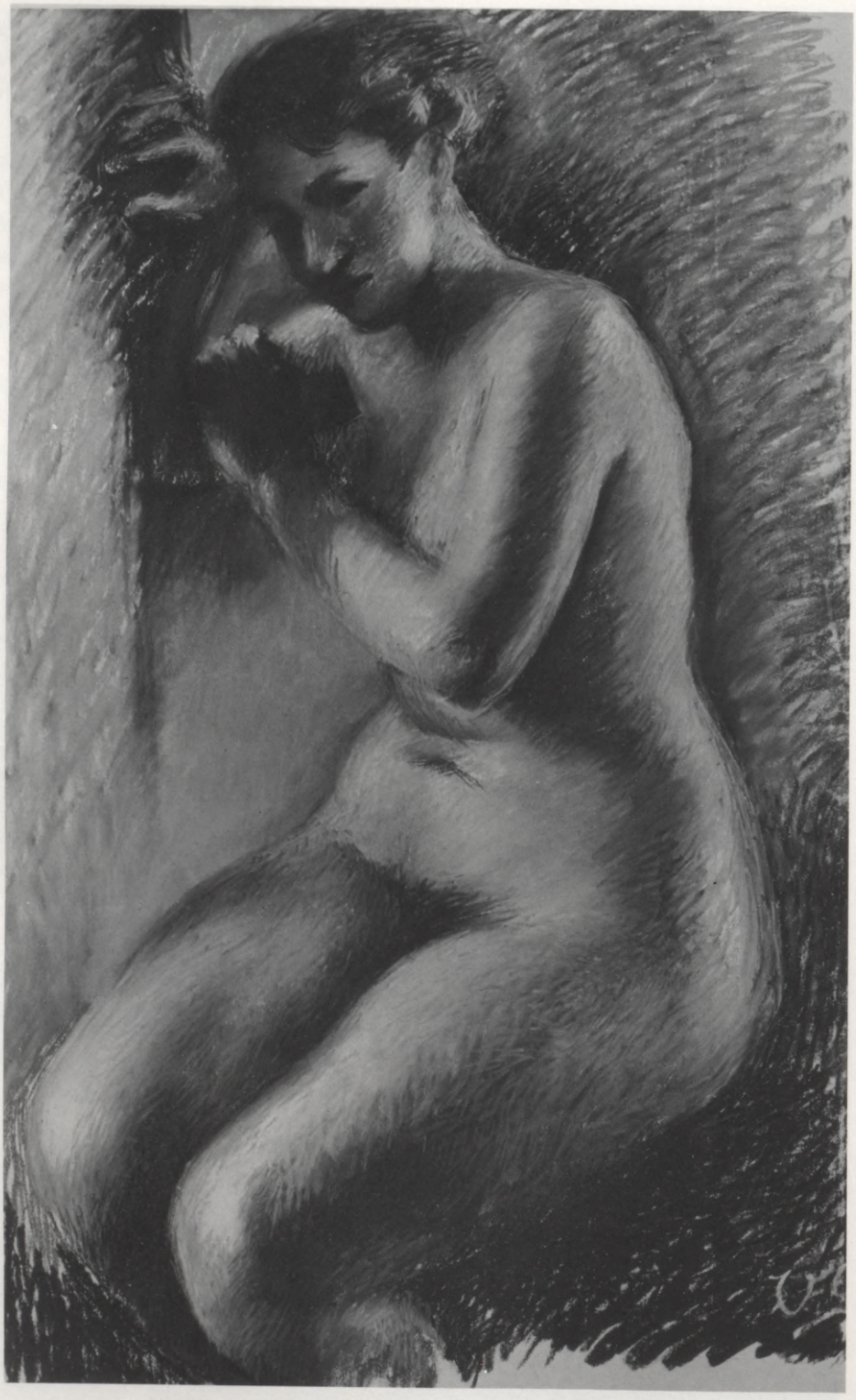
217. U. Skulme, *Krusta nešana*

218. U. Skulme, *Jurģis zīmē*



rīgi, ka ēnu raksti viņa gleznās iegūst vieliskuma īpašības un svaru – kā dziļas necaurspīdīgas alas starp cilvēku stāviem, namiem, kokiem, stiepjoties, satumstot zemē un ūdens atspulgos. Kamolainie veidojumi – pļāvējos (att.), vīra un sievas stāvos pie ratiem, zirgā (att.), bet visdīvainākajā veidā reliģisku temu traktējumā (*Krusta nešana*, 1936) U. Skulmem raksturīgā blīvumā un sablīvējumā vēstī kādu dobju nospiestību, dzīves smagumu, ko nespēj izkliedēt gaismas kūļi un gaismas mirgojumi. Arī pašā otas rakstā, krāsu klājumā ir kāds sažņaugts sīkstums, krāsvielai kā lavai izplūstot gleznas telpā, virmojot, viļņojot ap masīvo kodolu.

Šīs īpatās, mistikas skartās jutoņas vērojamas arī pastelī labi gleznotajās puisēna ģīmetnēs (piemēram, mākslinieka dēls Jurģis sēžot un zīmējot). Ainavās Skulme dažreiz ķeras pie tādiem motīviem, ko vienmuļības labad gleznotāji labprāt necilā: kāds ciņiem apaudzis purva stūris, virši u. tml., izvilinādams še īpatas krāsu balsis. Kopš 1948. g. reimatisku sāpju dēļ Uga Skulme galvenokārt pievērsies ūdenskrāsu gleznie cībai,[8] sarakstīdams par šo techniku instruktīvu vadoni (*Akvarelis*, Rīgā 1956).



219. U. Skulme, *Akts*

Jāpiemin, ka 1939. g. Rīgas grupas izstādē bija sastopami spēcīgi veidoti, ziedā suloti pasteļi krīta un zīmuļa švīkojuma technikā. Pasteļos, kā arī dažās eļļas ainavās ap 1940. gadu viņš pūlējās atmest smagās ēnas, meklējot kontrastainas, gaišākas toņkārtas.

Ievērību pelnī Ugas Skulmes raksti periodikā un grāmatās (*Janis Rozentāls, Akvarelis*). Viņš pievērsis uzmanību tautas mākslas zūdošajām vērtībām; savā laikā dedzīgi propagandējis modernisma centienus, vēlāk savus uzskatus pilnīgi grozot; savās kritikās sekojis aktuāliem mākslas notikumiem (*Daugavā*), rūpīgi savācis un apstrādājis monografiski materiālus par Rozentālu, publicējis V. Matveja vēstules.[9] Daļa Ugas Skulmes savākto materiālu vēl gaida publikāciju.

---

[1] A. Prandes un J. Kugas dotas ziņas.

[2] J. Madernieka informācija.

[3] Latviešu mākslas veicināšanas biedrības grafikas izstādes katalogs, Rīgā 1914; *Vystavka latyških hudožnikov*, Petrograd 1915; *Vystavka latyških hudožnikov*, Moskva 1916.

[4] O. Skulmes sniegtā informācija un Jurģa Skulmes rakstītās biografiskās ziņas par tēvu Ugu Skulmi.

[5] V. Mednis, „Kopējā latvju mākslinieku izstāde", *IŽ*, 1927/10, 319. lpp.; R. Suta, „Latvijas desmit gadu jubilejas izstāde", *IŽ*, 1928/12, 382. lpp.

[6] Tā arī Anšl. Eglītis: „U. Skulmes ideāls ir monolits – viengabaļš kompozicionāls veidojums. Viņš savas figūras cērt kā akmenī, reducēdams kolorītu līdz minimumam." („Jaunākās latviešu gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10). Un dažus gadus vēlāk: „Figūru gleznošanā U. Skulmem ir raksturīga naīvista pieeja. Vairīdamies atsvaidzināties pie tiešām dabas studijām, viņš cenšas izveidot īpatnēju kailas figūras gleznošanas veidu un darina to svina pelēkā kolorītā ar pasvītroti smagām un neveiklām formām." („Rīgas grupas izstāde", *Sējējs*, 1938, 663. lpp.).

[7] *Latviešu gleznieciība*, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksts, I – Ainava. Rīgā 1937.

[8] Jurģa Skulmes rakstītā informācija.

[9] *Daugava*, 1928/8.

Literātūra un avoti

Rīgas Mākslinieku grupas izstāžu katalogi, sākot ar 1923. g. – Ugas Skulmes pēcnāves izstādes katalogs, Rīgā 1967. – U. Skulmes, O. Skulmes, J. Madernieka, T. Zaļkalna, J. Cielavas, J. Kugas un J. Skulmes sniegtā informācija. – Autora personīgā pieredze.

Romans Suta

Sacenšoties ar U. Skulmi, moderno centienu straujš aizstāvis rakstos, vārdos un darbos bija Romans Suta (1896–1944), pats nemierīgākais un ekspansīvākais mūsu moderno centienu vēstītājs. Ekspresionisms, kubisma elementi, konstruktīvā ekspresija visnotaļ improvizētā zīmējuma, rotājuma un dažviet skatuves mākslā – tādi ir galvenie etapi viņa gaitās. Gleznniecībā Sutas devums bija fragmentārs. O. Skulme kādā sarunā pareizi novērtēja Sutu par fermentēšanas sekmētāju mūsu jaunajā mākslā.

Suta dzimis Cēsu tuvumā esošajā Kleķeļu krogā 1896. g. 26. aprīlī. Viņa tēvs tur bija tirgotājs. Bērna gados viņam nācies pieredzēt vecāku nesaskaņas ģimenes dzīvē. Bērnību Romans pavadījis Valkā. Pliskavā viņš apmeklējis reālskolu, bet nebeigušam tā jāatstāj nedisciplinētas uzvedības dēļ. Vēlāk viņš kā eksterns esot nolicis abitūrijas eksāmenus pie Rīgas mācības apgabala. Agrajos jaunības gados, būdams vēl bez noteikta dzīves plāna, Suta par mākslu neinteresējās. Viņu vairāk valdzina jūrnieka dēkas. Sācis

220. R. Suta, *Divi sievietes*
221. R. Suta, *Divi sievietes pie galda*





222. R. Suta, *Divas figūras (Jaunie mīlētāji)*



braukt par kuģa puiku, jo daži viņa radinieki bijuši jūrnieki. Tā nu, ceļojot no ostas uz ostu, viņš bijis gan Somijas un Zviedrijas, gan Londonas, Roterdamas u. c. ostās. Ejot līdz matrožiem, kuģa puika iepazinies ar ostas krodziņu dzīvi.

Pēc dabas svaidīgam un impulsīvam jaunietim šīs kuģa gaitas kļuvušas garlaicīgas. Viņa radiniece Lūcija Driķe, laba zīmētāja un Rīgas Pilsētas mākslas skolas audzēkne, Romanu ieinteresē par mākslu. Tā vai citādi, 1913. g. pavasarī jaunietis iestājas Madernieka mākslas studijā, tur gan sabijis tikai dažus mēnešus, jo ne Sutam, ne Strunkem ornamentālais gleznošanas veids neko nav paticis. Abi vienu dienu satinuši savus ražojumus ritulī un aizgājuši.[1] Madernieks raksturo Sutu kā nemierīgu jaunieti, kas tolaik

interesējies par sacensībām laušanās sportā. Tā paša gada rudenī Suta iestājies Rīgas Pilsētas mākslas skolā, kur toreiz vecākos kursos mācījušies jau pieminētā Lūcija Driķe (vēlāk Kuršinska), J. Cielava, A. Drēviņš, K. Johansons, Kr. Rīts, V. Tone, O. Nemme, K. Ubāns, E. Lindbergs, J. Bīne u. c. Kā iesācējs Suta turas savrup no vecākiem līdzgaitniekiem. Viņš mācās Purvīša vadītajā klusās dabas klasē, kur vingrinās impresionistiskās gleznieciības paņēmienos. Pavisam cita metode ir J. Tillbergam, kas portreta klasē mācīja pievērst uzmanību zīmējumam, formu izapaļošanai ar gaismēnu, sekojot it īpaši anglosakšu portretistu skolas un vecmeistaru paraugiem. J. Cielava zināja stāstīt, ka Suta bijis dedzīgs Tillberga piekritējs šais gados.

Kad kaŗa apstākļu dēļ skola izbeidz darbību, Rīga jāatstāj. Suta vispirms 1915. g. vasaras beigās dodas uz Pēterpili, kur sastopas ar agrākajiem līdzgaitniekiem. Te Ermitāžas bagātās kollekcijas dod iespēju vaigu vaigā iepazīties ar lielo pagātnes meistaru darbiem – flāmiem, holandiešiem, italiešiem un spāņiem. Kā daži citi bijušie Rīgas Pilsētas mākslas skolas audzēkņi Suta dodas 1915. g. rudenī uz Penzas mākslas skolu. Te visiem rīdziniekiem sākumā labi panākumi gleznošanā, bet toties viņiem nācies daudz piestrādāt zīmējuma uzlabošanā, lai atbilstu skolotāja Petrova stingrajām lineāras formas prasībām.[2] Mazāk saprototies ar citiem skolas audzēkņiem, latvieši turas vairāk savrup un dzīvi piedalās bēgļu kultūras dzīves rosībās (teātŗa izrādēs, korī). Kopā ar Kazaku un Baltgaili, kā jau agrāk minēts, Suta piedalās rokraksta žurnāla „Dūmi" izdošanā.[3]

1916. g. pavasarī Suta aizbrauc uz Maskavu, kur var iepazīties A. Drēviņa vadībā ar Ščukina un Morozova daudzinātajām bagātajām kollekcijām. Raksturīgi, ka arī Sutam visvairāk imponē Derēna „gotiskais" askētiskais posms ap 1910. g. Maskavā viņš var apbrīnot arī krievu svētbilžu kollekcijas (Cvetkova un Tretjakova galerijās). Penzas laikā Suta veic daudzus tušas un vienkrāsaino akvareļu zīmējumus. Sekodams Grosvalda nodibinātajai tradicijai, arī J. Kazaka ietekmēts, tajos tēlo bēgļu un kaŗavīru dzīves notikumus.[4]

Pabeidzis 1917. g. Penzas skolu, Suta dodas uz Pēterpili. Iestājas kā brīvprātīgais latviešu strēlnieku 5. Zemgales pulkā. Še, kā citiem mūsu māksliniekiem un rakstniekiem, arī Sutam ir savas privilēģijas. Uznāk revolūcijas, armijas sairums. 1918. g. Suta atrodas Nacionālo kareivju savienības darbinieku vidū Valkā un piedalās politiskās rosībās, impulsīvi svārstīdamies pretējībās. Pēc Latvijas valsts proklamēšanas Rīgu 1919. g. okupē lielinieki. Suta piedalās 1. maija dekorāciju gatavošanā Esplanādes laukumā. Uz liela vairoga, kas aizsedz pareizticīgo katedrāles fasādes daļu, viņš, kā jau minēts, attēlo groteskā sutiskā veidā jauno mākslas strāvu piekritēju cīņu ar vecajiem. Taču Sutas laika biedri atceras, ka viņš piedalījies dažās izdarībās pilsoņu pabaidīšanai, kas nekādā sakarā nestāvējušas ar mākslu un mākslinieka uzdevumiem.[5] Tā paša gada oktobrī Sutas darbi parādās Latviešu retrospektīvajā mākslas izstādē, kur viņš Ekspresionistu grupā piedalās ar vienkrāsainiem akvareļiem. Viņš ir arī dedzīgs šīs grupas ideologs, moderno centienu aizstāvis un kritiķis, kas „ar saviem kaislīgajiem rakstiem par kreisās mākslas virziena idejisko pusi un tās nākotnes izredzēm... palīdzēja izgaisināt to letarģisko vienaldzību pret tēlojošām mākslām, kāda valdīja sabiedrībā."[6] Arī Suta pauda cīņas sparu un ideālismu, kāds zīmīgs laikmeta centieniem par jaunu izteiksmes brīvību, jaunām nacionālās mākslas vērtī-

223. R. Suta, *Klusā daba*



bām. „Tas lielais spēks, tie lielie varoņu darbi, tās pārmērīgās ciešanas, kuŗas latvju tauta cieta un cieš šodien [1919. g.], rāda, ka ir kaut kas tīri pirmatnīgi varens mūsu ticībai. Un tā ir ticība, kuŗa stiepjas cauri verdzības laikmetam, ticība uz mūsu prātu un mūsu jūtām." Sutas kritikas un raksti šai tapšanas un noskaidrošanās posmā aizvien, neraugoties uz polemiskiem asumiem, patur savu nozīmi kā laikmeta dokumenti tā laika *Republikas Sargā, Latvijas Sargā, Latvijas Kareivī, Latvijas Vēstnesī.*[7] 1920-to gadu sākumā populāra jauno mākslinieku un rakstnieku satikšanās vieta ir Sukubs, Sutas mātes ēdnīca.

Suta kā Rīgas Mākslinieku grupas loceklis piedalās 1920. un 1923. g. izstādēs. Pirmajā – ainava, divi figūras, portreti, žanri un klusās dabas, vienkrāsaini akvareļi. Otrajā – kubistiskie darbi, kas sastapa publikas un kritikas pretestību, kā arī žanrveidīgi akvareļi.[8] Šīs kubisma ietekmes veda-

mas sakarā ar Kultūras fonda stipendiju ceļojumam uz Parīzi (1923. g.), kur viņš iepazīstas ar jauno franču mākslu un vecmeistariem, nākdams arī personiskā saskarē ar Ozanfānu, Le Korbizjē (Žannerē) un Markusī (L. Marcoussis). Apmeklē arī Berlīni.

Vēlāk aizgājis no Rīgas grupas, Suta kopš 1928. g. ir Rīgas Grafiķu biedrības biedrs. Piedalās šīs organizācijas Rīgā un ārzemēs rīkotajās izstādēs. Arvien vairāk viņa darbībā galveno nozīmi iegūst zīmējumi, dekorātīvas kompozicijas, porcelāna gleznieciba, 1924. g. organizējot trauku virsglazūras apgleznošanas darbnīcu Baltars, kuŗā strādā pats, A. Beļcova, S. Vidbergs un kā technisks konsultants un meistars D. Abrosimovs. Starptautiskajā dekorātīvās mākslas izstādē Parīzē (1925) šie porcelāna virsglazūras gleznojumi ieguva zelta un bronzas medaļas. Tos ieguva savai kollekcijai Sevras mūzejs. Baltara ražojumi parādījās ārzemju izstādēs Kauņā, Tallinā, Stokholmā un arī Savienotajās Valstīs (Ņujorkā, Vašingtonā). Kā algots rotātājs, projektu veidotājs Suta ilgus gadus darbojās M. Kuzņecova trauku un Iļģeciema stikla fabrikas rūpnīcās. Aizvien vairāk noskaidrojās Sutas zīmētāja, metu veidotāja spējas, gan konstruējot, gan rotājot, gan tiecoties uz grotesku ekspresiju. Tas jau vērojams viņa karikatūrās, kas jo cieši saskārās savā koncepcijā ar akvareļiem. Šīs nereti atjautīgās un līdz tam pie mums neparastās karikatūras, pa daļai G. Grosa (George Grosz) ietekmē, parādījās 1922/23. g. politiskajā un satīriskajā žurnālā *Ho Ho*, kuŗā mākslas daļu vadīja Suta. Pēc tam, dažus gadus vēlāk, līdzīgā izdevumā *Hallo*. Sutas dizainera talants atrada savu izlietojumu grāmatu veidošanā, ko Suta ietek-

224. R. Suta, *Klusā daba ar ģitaru*
225. R. Suta, *Darbnīcas logs*





226. R. Suta, *Lakstošanās*



mēja, sienu rotājumos, iekštelpu projektos, izstāžu paviljonu veidojumos vai iekārtojumos, piemēram, Latvijas paviljons Parīzes Starptautiskajā izstādē 1937. g., teātŗa dekorācijās utt. Kā rotājumu un iekārtu veidotājam Sutam sava vieta un nozīme līdzās J. Maderniekam, Ansim Cīrulim, J. Bīnem u. c. Divdesmitajos gados viņš zīmē skatuves tērpu metus Strādnieku teātrim, Jelgavas teātrim, Latgales teātrim; trīsdesmitajos gados vairākiem uzvedumiem Nacionālajā operā: kopā ar S. Vidbergu baletam *Don Kichots*, baletam *Pulčinella*, operām *Trilbi*, *Manona Lesko*, *Mazepa* un *Īrisa*; Nacionālajā teātrī dekorācijas A. Ozoliņas-Krauzes lugai *Katrīna*, utt.

Daudzpusīgs un rosīgs, Suta ievadīja mākslā dažus spējīgus audzēkņus, darbodamies Tautas augstskolas mākslas studijā (1929–1934) un savā privātajā studijā, kur kādu laiku mācīja gleznieciību arī L. Svemps. Viņa ietekme jūtama dažu jauno grafiķu izaugšanā (O. Ābelīte, A. Junkers, P. Šterns, J. Plēpis, A. Sildegs u. c.). Pirmos pamatus še apguva, it īpaši kopjot kompozicijas izpratni, E. Kalnavārna, Sk. Kocēna, O. Ābols, B. Baumane u. c. Jāatzīmē viņa ietekme J. Plases gleznieciībā.[1]

Sava mūža beidzamajos gados Suta pievērsās filmu nozarei, kopš 1940. g. sākdams strādāt par galveno dekorātoru filmu uzņēmumā. Pirmā komūnistu okupācijas laikā Suta agresīvi uzstājās pret dažiem Rakstu un mākslas kameras darbiniekiem. Tas varēja viņu pamudināt kopā ar dažiem Rīgas Mākslas filmu studijas darbiniekiem, sākoties vācu okupācijai, 1941. g. doties uz Padomju Savienību, kur viņš strādāja Tbilisi kinostudijā. 1943. g. viņu apcietina un 1944. g. jūlijā nošauj. Pēc Staļina režīma izbeigšanās viņu 1959. g. rehabilitē.

Jāatzīmē, ka pirmais apcerējums par mūsu mākslu vienā no lielajām valodām ir R. Sutas sacerētā brošūra *60 Jahre lettischer Kunst* (Leipzig 1923).

Sutas gleznieciība ir ar vairākiem žuburiem. Savā kodolā tā augusi no tām pašām tendencēm, kas vērojamas viņa tušas zīmējumos, porcelāna un fajansa gleznojumos un dekorātīvos figūrālos metos. Vienotāja saite ir mākslinieka temperaments, viņa fantazijas svaigums un rotātāja talants līniju, laukumu un krāsainības sacerē. Pēc pārvērtībām un chaosa, kādu pār-



227. R. Suta, *Kāzas*, dekorātīvs panno

228. R. Suta, *Dejotāji*

229. R. Suta, *Biljards*



dzīvojusi rietumu mākslinieciskā kultūra, nonākdama pie antimākslas, gleznas noliegšanas un visu tradiciju anarchiskā atmešanā, cik atsvaidzinoši rāma mums šodien liekas Sutas un viņa laika biedru toreiz „revolucionārā" māksla! Šodien pieraduši pie visa un, tamlīdz, pie vērtējumu un kritēriju plūrāliska jūkļa, mēs it kā pārsteigti jautājam, kālab skatītāji, tradicionālisma aizstāvji mākslā un kritikā tik ļoti uztraucās par šo novēloto pievēršanos franču un citu mākslas laikmetīgiem strāvojumiem.

Taču mēs arī saprotam šo uztraukumu un sašutumu, jo tradicionālisma pārstāvjiem toreiz šķita, ka modernistu meklējumi sagrauj akadēmiskās mākslas tradicijas un līdz ar to mūsu pēckaŗa apstākļos atjaunojamās kultūras dzīves pamatus. Tā bija vienā ceļā iestigusi domāšana. Jauni ceļi radīja jaunu dzīvību, un agrākais ar jauno izlīdzinājās. Suta savos centienos un domu veidos bija visnepiekāpīgākais un ar sašutumu vēroja, ka bijušie „ekspresionisti" samierinās ar agrāk apkaŗoto mākslu un akadēmisko tradiciju. Viņš joprojām palika akadēmijas pretinieks un savus skolēnus audzināja toreizējām akadēmiskām tradicijām pretējā ievirzē, it īpaši grafikas un rotājumu mākslas novados.

Iekšēji satrauktais, impulsīvais Suta gleznieciībā atstājis fragmentus. Viņš nebija no tiem, kas darbus sistēmatiski un pakāpeniski nobeidza, turpinot pasākto daudzos paņēmienos, lai apgūtu plaša stila veidojumu, gleznu, kas izaug no iepriekšējām studijām un zīmējumiem. „Stājgleznieciībā Romanam Sutam pietrūka laika sasniegt to pilnību, pēc kuŗas viņš tiecās..." (T. Suta)[9] To liecina cita starpā viņa mēģinājumi portretā, it īpaši, ķeŗoties pie plašāka kompozicionāla uzdevuma (piemēram, Andreja Kurcija ģimenes portretā). Viņš ir vistiešāks, visīstāks viena piesēdiena darbos. Tādēļ šāda veida eļļās, kas tuva rada viņa rotaļīgi, ātrā koncentrācijā veiktiem zīmējumiem un akvareļiem, viņš ir īstāks, dzirkstīgāks nekā darbos, kas demonstrē formulas un aizgūtos principus. Taču kā vienos, tā otros palīdz viņa iedzimtās metu darinātāja spējas. Izsvaidoties dažādās nozarēs un pasākumos, viņš savas spējas konstruēt, rotāt nevarēja īstenot pilnā mērā vienā joslā.

Tamlīdz viņa gleznojumi pēc savas iekšējās dabas iekļaujas divi grupās: konstruktīvi formālos, kubistiskos un brīvi ekspresīvos, eļļās un akvareļos, kur savdabīgā sutiskā izjūtā vērās „jefiņu" pasaules izdarības. Kā starplocekļi ir darbi, kas tematiski īsteno konstruktīvos un ekspresīvos centienus: *Biljards* (att.), *Jūrmala* u. c. Pašā attīstības sākumā šajā pārejas grupā ir darbi ar sentimentālas noslēpumainības iekrāsojumiem. Vēl nedrošs, svešām ietekmēm pakļauts, Suta meklē savu ceļu, to atrazdams jau ciešākā saskarē ar franču modernisma tradicijām.

Šie iesākuma ekspresīvi sentimentālie meklējumi veikti ap 1920. g. Te, izjūtā liekot atcerēties gan J. Grosvaldu, gan sievišķīgo M. Loransēni (Marie Laurencin), parādās plakņotie divu sieviešu stāvi — viena tumšā, otra gaišā tērpā. Divi sievietes pie galda ar vāzi, bļodiņu un divi augļiem (att.) —



230. R. Suta, *Jūrmalā*

231. R. Suta, *Sieviete ar nēšiem*



mistiskā krēslojumā un konstruētā kārtojumā, pavedinot domāt par A. Drēviņu, V. Toni un šādas koncepcijas pirmavotu – A. Derēnu. Pats nobriedušākais šāda naīvi groteska veida darbs ir *Jaunie mīlētāji* (*Divas figūras*, att., RPMM), kuŗā ne gluži bez pamata ir saskatīts kas šagalisks.

Vēl pirms Parīzes ceļojuma un it īpaši tai posmā Suta pievērsās konstruktīviem un formāliem meklējumiem. Kādā pudelē uz galda istabas stūrī (1920, LVMM, att.) vai klusā dabā ar galdiņu, vīstokli un trijstūri (ap 1924, LVMM) pelēcīgi brūnotās gammās ar zilo viņš eksperimentē ar veidu ģeometrisku vienkāršojumu, visnotaļ franču un radniecīgā mākslā ieskatītā formu likumībā. Šai likumībai toreizējā jaunā paaudze kaisli un dogmatiski

ticēja. Minētajiem darbiem ir sava nozīme kā jauno atziņu demonstrēšanai. 1923. g. gleznotajās klusajās dabās Suta pievērsās vēlīnā kubisma un pūrisma funkcionālai lietu iekļaušanai līniju un plakņu attiecībās. Tāda atkarība no paraugiem deva ieganstu nepelnītiem apvainojumiem par kādas Žannerē gleznas plaģiātu. Dekorātīvi bagātāka ir kāda cita kubistiskā klusā daba ar pudelēm, vāzi ar augļiem, ģitaru, pīpi, kur vērojamas Braka un Pikaso ietekmes (att.). Tomēr latviešu mākslinieks daudz vairāk ievēro vienkāršoto priekšmetu veselumu, tos tā nesaskaldot, kā dara franči. To varētu apzīmēt par reālisma apakšstrāvojumu konstruktīvā veidojumā. Tas vērojams arī citā asimetriskās asīs būvētā iekštelpas skatā (*Darbnīcas logs*, LVMM, att.), uz kristallstikla pakaļpuses gleznotā eļļā, apstiprinot Sutas patstāvību kompozicijā, oriģināli kombinējot lietu fragmentus abstraktā telpā.

Ja šais darbos varam vērot racionālitāti funkcionālā kārtojumā, tad dionīziskais reibums vai arī dzīves groteskie jandāliņi ir „nedogmatiskajās" sadzīves izdarībās, kas tēlotas gleznās un zīmējumos. Še kārtojumu noteic te sprigans, te atkal ceremoniālāks kustību ritms. Lauku dzīru un zaļumballu tēlojums Sutas akvareļos ir spriganāks nekā eļļās, kuŗās mūzikanti un dejotāji atgādina iestindzinātas marionetes. Nebūs nejaušība, ka dejošanai un ķekatu gājieniem ir tik nozīmīga vieta Sutas lauciniecīskajos vai mazpilsētnieku žanros. Viņš izveido savus, runājot strēlnieku žargonā, jefiņu tipus, te interesanti saistot tautiski īpato ar laikmetisko formu zīmēm. Sava nozīme zemnieku dzīves ainojumos būs bijusi P. Brēgela (Pieter Bruegel) un 17. gs. holandiešu žanra gleznīecības ierosmei. Kariķējuma piegarša še netraucē, bet drīzāk sekmē iespaidu un arī komikas piedevu. Tā, piemēram, pazīstamajā akvarelī *Lakstošanās* (1926, LVMM, att.), kur saimniekam, flirtējot ar jauno kalponi pie kūts stūŗa, uzbrūk ar slotu viņa sieva.

Dekorātīvo panno metos, trauku rotājumos, akvareļos, eļļas gleznās starpība ir techniski formālā atkarībā no materiāla, bet savos pamatos šī groteskā uztvere, kustību ritmika ir līdzīga.

Vidū starp šīm grupām ir formāli konstruktīvo un žanrisko sastāvu kombinēšana tādās gleznās kā, piemēram, *Biljards* (1923, att.), *Jūrmala* (att.) u. c. *Jūrmalā*, it īpaši figūru un koku stumbru traktējumā, ir maksāti mesli Ležē (Léger) savrupā kubisma ietekmei (bumbveida un cilindriskās formas). *Biljardā* konstruktīvās schēmas līniju un laukumu sadalē ietveŗ sevī dzīves vides un tipu raksturojumus sutiskā gaumē. Kā viens no interesentākajiem dekorātīvo un tēlojamo zīmju (Cēsu baznīcas tornis, māja, puisis ar pīpi, sieviete ar nēšiem) saistījums eļļas gleznojumā uz stikla ir jāmin *Sieviete ar nēšiem*. Te Sutas spējas, uztveres atjautīgais svaigums un pilnīga atraisīšanās no īstenības apraksta parādās visā savā augstumā. Sutas īstenība ir pavisam kas cits nekā tradicionālais reālisms. Mēģinājums viņu 1930-os gados iesēdināt „stingri reālistisku formu traktējuma" zābakos, lai ar tādu iztulkojumu izdabātu partijas ortodoksajai ideoloģijai, ir saprotams savā motīvācijā, bet pārliecina gauži maz.[12] Kas gan notiktu ar Sutas spontānajiem un ekspresīvajiem zīmējumiem, ja tos mēģinātu „uzlabot" ar anatomiski korrektām formām un akadēmiskām proporcijām? Ar to nozustu Sutas veidojuma personīgais stils, viņa vitālitātes saliedējums ar ritmiskā kārtojuma īpatībām. Bez savām īpatām izdarībām un „jefiņu" stila Suta vairs nebūtu Suta.



232. R. Suta, tušas zīmējums

---

[1] J. Madernieka liecība.

[2] K. Baltgaiļa liecība.

[3] K. Baltgaiļa sarakstītās atmiņas par Penzas Mākslas skolu. J. Kazaka atstātie raksti un piezīmes, agrāk mākslinieka māsas īpašumā.

[4] V. Peņģerots, „Romans Suta", *IŽ*, 1929/3–4. – T. Suta, *Romans Suta*, Rīgā 1975. Šajā monografijā ar jūtamu A. Beļcovas-Sutas līdzdalību ir dažviet pārspīlējumi, pretrunas un sagrozījumi 1915–1917. g. notikumos. Tā, piemēram, leģendārās Zaļās Puķes tapšanā nav minēts K. Krūzas *Zaļās puķes* uzvedums Grosvaldu dzīvoklī. Tāda mākslinieku kopa, kuŗas dalībnieki „sāk regulāri pulcēties Grosvaldu dzīvoklī", netika darbojusies, jo, kā jau nodaļā par J. Grosvaldu minēts, jaunie mākslinieki drīz vien izklīda. Aplami apgalvots, ka Suta bijis viņu vidū (22. lpp.), bet 17. lpp. teikts, ka Suta ar J. Grosvaldu personīgi iepazinies tikai 1917. g. Romantizētajā A. Beļcovas un R. Sutas braucienā uz Maskavu 1916. g. pavasarī ne jau Suta, bet gan A. Drēviņš, kas bija Maskavā apmeties, varēja būt „gids". Dīvainā kārtā autore liek R. Sutam 1916. g. rudenī vēlreiz doties uz Maskavu, lai apmeklētu – jau sen slēgto – Latviešu mākslinieku izstādi, kas notika 1916. g. martā Lemersjē galerijā (sk. 13. un 17. lpp.).

[5] O. Skulmes pastāstīts.

[6] J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, 161. lpp. – R. Suta, „Par mūsu gleznieciību", *Latvijas Kareivis*, 1919/44.
[7] J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4.
[8] Rīgas Mākslinieku grupas izstādes katalogs, Rīgā 1920, 1923.
[9] T. Suta, *Romans Suta*, 111. lpp.
[10] V. Penģerots, „Rīgas pilsētas mākslas mūzejs", Rīgā 1931, 47. lpp.
[11] *IŽ*, 1923. g. decembrī.
[12] T. Suta *Karogā*, 1967/4, 155. lpp.

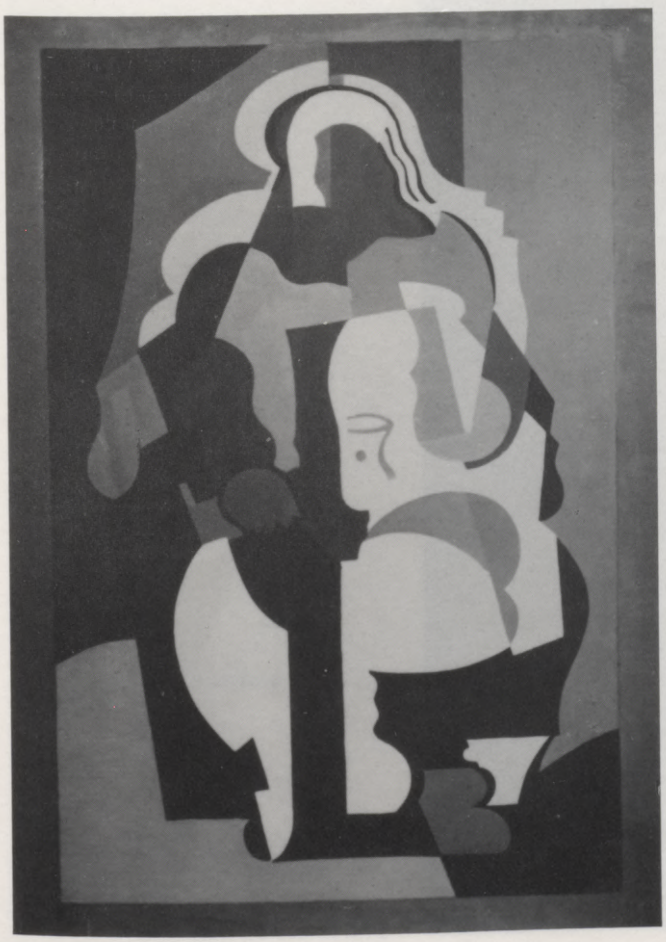
Literātūra un avoti.

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – U. Skulme, „Baltara porcelāna izstāde", *Daugava*, 1928/9. – V. Penģerots, „Romans Suta", *IŽ*, 1929/3–4. – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – R. Lāce, „Romana Sutas darbu izstāde", *Literatūra un Māksla*, 1966. g. 31. dec. – T. Suta, *Romans Suta*, Rīgā 1975. – Mākslas izstāžu katalogi, 1919–1940. – K. Baltgaiļa autobiografija, manuskripts. – J. Kazaka atstātie raksti un piezīmes, agrāk mākslinieka māsas īpašumā. – J. Madernieka, V. Tones, K. Ubāna, T. Zaļkalna, V. Purviša, J. R. Tillberga, J. Cielavas, A. Prandes, L. Liberta, K. Zāles sniegtās ziņas.

Erasts Šveics

Erasts Šveics, dz. 1895. g. 11. novembrī Rīgā, ir sīkstākais kubisma centienu epigons mūsu gleznie cībā, strādādams to ietvaros līdz pat divdesmito gadu beigām un šo ievirzi atjaunodams trimdā sešdesmitajos gados, vismaz daļēji. Sākot ar trīsdesmitajiem gadiem, turpinot pētīt gleznojuma tehnikas problēmas, gan īpati veidotās klusajās dabās, gan monumentāli iecerētās figurālās kompozicijās ar zemnieču, zvejnieku un tirgus sievu tematiku, viņš piekopj reālisku uztveri, savienojot lirismu ar veidu dižumu. Tāds reālisms meklē formu un krāszieda vienību gleznas uzbūvē. Aizvien gudrodams, prātodams, Šveics strādā nesteigdamies un necenzdamies pēc darbu daudzuma. Viņa māksla ir pārdomāta, iegrimusi rāmā klusumā. Tā nomie-

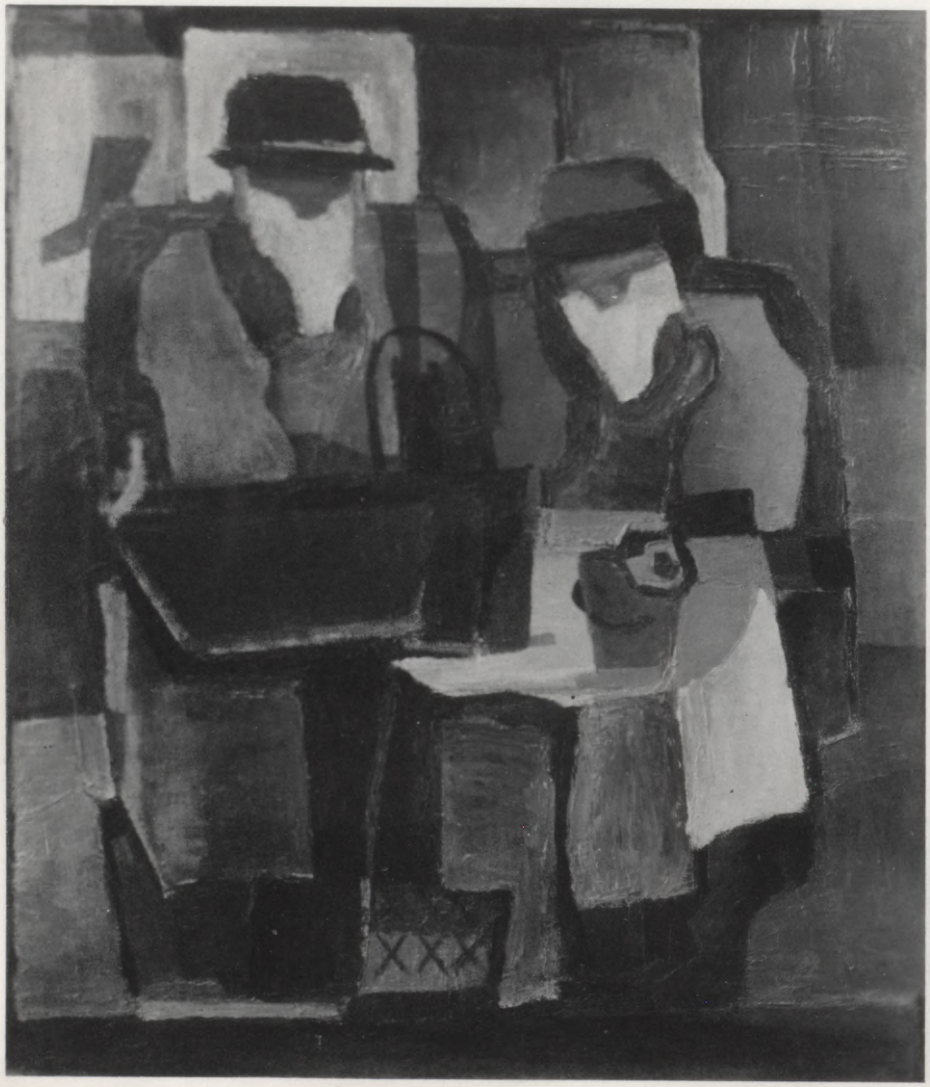
233. E. Šveics, *Figūra*
234. E. Šveics, *Kompozicija*





rina skatītāju un laika tecējumā ar savu atturīgumu kļūst tīkamāka un tuvāka.

E. Šveica dzīves datos maz drāmatisku notikumu. Audzis pilsētas apstākļos Rīgā, kur viņa tēvs bija daiļkrāsotājs, Erasts jau no agras bērnības iepazīstas ar krāsotāja materiāliem, lakām, pernicām, eļļām, krāsojuma pamatnes sagatavošanu un daždažādiem amata paņēmieniem un noslēpumiem. Tā ir konkrēta saskare ar amatu, ko nedod mākslas skolas un studijas. Šo interesi par gleznieciības technoloģisko pusi Šveics patur visās tālākajās gaitās. Viņš kādu laiku apmeklē vācu Amatnieku biedrības skolu, mācās pie tēlnieka Folca (1912/1913) un, gribēdams pāraugt amatnieka šaurību, iestājas Rīgas Pilsētas mākslas skolā, kur dabū saiet tikai divus gadus (1913—1915), jo skolu kara apstākļos evakuē. Še mācās zīmēt pie Borchertes-Šveinfurtes un Valkera, bet otro gadu pie Tillberga. Kluso dabu gleznieciību māca Purvītis. Mākslas studijām seko kara klausības gadi. 1919. g. sastopam Šveicu kopā ar citiem avangardiski noskaņotiem mūsu bohēmiešiem Jēkaba kazarmās, kur pirmskara gados atradās Pilsētas mākslas skola. Tur dzīve ir bezbēdīgi raiba, bet beigās, kā jau minēts, kazarmas jāatstāj.



235. E. Šveics, *Kurpnieki*



236. E. Šveics, *Klusā daba*



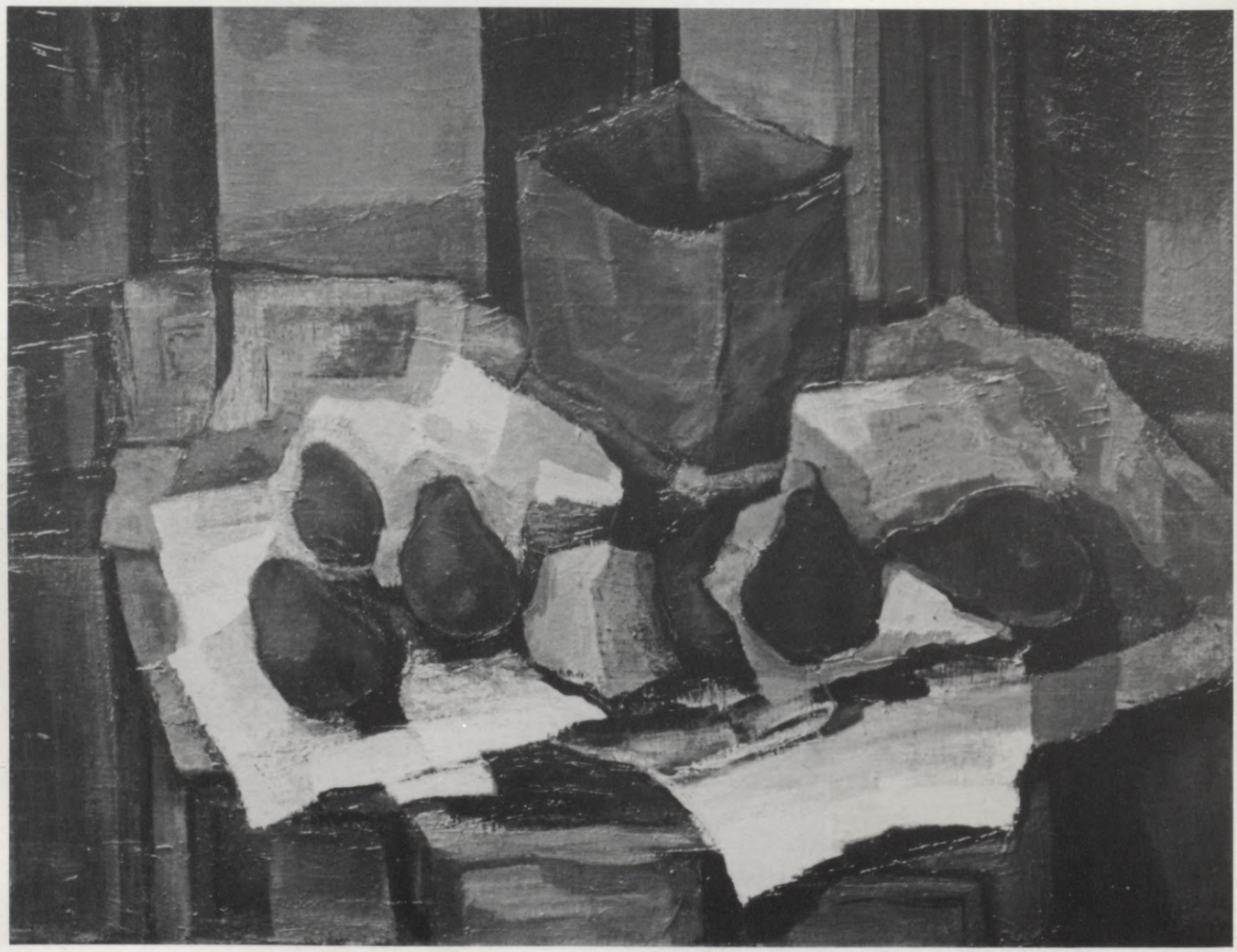
237. E. Šveics, *Klusā daba*

Nodibinoties Rīgas Mākslinieku grupai, Šveics, vēl nebūdams grupas biedrs, piedalās pirmajā ekspresionistu izstādē 1920. g. ar diviem darbiem.[1] Satraukto meklējumu gados apmeties jauno mākslinieku kolonijā Aspazijas (Teātŗa) bulvārī 9, kur dzīvo Cielava, Suta, Oto un Marta Skulmes. Še, kā arī Sukubā, Sutas mātes ēdnīcā Merķeļa ielā, nāk un iet, debatē un

nesaudzīgi kritizē cits citu jaunie mākslinieki, arī rakstnieki, aktieŗi un mūziķi. Šveics tagad ierindojas „kreisās mākslas" priekšpulkā pie kubisma piekritējiem un, jau kā Rīgas grupas biedrs, piedalās 1923. g. izstādē. Viņa darbi arī turpmāk parādās šīs kopas 1930., 1931., 1933. un 1939. g. skatēs. Viņš piedalās valsts rīkotajās izstādēs iekšzemē (to starpā Kultūras fonda rīkotajās) un ārzemēs. Viņa darbus iegūst Rīgas un ārzemju mūzeji (Tallinā, Budapeštā, Malmē un Parīzē). Ar Kultūras fonda stipendiju dodas 1927. g. studiju nolūkos uz Parīzi un Drēzdeni. Būdams Izglītības ministrijas konsultants, kādu laiku strādā laboratorijas darbu Valsts mākslas mūzejā un kopš 1935. g. ir Purviša palīgs ārzemju izstāžu izkārtošanā, šo uzdevumu sekmīgi veikdams. Tas dod iespēju iepazīties ar Rietumeiropas mākslu, pētījot veco meistaru gleznošanas techniku. Okupācijas laikā dodas trimdā uz Vāciju, pavadot Purvīti līdz pat viņa nāvei 1945. g. No Vācijas izceļo uz Ņujorku. Še pelnās ar trauku apgleznošanu, piedalās dažās Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas izstādēs un kādu laiku ir Amerikas Latviešu apvienības Kultūras fonda referents tēlotājās mākslās.

Šveica gleznieciībā ir divi galvenie posmi: divdesmito gadu pievēršanās kubismam ar tā izskaņām; trīsdesmito gadu monumentālizētā reālisma

238. E. Šveics, *Bumbieŗi*





XVII. E. Šveics, *Krišs*



XVIII. N. Strunke, *Daugavpils klusā daba*

gadi. Tiem pievienojas beidzamie gadu desmiti svešumā. 1923. g. izstādē skatāma *Figūra* (tempera), veidota dekorātīvā kubisma gaumē, līniju un laukumu vijīgā kārtojumā. Tās brīvais, rotaļīgais ornamentālais ritms, sasaistot līknes un taisnes, atgādina Grīsa (Juan Gris) izteiksmes veidu, kas gan ir plastiski kompaktāks (att.). Sablīvētāka un masīvāka, puslīdz abstraktākās formās, kuŗu raksturs un kārtojums atgādina Pikaso kubismu ap 1915. g., šai pašā izstādē bija *Klusā daba* (privātā kollekcijā, Rīgā). Tajā visvairāk



239. E. Šveics, *Klusā daba ar maizes klaipu*



240. E. Šveics, *Reņģu tirgotājas*

vērojama pietuvošanās t. s. bezpriekšmetu gleznieciībai, plakņu pretstatiem veidojot abstraktu dziļumu. Vēl 1928. g. Šveics turas pie abstrakti iztulkotiem priekšmetiem kubistiskā pārveidojuma garā. Tādi ir viņa *Kurpnieki* ar divām sēdošām figūrām (agrāk LVMM, att.). Pašam kompozicijas principam ir kāda radniecība ar Pikaso *Trim mūzikantiem*. Taču ir jūtamas atšķirības. Pikaso formas ir lineāri stingrākas, dekorātīvi ornamentālākas un ziedā skanīgākas. Turpretim Šveica gleznojums ir vienkāršāks, masīvāks, gleznieciski mīkstāks formu traktējumā. Tā ir pavisam cita pasaule, bez parīzieša karnevāliskā spožuma, liriski klusāka, dobjāka, pieticīgāka ir vides aranžējumā, ir pelēcīgo toņu subtīlajā noskaņojumā. Šveics pratis pateikt ko savu un būtisku. Šī nelielā kompozicija vēstī cilvēcisku siltumu, veļot dzīves nabadzīguma un vientulīguma eleģisko noskaņu.

Taču līdztekus – divdesmito gadu beigu pusē – vērojama tiekšanās gleznas abstraktākās zīmes pārvērst konkrētās lietās. Lietojot temperas pagleznojumu, meklējot pelēcīgas harmonijas izkoptā apdarē, parādās

241. E. Šveics, *Tirgū* (*Sakņu sievas*)



242. E. Šveics, *Vecais zvejnieks*



ikdienišķi priekšmeti – papīra turzas, dārzāji, kāds šķīvis. Kā formu, tā dzēsto, blāvo toņu risinājums visai delikāts, lietu parastajām, vieliskajām īpašībām pārvēršoties glezniecisķās kvalitātēs. Trīsdesmitajos gados Šveics jau noteikti pievērsies gleznieciski izprastam un liriski izjustam reālismam. Tas nav receptīvs, bet projektīvs agrāk paskaidrotā nozīmē. It īpaši kopš dekades vidus gan klusajās dabās, gan žanriskās kompozicijās Šveics izkopj savu īpato valodu. Lietu dzīvi viņš nereti rāda kādā dabiskā vidē, sacerējumā un tematiski apvienojot kluso dabu ar ainavu vai iekštelpu kādā šķūnī. Te krūze ar iegrieztu maizes klaipu uz balta auta vai āboli salmos; citur – pīts grozs un sēnes. Šādās klusajās dabās (att.) ir lauku vides noskaņojums: šķūņa durvju atvērums, pa kuŗu redzams klajš lauks ar augstu apvāršņa līniju. Viss pārdomāts, vienkāršots, lietojot zemes krāsas un arī chromatisko oranži zeltaino toni, kas blāzmaini aužas cauri lietām un pašai telpai, no tuvskata aizslīdot ietāles dziļumā. Tā lauku dzīvei nozīmīgie priekšmeti saistās jaunā, mākslinieciskā kopībā. Šais veikumos nereti jūtams freskas blāvais aizplīvurojums un savdabīgs maigums, ko izceļ tumšotās daļas. Še arī ieviešas svēdrainie otas vilcieni. Mierīgi, ar tādu kā mistikas pieskaņu, kas Šveicu pietuvina V. Tonem, ir šie metodiski un pakāpeniski veidotie darbi, virzoties no sākumā slāpēta krāszieda uz pilnu skaņu, lielāku intensitāti. Lietojot pagleznojumus, pārsegumus, lazējumus krāszieda gaismas un telpas attīstīšanai, Šveics nesteidzas un nepretendē uz spožas virtuozitātes efektiem, lai gan krāsu klājums, gleznieciskо masu sadalījums un virsas apdare liecina par solidu prasmi, pārdomātu rūpību. Taisni šis piepūles rūpīgums, darbojoties gar niansēm, dažreiz noved kādā





243. E. Šveics, *Zvejnieks*, fragments
244. E. Šveics, *Meitene*

apdares dobjumā un vienmuļībā, kas, piemēram, jūtams dažu ainavu izstrādājumā. Visumā – priekšmeti un vide savstarpējās attiecībās un kopskaņojumā pārtop no ārpasaules dzīves parādībām gleznieciskā šifrējumā.

Vistuvāki īstenības norisēm ir kapitālākie darbi ar sadzīves temām: lauku sieviete, zvejnieks, sakņu un zivju tirdzinieces ar pircējiem. Tās ir pārdomātas kompozicijas figūru novietojumā telpā, tipu raksturojumā, dzīves konkrētās situācijas izpratnē, to tomēr nepārvēršot anekdotiskā tēlojumā. Arī klusinātā krāslainā vai zeltainā kamertonī, rūpīgā, pasmagā apstrādājumā meklēts izteikt ko mums īpatu visā gleznas kārtojumā un saskaņā. Formu apstrāde ar pelēki dzelteno un sarkano uzsvariem kolorītā šais žanros tiecas uz masīvāku veidojumu ar monumentālitātes iezīmēm sacerē. Pusstāvā parādītās figūras ir kombinētas ar klusās dabas piedevām – kastēm, reņģu virknēm (*Reņģu tirgotājas*, att.), kartupeļu maisu, sienu, skalu grozu (*Tirgū*, att.), masīvu virvju nastu pāri zvejnieka plecam (*Vecais zvejnieks*, att.), kas atbalsta telpas organizāciju, aizsedzot daļēji stāvus un raksturojot norises vietu un dabu. Izkoptais gleznojums te saistās dažviet ar kādu piepūles raupjumu zīmējumā un otas vedumā, kurpretim zeltainais tonis ar brunā un pelēkā niansēm, mierīgs krāslojums rada īpatu lirisma strāvojumu gleznās. Interesanti vērot, ka 1954. g. gleznotais *Zvejnieks* (att.) savā tipā un traktējumā kļuvis vieglāks, izskatīgāks par robustāko priekšteci – *Veco zvejnieku*, veiktu pirms diviem gadu desmitiem. Še daudz ko devušas vecmeistaru, it īpaši venēciešu skolas studijas tiklab kolorītā kā formu līdzsvarojumā. Renesanses ideālizētā pasaule tagadnes reālistiskajā

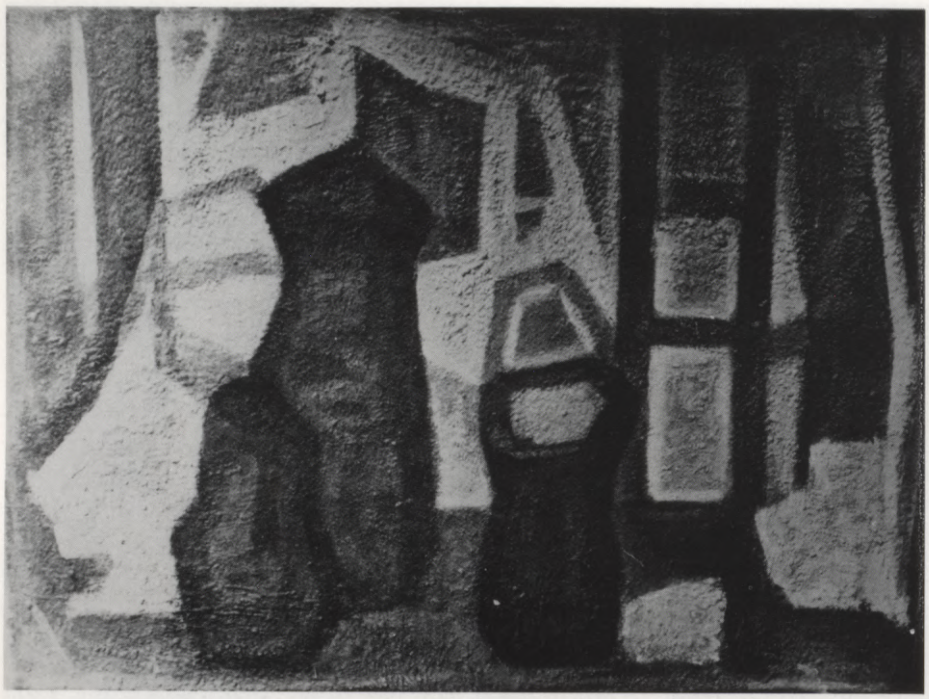
skatījumā kļūst ikdienišķa, bet arī ikdienai ir savs diženums. Viss iegrimis smagnējā klusumā ar kādu grūtsirdīgu tembru. Renesansiskais daiļums atblāzmojas 1932. g. gleznotajā *Meitenē*. Tā, līdzās tēlnieka N. Treija ģīmetnei, būs gan vienīgie darbi portreta jomā (att.).

Trimdas laikā dažās klusajās dabās ar puķēm gleznotājs meklējis lielāku zieda dzidrumu un skanīgumu, to pašu motīvu atkārtodams vairākās variācijās eksperimentēšanas nolūkos. Kluso dabu virknē, veiktā sešdesmitajos gados, viņš sveļas te uz priekšmetīgo pusi (*Āboli*), dažreiz iegremdējot trauku ar augļiem krēslainā noslēpumainībā, lai citur tumšo un gaišo laukumu pretstatos attālinātos no īstenības veidiem, kombinējot ģeometrizētus un puslīdz vēl izprotamus veidus, tā virzoties pēckubistiskās gleznieciības meklējumu jomā. Dažās ainavu kompozicijās ar monochroma zaļoti pelēcīgā variācijām ir vientulīgā savrupgājēja izvairīšanās no zieda ārišķīgā skaļuma, tā cenšoties noskaidrot savu attiecību iepretim tagadnes daudzveidīgajiem un juceklīgajiem strāvojumiem.

Sešdesmito gadu beigās un 1970-os gados atdzīvinās it kā jaunības iecere s un jaunības sapņi, E. Šveicam eksperimentējot ar irreāliem ģeometrizētiem īstenības fragmentu veidiem, atbalsojot kubismam tuvos paņēmienus, kā arī modernismam raksturīgas fantazijas un sirreālisma tendences. Šais klusajās dabās, rotaļīgi kombinējot plakņotus un apaļotus veidus kādā irreālā telpā, top vaļīgāki un stingrāki sakopotas grupas ar kādiem nenosakāmiem vai daļēji dabai līdzīgiem objektiem, dažviet parādoties arī architektūras elementiem. Tie reizēm atgādina it kā gruvešu kaudzi, reizēm atkal ir ar ģeometrizētu uzbūvi (att.). Apdares cietība šai brīnumainajā pasaulē nomainās ar irdenumu un graudainumu, asi norobežotās – ar mīkstāki veidotām formām; vēsi zili tumšotie – ar brūnoti sārto toņu pretstatiem,



245. E. Šveics, *Āboli*



246. E. Šveics, *Podi*

izmantojot pelēko starptoņu pārejas, bet viss kādas techniskas manipulācijas ietvaros. Te ir kādi saskares punkti ar jaunākās paaudzes sirreālistisko konstrukciju centieniem, kādi parādās, piemēram, latviešu jaunaustrālieša J. Šēnberga (dz. 1939. g. Rīgā) dīvainajās kompozicijās. Tā nav vairs analitiskā kubisma lietu eksperimentāla sašķelšana kādos ģeometriskos pamatelementos, bet pasaules katastrofāls sairums, tagadnes cilvēka baismu izpausme.

Pretstatā tiem daudzajiem jauniešiem, kas līdz ar pirmajiem soļiem mākslas laukā tūdaļ steidz sarīkot patstāvīgu skati, nosirmojušais meistars vēl līdz šim (1987. g.) nav sarīkojis personālu izstādi.

---

[1] E. Šveics un A. Beļcova izstādē piedalās kā eksponenti.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „E. Šveics (Reņģu sievas)", *Latviešu gleznieciba*, krāsainu reprodukciju sakopojums, red. Fr. Balodis un L. Liberts, II – Žanrs, Rīgā 1939. – E. Šturma, „Sava ceļa gājējs: gleznotājs E. Šveics", *Ceļa Zīmes*, 1971/48; „Erasts Šveics un viņa atmiņas par mākslas dzīvi Latvijā", *Latvju Māksla*, 1976/3. – Recenzijas periodikā par Rigas Mākslinieku grupas izstādēm kopš 1923. g. – Rīgas Mākslinieku grupas izstāžu katalogi. – E. Šveica, N. Strunkes, J. Cielavas, V. Tones, R. Sutas u. c. atmiņas un informācija. – Autora personīgā pieredze.

Daži citi abstrakto centienu paudēji latviešu jaunajā mākslā

Tagad vēl pakavēsimies pie dažiem māksliniekiem, kas savas darbības sākumā iekļaujas abstrakti vai kubistiski ievirzītās glezniecības lokā mūsu mākslā. Moderno, pilsētas kultūras un gara dzīves krizē augušo centienu izpausmei rietumos un mūsu zemē bija dažādi priekšnosacījumi. Zemēs ar gadsimtiem ilgām mākslas tradicijām sacelšanās pret veco un mākslas revolūcijas risinājās pakāpeniskā perspektīvā. Mūsu apstākļos vēl pārāk jaunais kultūras organisms nebija nonācis sairuma strupceļā. Viss dekadentais un modernais bija ievests no ārienes ar barbarisku naivitāti, jaunu spēku, draiskulīgu sparu. Tradiciju trūkums vienā ziņā un zemniecisko dzīves pamatu svaigums no otras puses radīja ir savas grūtības patstāvīgiem jauniem meklējumiem, ir atkal brīvākas iespējas. Tā modernisma eksperimenti mūsu mākslā, atbalsodami vispārējo gara un kultūras dzīves krizi, tomēr bija jaunības trauksmains sapnis ar savu pacilātību un nemiernieku romantiku.

Niklāvs Strunke

Niklāvs Strunke (1894–1966) ir neapšaubāmi visai īpata parādība savā paaudzē. Daudzpusīgs veikumos, guvis populāritāti grafikā ar saviem grāmatu rotājumiem un ilustrācijām, plakātiem, veicis metus daudzām skatuves gleznām un kostīmiem, zīmējis projektus trauku rotājumiem, mēbelēm, stikla gleznojumiem, – viņš ir pateicis ko savu arī gleznie cībā. Gleznojis eļļā, temperā, akvarelī, pastelī.

Viņa personībā un darbā groteski savijas pretējības. Te bohēmiski izlaidīgs dažās izdarībās, te atkal askētiski atturīgs, no ārienes vilinājumiem noslēdzies un nogrimis darbā; te sprigani kustīgs, jūsmīgi satraukts, te melancholiski gauss. Būdams modernās pilsētu kultūras cilvēks ar savu trauslo un nervozi izsmalcināto dvēseles dzīvi, Niklāvs nemitīgi tiecies uz viengabalainu primitīvitāti, teiksmām un senatnīgumam tuvo brīnumu un skaistuma zemi, kā to darīja Matvejs. Niklāvs kādreiz izteicās, ka viņa artistiskā attīstība esot it kā nemitīgs strīds pašam ar sevi, bēgšana no sevis paša. Iekšēji noskaņots liriski, pat mistiski, tiekdamies uz fantastiku un pasakainu dekorātīvu krāšņumu, formu veidojumā viņš nereti ejot pretējā virzienā: uz lapidāru skarbumu, sausumu, strupu lietišķumu un abstraktu vispārinājumu. Tā rodas īpata dialektiska kustība.

Impulsīvs, dzīvi interesēdamies par cilvēkiem un dabu, dailinieks savā māksliniecis kajā radīšanā strādā lēni, rūpīgi koncentrēdamies uzdevumā. Viņa gleznie cībai un grafikai trūkst improvizācijas dzirkstījuma, vaļīguma un viegluma, jo ik solis te pakļauts piepūles kontrolei un darba sūrumam. Nemeklēsim tur virtuozitātes ārējo apzeltījumu un spožumu, bravūrīgās rotaļas ar krāsu uzlicienu un līniju uzvilkumiem. Taču aiz šķietamā skarbā vēsuma, savaldīgā apdarījuma, racionālā kārtojuma urdz apslēpti jūtu saviļņojumi, maigums, kā arī sentimentālitāte. Savā laikā Matvejs, Grosvalds ceļu uz sevi un savu latvisko domu un dabu atrada, mācoties un pētījot svešumā citu tautu un kultūru veikumus un ceļus ir tagadnē, ir pagātnē, ir primitīvo formu nevēsturiskumā. Tā arī Strunkes te īsāka, te ilggadēja uzturēšanās Berlīnē, Romā, Florencē, Kapri salā palīdzēja noasināt viņa skatu dzimtenes dažādo novadu īpatam raksturam un mūsu tautas mākslas skaistumam. Ierosinājumi bija gūti arī pie krievu meistariem, pamudinot izprast Bizantijas un ikonu mākslas, kā arī austrumu miniatūru daiļuma vērtības. Modernās mākslas abstraktie, kā arī „jaunās īstenības" izpratnes centieni Strunkes pasaulē saaužas ar latvisku formu meklējumiem; orientālā teiksmainība ar zemnieka mākslas primitīvitāti un Italijas klasiskās kultūras ierosmēm. Šāda dažādu un pretēju elementu sakopojuma izvēršanai vienkāršā eklektismā pretojas Strunkes sintetiskās uztveres spēja, tieksme veidolu dekorātīvā stilizācijā izveidot ko savu, nezaudējot saskari ar dabu

248. N. Strunke, *Mītiņš*



247. N. Strunke, *A. Austriņa ģīmetne*



un konkrētām parādībām. Strunkes gleznieciba pārstāv primitīvo, savas paaudzes antiakadēmisko ievirzi mūsu mākslā. Šai ziņā un arī centienos pēc senatnīgā daiļuma viņam ir radniecība ar Ansi Cīruli.

Niklāvs Strunke dzimis 1894. g. 6. oktobrī garnizona pilsētiņā Gostiņinā, Polijā, kur viņa tēvs Jānis bija apakšvirsnieks. Māte Marija, dzim. Safronova, bija krievu tirgotāja meita. Pameta ģimeni, un Niklāvs viņu neatceras. Niklāva un vecākā brāļa Jāņa bērnība noris kazarmās. Par viņu rūpējas tēva dieninieks, latvietis, bet tēva saimniecību vadījusi tēva māsa, kas abus zēnus jau skolas vecumā aizveda uz Valmieru, lai viņi ietu tur skolā un mācītos arī latviešu valodu. Še viņi sākumā apmetas pie tēva radiem, bet vēlāk pie kāda krievu ierēdņa. Tēvs pa to laiku par nopelniem krievu–japāņu kaŗā bija paaugstināts par virsnieku un pārcelts uz Pēterburgu, kalpojot Ziemas pils grenadieŗos.

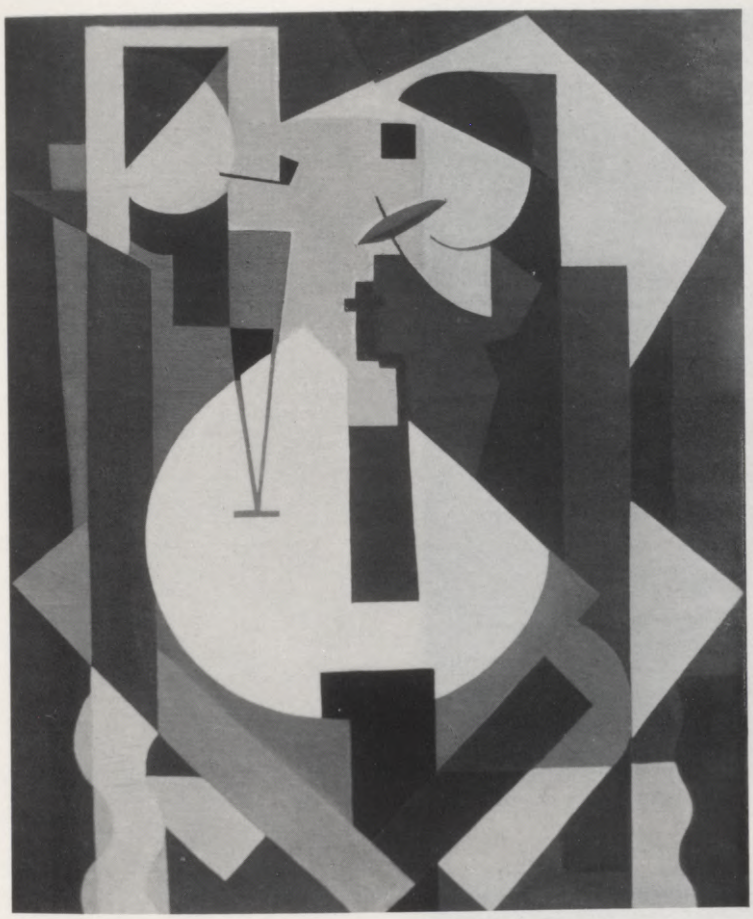
Niklāvam skolās ar mācībām neveicās. Viņš – nedz kādā privātā vācu, nedz pilsētas skolā – neizprot, kam visas tādas grāmatu zināšanas vajadzīgas. Liepas proģimnazijā, kur bija možāks gars un mācīja arī latviešu valodu, jau patīk labāk, lai gan sekmes vienīgi ir zīmēšanā un dziedāšanā.

Viņa skolas biedri, daudzi jau gados par viņu vecāki, ir Pāvils Rozītis, Linards Laicens, Jānis Kārkliņš u. c. Savu ziņkāri viņš apmierina, lasīdams pilsētas bibliotēkas grāmatas. Netrūka arī zēna gadu nerātnību un ēverģēlību. Tolaik sabiedriskā dzīve Valmierā rosīga. Te dzīvoja un strādāja abi draugi – gleznotāji Aleksandrs Petrovs, reālists, un Teodors Ūders – īstenības simbolisks ainotājs. Ūderu, lepnu un vientulīgu savādnieku, kas staigāja rūtainā mētelī un rūtainās biksēs, Valmieras labākās aprindas necieta. Niklāvs abus meistarus apciemoja. Tā bija zēna pirmā saskare ar mākslas pasauli. Viņš izraksta lielo klasiķu populārā izdevumā Servantesa Don Kichotu ar brīnišķīgajām G. Dorē ilustrācijām kokgriezumā. Lasa aizgūtnēm, apbrīno zīmējumus. Šie iespaidi viņu rosināja vēlākos gados. Valmierā veikti arī pirmie mēģinājumi laukskatu gleznošanā ar paša sajauktām eļļas krāsām un paša darinātu otu.

Kad dēli paaugušies, tēvs viņus ņem pie sevis Pēterburgā, kur viņam bija kroņa dzīvoklis. No klusās provinces nu jaunietis nokļūst galvaspilsētā. Jau še tēvam ar dēlu rodas nesaprašanās, jo Niklāvs negrib dzirdēt par tēva iecerēto pažu korpusu, bet grib kļūt par mākslinieku. Mēģina iekļūt Štiglica mākslas skolā, bet izkrīt pārbaudījumā zīmēšanā. Toties viņu rudenī uzņem Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā, kur nekāda iestāšanās eksāmena nav. Še jāsāk ar ornamenta zīmēšanu, bet sistēmatiska izglītības



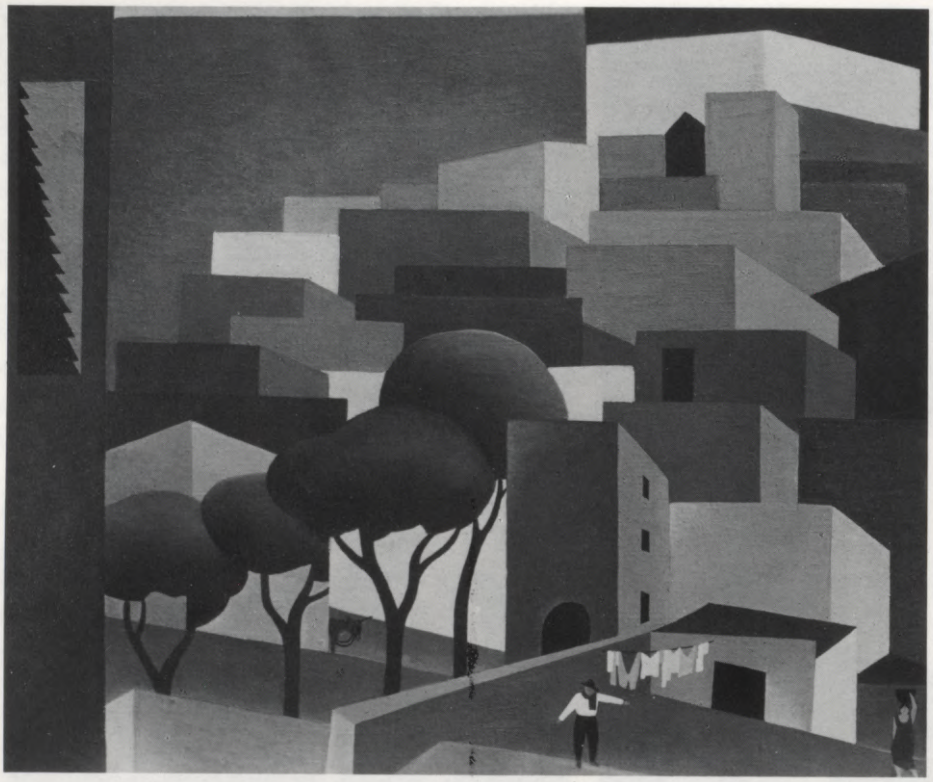
249. N. Strunke, *Pašportrets ar lelli*





250. N. Strunke, *Smēķētāji*
251. N. Strunke, *Griežamās durvis Romāņu kafejnīcā* (*Kafejnīcas virpuļdurvis*)

gaita Niklāvam nav pa prātam. Viņš klejo pa dažādām keramikas, tēlniecības, grafikas un gleznieciības darbnīcām un nodarbojas ar kompozicijas uzdevumiem, mācīdamies pie N. Rēricha, gleznotāja, teosofa un arhaiologa, un grafiķa I. Biļibina. Rērichs bija atzinīgi izteicies par kādu Strunkes sacerējumu un nopircis Kokmuižā pie Valmieras atrasto mamuta kaula kāpsli. Biļibins jauniešiem devis ieteikuma vizītkartes, lai izmēģinot ar zīmējumiem laimi redakcijās. Skolā tolaik mācās vairāki latviešu audzēkņi. Ap 1911. g. še kādu laiku sabijis K. Miesnieks, gūdams izcilus panākumus zīmēšanā, un drīz aizgājis uz Štiglica skolu. Še mācās Atis Maizītis, A. Filka un J. Plase. Viens no Biļibina iemīļotākajiem audzēkņiem bijis A. Kronenbergs. Te mācījies arī A. Prande. Strunke apmeklējis arī grāfa N. Zubova mākslas vēstures institūtu. Asējumu šai skolā mācījis akadēmiķis prof. V. Matē, kas Niklāvu uzaicinājis par personīgu skolnieku savā darbnīcā Mākslas akadēmijā. Še viņš vingrinās daudzkrāsainā linolejā un asējumā. Ar laiku nemierīgais, nedisciplīnētais jaunietis, paradis darīt, kas viņam tīk, tomēr skolas darbā iejuties. Taču tēvs ar dēla dzīves veidu un mākslas interesēm nesamierinājies. Niklāvs, sazinājies ar Ati Maizīti, nolemj bēgt no mājas. Abi kādu laiku dzīvo mēbelētā istabā bezbēdīgu un trokšņainu bohēmiešu dzīvi. Viņiem palaimējas dabūt zīmētāju darbu Ķeizariskajā kaŗa trofeju komisijā. Pēc dēkainas uzturēšanās Maskavā Strunke beidzot nonāk Rīgā 1913. g. pavasarī. Strunkem Maizītis bija ieteicis iestāties Madernieka studijā. To arī dara, lai mācītos „latviešu stilu". Rīgā, pelnoties pie krāsotāju



252. N. Strunke, *Rocco di Papa*

meistariem, Strunke piedzīvojis raibus notikumus.[1] Viņš sastop dažus agrākos Valmieras līdzgaitniekus: P. Rozīti, tagad rakstnieku, J. Kārkliņu, tagad dzejnieku un žurnālistu, kā arī citus tā laika bohēmiešus, kam Nopūtu alejas gaļais sols Vērmanes dārzā aizstāja sapulcēšanās vietu kafejnīcā. Pelnās, kā nu var, ar ilustrācijām pie lubenieka A. Lāča. Dzīve ir bezbēdīga, un dažreiz jāmeklē patvērums baptistu sludinātāju kolonijā.

Madernieka studijā, kā jau zinām, tolak mācījās arī R. Suta. Suta toreiz bijis sadomājis kļūt par atlētu un laiku pa laikam meklējies ar studijas audzēkņiem mēroties miesas spēkos. Viņš arī spējis savaldīt Vērmanes dārzā pašpuikas. Abiem īsti nepatīk Madernieka pievēršanās ornamentam. Atvākuši no Baltezera nelielu priedīti ar visām saknēm, abi kādu dienu ieradās studijā,[2] saritināja ap kociņu vīstoklī savus darbus, kā jau agrāk minēts, un trokšņaini aizgāja. Madernieks rosinājis savu audzēkni mēģināties pasaku ilustrēšanā. To Niklāvs arī dara. Paveicis zīmējumus pasakām par to, kā stabulnieks ganu zēns par ķēniņu ticis, un pasakai par āzi, pašapzinīgais jaunietis devies pie grāmatu izdevēja Rapas, lai šos darbus iespiežot. Lai gan Rozentāls par šiem darbiem izteicies tīri atzinīgi, no nodoma nekas neiznāk. Šie zīmējumi, jau Strunkem dzīvojot Pēterpilī, parādījās ceturtajā Latviešu mākslinieku izstādē 1914. g. ziemā.[3] Pie nobažījušās tēva jaunietis bija atgriezies, panācis izlīgumu un atļauju nodarboties ar mākslām. Uz Pēterpili aizbraucis īsās samta biksēs, gaļās zeķēs, kurpēs, melnā samta svārkā ar baltu apkakli, gaļmatains ar pledu mugurā un darbu rituli padusē. Pēterpilī Strunke mācās Šervuda un Bernšteina mākslas studijā, ko jaunieši bija visai iecienījuši, jo te mācīja būvēt formu. To apmeklēja arī J. Liepiņš. Lai gūtu aizvien jaunus ierosinājumus kompozicijā, ik mēnesi te parādījās kāds

cits mākslinieks. Strunkem mācoties, tur nākuši E. Lanserē, N. Baksts, A. Petrovs-Vodkins u. c., kas veiktos uzdevumus kopā ar audzēkņiem iztirzājuši. Šai laikā un tāpat vēlākajos gados Strunke arī dzejojis.

Sākoties I Pasaules karam, tēvs brīvprātīgi devās uz fronti un tur krita. Strunke kādu laiku vēl dzīvo Pēterpilī, kur saplūduši no dzimtenes bēgļi. Te arī latviešu mākslinieku kolonija: V. Purvītis, J. Rozentāls, J. Grosvalds, S. Vidbergs, V. Tone, K. Johansons, B. Dzenis, R. Suta, Ed. Vītols, R. Zariņš, E. Zīverts, R. Pērle, J. Belzēns, J. Kuga, K. Brencēns, U. Skulme u. c. Tēlnieks Zaļkalns tur jau dzīvoja. Ceturtdienās latviešu mākslinieki un literāti sanāca Pekaŗa kafejnīcā. Strunke satiekas ar citiem mūsu māksliniekiem un iedraudzējas ar Grosvaldu, kas viņam pastāstījis par iecerēto Zaļās Puķes pulciņu un jauniem centieniem. 1915. g. ziemā Marsa laukumā Dobičinas salonā sarīkotā Latviešu mākslinieku izstādē Strunke piedalās ar pasaku ilustrācijām no persiešu cikla.[4]

Pēc dažādiem sarežģījumiem Strunkem izdodas iestāties par brīvprātīgo latviešu strēlnieku bataljonos. Beidzot nonāk frontē pie Ķekavas Diskačiem. Še sastapis Jāzepu Grosvaldu un dzīvojis ar viņu vienā zemnīcā. Grosvalda ierosināts un arī ietekmēts, pa vaļas brīžiem zīmējis un gleznojis akvarelī strēlnieku dzīves skatus. Daļa zīmējumu iespiesti K. Skalbes sakopojumā izdotajā rakstu krājumā *Latvju strēlnieks* 1916. g. Tolaik strēlniekos līdzās Skalbem bija daži mūsu dzejnieki (Akurāters, Virza u. c.). Izceļoties 1917. g. pavasarī revolūcijai un Rīgai septembrī krītot, Strunke devās uz Cēsīm un no turienes uz Valku. Viņš ievieto A. Krodera rediģētajās *Laika*



253. N. Strunke, *Kapri salas ainava*

Vēstīs dažus rakstus par nacionālo mākslu, kā arī kādu laiku sastāv Latvju kareivju nacionālajā savienībā. Dzīves apstākļi visai nemierīgi un grūti. Strunke kādu laiku pavada pie pazīstamiem Pēterpilī. No turienes ar svešiem dokumentiem nokļūst Viļņā, no kurienes 1919. g. pavasarī izdodas pārnākt Rīgā. Strādā par grafiķi, pelnīdamies ar grāmatu vākiem. Mākslinieku saināksme viņu komandē uz Maskavu, kur notiek mākslinieku kongress. Tur konstruktīvisms, suprēmatisms un abstraktā ekspresija ir pilnos ziedos. Še sastop politiski un mākslinieciski kreisi ievirzītos latviešu jaunos mākslinieku – A. Drēviņu, K. Johansonu u. c.

Atbrīvošanas cīņu laikā, ap 1920. g. sākumu, Strunke mitinās kopā ar citiem jauniem latviešu mākslinieku Jēkaba kazarmās. Rīgas Ekspresionistu grupai pārdēvējoties par Rīgas Mākslinieku grupu, tajā sastopams arī Strunke. 1920. g. pirmajā izstādē viņš piedalās ar eļļas, temperas un ūdenskrāsu gleznām un grafiskiem darbiem dažādās technikās.[5] Pēc šīs izstādes, dažādu nesaskaņu dēļ, Strunke no grupas izstājas. Kopš šī gada līdz pat aiziešanai trimdā 1944. g. Strunke attīsta visai rosīgu un daudzpusīgu darbību. Kā grafiķis viņš uzzīmē vairāk par 700 grāmatu vākiem, ilustrējis ap 30 romānu, dzeju vai pasaku grāmatu, darbojies par dekorātoru Nacionālajā teātrī, Strādnieku teātrī, Nacionālajā operā, pagatavodams turpat ap 40 uzvedumiem dekorācijas, strādājis lietišķās mākslās (stikla gleznojumi Rīgā un Siguldā), veicis ap 50 zīmējumu tautiskā gaumē porcelāna apgleznošanai J. Jesena porcelāna fabrikai. Līdztekus strādājis arī stājgleznicībā. Rakstījis kritikas un apcerējumus par mākslu (Palmēnu Klāvs, Marija Safronova). Esejas publicētas *Svētajā birzē* (1964) un *Trimdas grāmatā* (1971, līdz ar dienasgrāmatas fragmentiem u. c. rakstiem). Piedalījies daudzās izstādēs Rīgā, provincē un ārzemēs. 1940. g. februārī viņš sarīkoja savu 25 g. mākslinieciskās darbības jubilejas izstādi.

1923. g. februārī Strunke aizbrauc uz Berlīni. Te sastopas ar tēlnieku K. Zāli, kas kopā ar A. Dzirkali izdod mākslas žurnālu *Laikmets*. Berlīnē šai inflācijas laikmetā stipri jūtama krievu konstruktīvistu ietekme. Kubisms un tā arī ekspresionisms pārdzīvo savu iziršanas posmu, jo sākusies atgriešanās pie objektiem – t. s. maģiskā reālisma jeb jaunās lietišķības. Berlīnē Niklāvs iepazīstas ar italiešu rakstnieku Vazari, kam ir maza mākslas galerija. Viņš informē Strunki par jaunās italiešu mākslas notikumiem. 1922. g. futūristiem, kuŗu nozīme jau piederēja pagātnei, bija Berlīnē *Casa futurista*;[6] šai galerijā notika Marineti priekšlasījumi. Strunkem rodas vēlēšanās nokļūt Italijā. Berlīnē veiktas gleznas, zīmējumi un grāmatu ilustrācijas. 1923. g. daži viņa darbi bija redzami Lielajā Berlīnes mākslas izstādē. 1923. g. rudenī Strunke aizbrauca uz Romu, no turienes uz Florenci un Kapri salu. Italijā viņš nodzīvoja līdz pat 1925. g. jūlijam. Šī zeme it kā kļuva par viņa otro dzimteni. Tur viņš ieguva draugus, kas viņam Romā sagādā darbu (dekorācijas *Indipendante* teātrim, Marionešu teātrim). Otrreiz uz Italiju Strunke dodas 1926. g., dzīvo Florencē, kur visvairāk viņu sajūsmina Fra Andželiko (Angelico) freskas S. Marko klosterī. Florencē viņš veic gleznas akvarelī, eļļā, ilustrācijas *1001 nakts* pasakām un *Eža kažociņam*, arī skices Strādnieku teātŗa inscenējumiem.

Italija mācīja skaidrāk saredzēt dzimtenes dabas īpato skaistumu. Vasaras Strunke sāka pavadīt Kaugurciemā, apceļoja un pētīja dažādus Latvijas novadus: Piebalgu, Latgali, Kuldīgu. Latvijas patstāvības gados viņa

254. N. Strunke, *Pļāvējs*



darbi starp citu parādījās Kultūras fonda izstādēs un valsts rīkotajās ārzemju izstādēs.

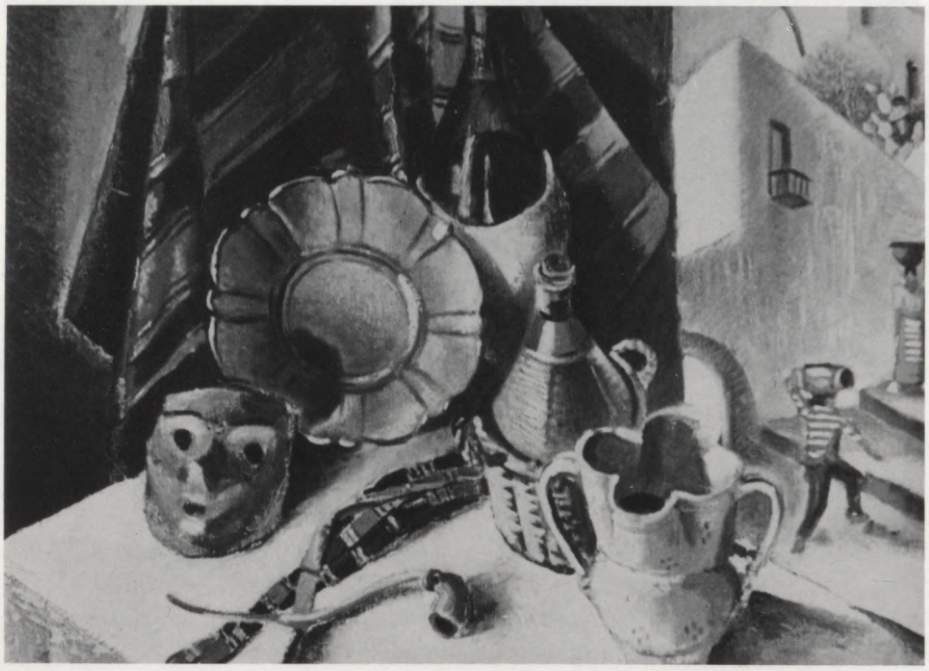
Sākās kaŗa un okupāciju gadi. Ar bēgļu laivu 1944. g. rudenī nokļuvis Zviedrijā, Niklāvs apmetās Stokholmā. Sarīkojis personālas izstādes: Karlstadē (1945), Malmē (1947) un Lundā (1948), piedalījies kopējā igauņu un latviešu mākslinieku izstādē Stokholmā 1946. g. un Hamburgas dziesmu svētku izstādē 1964. g. No Zviedrijas ceļojis uz Italiju, kur kopš 1950-iem gadiem pavadījis ik gadus vairākus mēnešus. Italijā viņš arī mirst — Romā 1966. g. 13. oktobrī, apbedīts Testačo kapsētā.

*

Savā mākslinieka attīstībā Strunke nostaigājis dažādus meklējumu posmus, iedams no neskaidriem un nedrošiem mēģinājumiem uz savas patstāvīgas izteiksmes, savas stiliskās uztveres izveidošanu. Jau no sākta gala viņš pūlas atraisīties no tradicionāliem ceļiem, kas lūko panākt īstenības ilūziju. Viņa krievu skolotāji Biļibins un it īpaši Rērichs ierosināja uz dekorātīvu laukumu un stilizētu formu saceri. Līdzīgus ierosinājumus viņš varēja gūt pie Madernieka. Pievēršanās pasaku tematikai zīmējumos, akvarelī orientālo miniatūru un bizantiskās mākslas ietekmē šo ievirzi uz nereālo varēja tikai sekmēt. Iepazīšanās ar Jāzepu Grosvaldu pievērsa viņu ir aktuālai strēlnieku dzīves tematikai, ir ekspresīvu krāsu laukumu un iespaidīgu siluetu paņēmieniem.

Grosvalda ietekmē veiktie akvareļi, sēpijas, otas zīmējumi, tēlojot strēlnieku dzīvi zemnīcās, ir iesācēja darbi. Drīz vien, ap 1919. g., vērojama Maļeviča suprēmatisma ietekme, tomēr tai pašā laikā tīri ģeometriskos veidolus saistot ar īstenības vielu un abstrakciju ar tieksmi uz ekspresiju un mistikas noskaņām. Jaunu izteiksmes iespēju meklējumos mākslinieks vēl

klejo pa mēģinājumu labirintiem. Kā dažu labu toreiz topošu gleznotāju viņu valdzina viss elementārais, vienkāršotais: līniju noteikti laukumi, plakņots krāsu zieds un kārtojuma ritms. Veselā darbu virknē — *Ziema Siguldā, Rudens, Pilsēta, Vīrietis un sieviete pludmalē* — ar ietiepīgu neatlaidīgumu darīt, kā pašam tīk, jaunais gleznotājs nodomājis schēmatiskās, vietu-



255. N. Strunke, *Kapri salas klusā daba*



256. N. Strunke, *Zvejnieka klusā daba*

257. N. Strunke, *Ūdens nesējas Kuldīgā*



mis tīri ģeometrizētās formas padarīt ekspresīvas, iekļaujot romantiskā jutoņā. Šais darbos, it īpaši cilvēku stāvos, tieksmē uz apmaļu līniju arabeskām, lietojot taisnes, robainus stūŗojumus, te atkal līkumojumus, vērojama saskare ar Toni un Kazaku. Pa daļai arī zieda laukumu pretstatos: balts, zils, brūnoti sarkans, okera toņi. Pašas gleznas būvētas kā skatuve ar sānu kulisēm, ēkām, kokiem, cilvēku siluetiem. Tai pašā gleznojumā suprēmatistu gaumē veidotos abstraktos laukumos – pēkšņi parādās krēslainībā koki vai peldētājas. Suprēmatisms tiecas izvērsties mistikā, salaužot stila secīgumu.

Pretējības vērojamas arī ap 1920/21. g. veiktajos darbos. 1920. g. darinātajā *Antona Austriņa ģīmetnē* (att., RPMM) pasvītrots cilniskais tilpums.



258. N. Strunke, *Kaugurciema ainava*

Kā no citas vielas, skulptūrāli ir kaldināta galva ar šķautnainiem lūzumiem un raksturīgā sadugumā pleci. Telpas dziļumu te norobežo fona plakne. Turpretim jebkāda trīsdimensionālitāte atmesta groteskās plašu izmēru kompozicijās. Tās ir tipiski struņķiskas ar plakņainiem siluetiem un emocionālo saviļņojumu. Te ir kas no suprēmatisma, taču visiem šiem darbiem (piem., *Mītiņš*, att., *Pietā*, *Pašportrets ar lelli*, att.), piemīt Strunkem zīmīgā motoriski mimiskā un ritmiskā sacere. Viņš it kā aptausta lietas, tās definējot ar cietām, kā skārdā izgrieztām, līnijām, un formu kustībā ieprojicē pats savus žestus, kā arī mimisko izteiksmi galvās. Viņa veidolu pasaule top personīgā „iekšējā žestikulācijā". Attēlotie cilvēki (mītiņos, revolūcijās) marionetēm līdzīgās kustībās nemierīgi cilā kājas un rokas, tā izteicot cilvēciskas emocijas mechanizētos veidolos. Tas ir dīvains abstrakcijas un revolūcionāras žestikulācijas savienojums. Visai raksturīgs šai suprēmatiskās abstrakcijas un eskpresīvā satraukuma izpausmei ir jau pieminētais pašportrets. Plakanās galvas siluets ar atvērto muti, melno pirkstu smailēm drudžaini tveŗot trauslo lellīti, gražīgi kopo skarbumu ar maigumu, abstrakti formālu uztveri ar lirismu. Visi šie groteskie stāvi ir kādu laikmetisku izjūtu metaforas.

Ap 1923. g. mūsu gleznie cībā un tēlniecībā kubisma tieksmes sasniedza savu virsotni. Tas notika arī Strunkes darbībā, pietuvojoties pūristu (Ozanfāna), daļēji arī Grīsa (Juan Gris) uztverei. Stiliski un kompozicionāli visnoskaidrotākais darbs ir *Smēķētāji* (att.), stūraino un apaļoto laukumu pretstatos veidojot abstraktu telpu formu ritmiskā rotaļā. Šai Berlīnes posmā veiktas *Griežamās durvis Romāņu kafejnīcā* (att.), rotējošā kustībā iekļaujot ienācēju un aizgājēju figūras. Jāpiemin arī ornamentāli zīmējumi, Jumja zīmes un tautas rakstos sastopamie zvaigznes motīvi.

Divdesmitajos gados, kad Strunke bija Italijā, futūrisma bangas tur bija gaŗām un abstraktie centieni zaudējuši savu dzinējspēku. Divdesmito gadu sākumā ap žurnālu *Valori Plastici* izraisītās rosības sekmēja antiakadēmisma maģisko, archaisko, metafizisko īstenības uztveri. Šos „metafiziskā reālisma" centienus (ko bija pasācis Kīriko) tālāk izveidoja Karrā (Carrà) un it īpaši Morandi. Bija centieni atgriezties pie italiešu pašu tradicijas — gan klasiskās, gan lielās formas meklējumos pie Džoto (Giotto) un Mazačo (Masaccio). T. s. Novečento kustība bija bez kādas noteiktas programmatiskas ievirzes.[7] Šādā garīgā vidē uzturējās un strādāja Strunke.

Nākdams no barbariskiem ziemeļiem, viņš uzsūca Italijas dzīves un kultūras garu, meklēdams redzamus simbolus, kas to izteiktu. Viņš saprata, ka italiešu jaunajā reālismā un vispār viņu gadu simtiem ilgajā pagātnes tradicijā ir tieksme uz skaidrību, pacilātību, lielu mieru. Florences cipresēs un Romas pīnijās, celtņu kubiskos ķermeņos, varenā architektoniskā tradicijā viņš atrada zīmes, kuŗās izteikt savus jaunos pieredzējumus. Meklēdams dabas parādībās plastisko saturu, stingri norobežotos ģeometrizētos veidolos viņš tēloja Italijas ainavu: *Rocco di Papa* (att.), pilsētiņu Romas tuvumā, Kapri salas namus, kāpnes un klintis (att.). Šais ainavās nav gaisotnes, nav



259. N. Strunke, *Krāslavas tirgus laukums*

saules gaismas efekta; viss te – celtnēs un kokos, un cilvēkos ir akmeņaini ciets, nekustīgs. Šai formu vēsumā un sausajā lietišķībā atbalsojas arī daži italiešu mākslas centieni starp abiem Pasaules kariem. Abstraktās plaknes un līniju vara šais Strunkes eļļās izjūtama viscaur. Turpretim akvareļos, kas tēlo gan kafejnīcu Florencē, vīna pagrabiņus, ainavas, ir kas pretējs – sulots triepums un laukumu brīvā plūsma, atmetot sastingumu jau pieminētajos darbos. Tas pats sakāms par akvareļiem, kas aino Rīgas Pēteŗa baznīcas laukumu. Līdzīgā lietišķības uztverē ar tās archaizēto reālismu darināts *Pļāvējs* (att.), īsteni sakot schēmatizēta ainava ar cilvēka figūras piedevu. Interesanti, ka šāda veida gleznie cībai atradīsim parallēles arī amerikāņu precīzionistu mākslā.

Kopš trīsdesmitajiem gadiem, līdz pat trimdas sākumam, Strunkes gleznie cībā notiek pārveidības. Primitīvās uztveres ietvaros viņš pastiprina reālisma elementus priekšmetu un it sevišķi treju dimensiju telpas izveidošanā. Gleznu apdare krāsu uzlikumā kļūst bagātāka, virsma irdenāka, laukumu apstrādājumam iegūstot lielāku vijīgumu un mīkstumu. Pacietīgi un pakāpeniski Strunke izkopj gleznie cības uzdevumos savu stilu: ainavās, klusajās dabās, žanra skatos un arī portretos. Viņa archaiskais reālisms meklē lietu raksturus, bet ne dabas ilūziju. Pie italiešu meistariem viņš varēja vērot smago un statisko formu uzbūvi un metafizisko gleznie cību. Savus paņēmienus viņš atdzīvina ar arabesku kustīgumu siluetos un virsas dinamiku. Tādā rotaļā un īpatā mimikā ir paša mākslinieka emociju atspulga.[8]

Strunke strādā lēni. Uzzīmē priekšmetus, nostiprina zīmējumu, noklāj audeklu ar šķidras krāsas pagleznojumu, eļļas un lakas sajaukumu. Tad sāk

260. N. Strunke, *Florencietis ziemā*
261. N. Strunke, *Andreja Johansona ģīmetne*







262. N. Strunke, *Disputs. Pašportrets ar Don Kichotu*

izveidot ar apaļu otu un gleznotāja nazi, dažādi manipulējot, kasot, skrāpējot, uzirdinot krāsu vadziņas, lazējot un pārgleznojot, radot krāsvielas efektus. Viņš nemeklē apvienotu koptoni, bet saskaņo zaļos, okera dzeltenos, sarkanīgos un zilos laukumus. Viņa palete visumā ir atturīga, taupīga. Ja dažās ainavās (*Kaugurciems*) pārsvarā plakne un siluetu iedarbība, klusajās dabās viņš dažreiz attīsta dziļas ēnas un zieda intensitāti. Pašā tēlojuma veidā ir savs naivitātes pievilcīgums. Eļļas gleznošanas technikā savādi sajaucas mākslinieka gudrība ar neveiklību, ir kas no autodidakta meklējumiem. Un tomēr šajās ainavās un klusajās dabās, arī cilvēku tēlojumos ir daudz kas vairāk nekā gleznieciba: te ir rūpīgi vērota un izprasta lietu daba, lietu pastāvēšana noteiktā dzīves vidē. No agrākajām abstrakcijām Strunke tagad pievēršas dzīvajam, konkrētajam. Klusā bezvārdu valodā lietas mums pastāsta savus noslēpumus. Tāda, piemēram, ir *Kapri salas klusā daba* (att.), kur skanīgos toņos parādas italiskā vāze, zilais šķīvis, vīna pudeles pītos salmu grozos, josta, audumi. Te izskan rotaļīgums, dzidrums, kas atbalsojas ārskatā – saulainā ainavā ar vīrieša un sievietes kustīgiem stāviem. Līdzīgs iekštelpas un ainavas saliedējums ir *Daugavpils klusajā dabā* ar novadam zīmīgiem priekšmetiem kā mazs un naīvs stūrītis pretstatā ietāles ārienei ar Daugavpils ainavu. Latgales klusajā dabā lietām piemīt barbarisks svaigums – kādai vāpētai māla krūzei, tipiskam zirdziņam ar jātnieku. Vēl cits piemērs lietu un vides izjūtai: trānaini zābaki, virves, kocene ūdens smelšanai (*Zvejnieka klusā daba*, att.). Viss te skarbs kā pati zvejnieku dzīve.

Strunke izveido ainavu ciklus: Kaugurciemu, Krāslavas un Daugavpils skatus, Latgales laukus, Kuldīgas ainas u. c. Labākajos sasniegumos, veiktos archaizētā reālisma gaumē, ir ievērojama spēja iejusties zemes joslā ar kokiem, namiem, cilvēku figūrām un būtiski raksturot dzīves vidi. Tādas ir kāpās iemestās zvejnieku mājas un būdas ar priežu siluetiem, laivām, tīkliem, sakārtiem uz vabām jūrmalā. Dažreiz ainavas ir melancholiski klusas – zvejniekiem nesot aiņus nokrēslī kāpās, citreiz drāmatiski kāpinātas kā Kaugurciema ainava, negaisam tuvojoties. Ievērojamas izteiksmībā ir Latgales pilsētu ieliņas ar provinces greizajiem namiem, sētām, kādu māju uz trim greiziem stabiem ar piebūvēm un pažobelēm, pamestības, vientulības un dīvainas rēgainības izjūtā. Krāslavas un Daugavpils tirgus skatos īstenība iegrimst kādā leģendārā dzīvē ar savu individuālu nokrāsu. Raksturīgi pelēki zilā, okera dzeltenā laukumi ar brūnā akcentiem.

Vēl pa daļai sausi, schēmatiski veidoti ir Strunkes portreti. Tāds ir dzejnieks A. Čaks, krūšu nogriezumā redzams soļojam novakarē pa nomales ielu. Baltais kaklauts un žokejcepure ietveŗ masīvi veidoto galvu: robusts, aktīvs tagadnes cilvēks. Simboliski norādīta ietālē viņa pasaule: traktieris un divi ormaņu pajūgi ar snaudā salīkušajiem vedēju stāviem. Pašportrets – *Florencietis ziemā* (att.) jau apdarē bagātāks. Krūšu ģīmetnē parādās mākslinieks adītā kamzolī ar atlocītu apkakli un mazu, sāniski uzliktu italiešu cepurīti. Vienkāršoti veidotos sejas vaibstos ir kas sapņains un grūtsirdīgs. Var vērot, ka Strunki ietekmējuši agrie italiešu renesanses meistari. Jauns še mīkstais modulējums, maigā, it kā sarmotā virsa, kas pauž ir sejā, ir ainavas apsnigušajos jumtos ziemas apskaidroto mieru.

Žanrveidīgie gleznojumi ir divējādi: vieni teiksmainās allegoriskās kompozicijas, otri – reālistiski. Pirmiem pieskaitāmi *Svētais Francisks Latgalē, Don Kichots un Dante* u. c. Sv. Francisks – pie krusta staba, zem koka – pauž askēzes skarbumu. Fantastisks, sasaucoties gan ar Domjē, gan ar Dorē koka grebumiem, ir *Don Kichots un Dante* groteskā un naīvā uztverē. Izstīdzējušais bruņinieks ar šķēpu, vājā kaulainā zirgā un blakus soļojošais Dante reprezentē divi ideālistus – vizionārus. Turpretim krogus skats ar izteiksmīgiem sēdētāju siluetiem, vafeļu tirgotāja būda Ziemsvētku tirdziņā Rīgā, kur redzams Strunkes iemīļots paņēmiens likt baltu uz balta laukuma, beidzot – ratiņu stūmējs, kuŗa stāvs pauž darba cilvēka sūrumu, – visur te ir struņķiski skatītā un primitīvi tēlotā ikdienas dzīve.

Trimdas posmā piecdesmitajos un sešdesmitajos gados Strunkes eļļas gleznieciba ir nostabilizējusies, atrodot savas stiliskas formulas. Formu uztverē nav principiālas starpības starp viņa zīmējumiem sēpijā vai oglē un eļļā. Dažādība ir pašā apdarē, gleznās parādoties raksturīgiem īsiem, sāniskiem otas švīkājumiem, kā arī saplūdinājumiem lielos dekorātīvos laukumos ar raksturīgām apmaļu līniju arabeskām. Ja šur tur pavīd emocionālais sabangojums (*Disputs*), visumā te valda kāds rezignēts miers, kas bēgļu likteņu tēlojumos dažreiz iegūst sentimentālitātes iekrāsojumu. Viņš ir viens no tiem nedaudzajiem mūsu meistariem, kas mēģinājuši izteikt bēgļu gaitu ciešanas. Tādi darbi kā māte ar bērnu nopostītās Rīgas fonā (*Izpostītā Vecrīga*, att.), bēgļu laiva ceļā uz Zviedriju ir vairāk reālistiski ievirzīti. Citos turpretim, izmantojot savos tēlojumos nodibinātu tipu un žestikulācijas repertuāru, viņš pievēršas simboliskai koncepcijai. Tā, piemēram, bēgļu ciklā sastopama akvarelī un eļļā *Māras laiva* (att.), kas jau ietilpst mītolo-

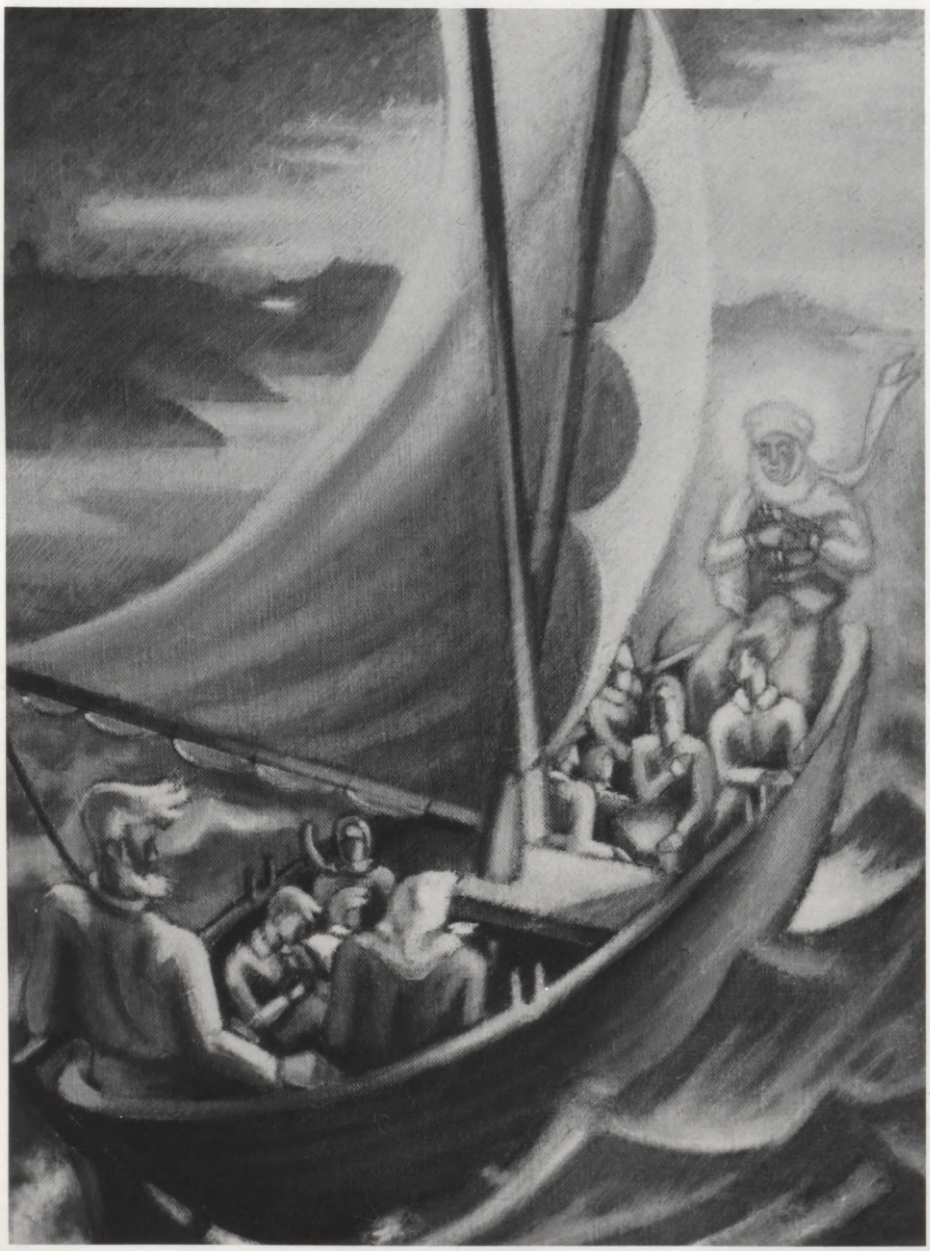
263. N. Strunke, *Izpostītā Vecrīga*



ģisko tēlojumu virknē. Mītoloģiska tematika – Māra, Veļu māte, Laima, Dievs u. c. – ar savu īpato simboliku lietota gan N. Strunkes grafikā, gan gleznojumos.[9] Ciļņveidīgi komponēts jauno bēgļu gājiens no gaismas tumsā, ar zilu likloča kontūrējumu sasaistot pamīšus grupēto vīriešu un sieviešu figūras ar bērniem ritmiskā kārtojumā. Plakātveidīgi ekspresīvā cilvēku stāvu un kolonnu saistījumā viņš rāda vecās, sagrautās Eiropas bēgļus. Baiļu pārdzīvojumu izteic valbītās acis noliesējušās, iegarenās sejās. Emocionālitāte un fantastiska te saaužas ar īstenības parādībām.

Sēras pēc bijušā un aizgājušā zīmīgi izskan Romas apkārtnes – Kampaņas daudzajās ainavās. Tās ir zūdošās, klasiskās viduslaiku un renesanses kultūras vērtības, ko pazudina modernās technoloģijas vide steigā un troksnī. Niklāvs kavējas pie poētiskiem klusiem stūrīšiem mazās pilsētās, renesanses pilīm, baroka baznīcām, kas sevī saauž diženumu ar idillisku mieru; izzūdošiem antīkiem akveduktiem, kuŗu monumentālos apveidus nožēlojami kropļo nelielās nabagu būdas arku pakājē. Viņš prot iespaidīgi

apvienot pīnijas un cipreses ar apkārtnes celtnēm, izteicot kādu cildenu klasiskās ainavas mieru (*Klosteris ar cipresēm,* ar pīnijām, *Villa Adriana* u. c.). Izzūdošās *Via Appia* paliekas ritmiski būvētas – divskaņu un trijskaņu grupējumos – kokos un celtnēs. Nostalģiskas izjūtas vēstī arī *Romas krodziņš* – Traskati osterija. Dzīve iegrimst sapņu irreālitātē. To pārnestā nozīmē vēstī rezignētais *Pašportrets ar arlekīnu.* Gleznotājs sēž pie apaļa galdiņa, turot vīna glāzi, atspiedis galvu otrā rokā, bet pāri viņam parādās arlekīna – komēdijas jokdaŗa stāvs. Skumjumu te caurstrāvo ironija. Patētiskā un ironiskā Italijas dabas skatījumā Strunke atrod savam garam un saviem meklējumiem ko radniecīgu. Šai gaistošajā otrā dzimtenē viņš izteic reizē savas ilgas pēc zudušās dzimtenes. Iegrimstot pagājībā, Niklāvs notēlo sevi



264. N. Strunke, *Māras laiva*

265. N. Strunke, *Via Appia Antica*



satrauktā disputā ar Don Kichotu (att.). Tā nav nejaušība. Šajā fantastā un dēku varonī, kas dzīvo iecerēto ideju pasaulē, saduroties ar īstenības skarbumu, gleznotājs saskata kādu analoģiju ar sevi pašu.

---

[1] Daudz, kas par šīm krāsotāja darba dienām stāstīts, ir leģendārs, fantazijas izpušķots. Arturs Bērziņš *Pazīstamās sejās* II šos dēku stāstus nekritiski attēlojis par faktiem (187. lpp.).
[2] J. Madernieka ziņas.
[3] IV Latviešu mākslinieku izstādes katalogs, Rīgā 1914.
[4] *Vystavka latyšskih hudožnikov,* Petrograd 1915.
[5] Rīgas Mākslinieku grupas izstādes katalogs, Rīgā 1920.
[6] Michael Seuphor, *Abstrakte Malerei, s. a.,* 81. lpp.
[7] W. Hartmann, *History of Modern Painting.*
[8] Tā arī B. Vipers savā ievadā N. Strunkes gleznu izstādes katalogam, Rīgā 1937.
[9] J. Bīne, „Mitoloģiski temati mūsu mākslā", *Sējējs,* 1938, 1089–99. lpp. – O. Jēgens, „Niklāva Strunkes mitoloģiskais cikls", *Labietis,* 1970/40.

Literātūra un avoti
J. Dombrovskis, *Latvju māksla,* Rīgā 1925. – *Mākslas vēsture,* red. prof. V. Purvītis, Rīgā (1934), XI burtnīca. – J. Siliņš, N. Strunkes gleznieciba, Rīgā 1943 (manuskripts). – N. Strunke, *Svētā birze,* (Stokholmā) 1964; *Trimdas grāmata,* (Stokholmā) 1971. – Autora sarunas ar mākslinieku, 1921–1964.

Jānis Tīdemanis

Jānis Tīdemanis (1897–1964), dzīvē dēkains bohēmietis, mākslā temperamentīgs romantiķis, ir spilgts flāmiskā ekspresionisma pārstāvis mūsu gleznie cībā. Ja Svemps un Liepiņš ir saskārušies ar flāmiski iekrāsotu fovismu (Vlamenks), tad Tīdemanis ir audzis un veidojies beļģu (flāmu) modernistu skolā, palikdams šai ievirzei uzticīgs savā turpmākajā darbībā. Vitāli satraukts, sparīgs savā te reibīgā, te sadrūmušā, tumšā krāsu valodā, viņš ļauj vaļu irracionāliem impulsiem, brīvi improvizēdams savas puķes, karnevāla ainas, ostas ar kuģiem, ainavas, plikņus. Temperamenta brāzma viņu var dažreiz novest ārišķībās, dažreiz strupceļa neveiksmēs. Taču netrūkst trīsdesmitajos gados tīdemaniski izjustu kompoziciju, droši un svaigi veidotu (*Pļavā, Trīs sievietes, Karuselis* u. c.). Šādā brīvā gleznie cībā ir visai svarīgi atrast vajadzīgo formulu un zināt, kad darba procesā apstāties, lai nezaudētu sākotnējo tvaru un tiešumu. Džonis, kā viņš pats sevi sauca, gleznojis ainavas, to starpā ostas, ielas, dzirnavas; portretus; sadzīves žanra ainas; plašu apmēru plikņus un figūrālas kompozicijas.

Viņa dzīves gājums diezgan raibs. Te daudz kas leģendārs, un par jaunības gadiem, kad Tīdemanis bijis uz kuģiem, maz pārbaudītu un nodrošinātu faktu. Latvijas patstāvības gados, kā liecina J. Bīne, ir mēģināts iegūt kādus dokumentārus apstiprinājumus par Tīdemaņa skolas gaitām, bet tas

266. J. Tīdemanis, *Vērpēja*
267. J. Tīdemanis, *Kāršu spēlmaņi*, fragments







268. J. Tīdemanis, *Karuselis*



269. J. Tīdemanis, *Tirgus*

neesot izdevies gluži tāpat, kā nav apstiprinātu ziņu par kādu citu Beļģijā izglītojušos gleznotāju. Šāda cenza un formālu lietu kārtošana nav bohēmiskā meistara dabā. Patiesībā tas arī nav svarīgi, jo Tīdemanis ir visnotaļ brīvs mākslinieks, nepiemērots ierēdņa uzdevumiem. Viņš pats un viņa māksla jāņem tādi, kādi tie ir: dīvainībās, groteskumā un vērtīgos panākumos, sekmējot mūsu kultūras dzīves apstākļos neformālos, neakadēmiskos centienus, kas sāka apslāpt divdesmito gadu otrā pusē.

Dzimis Ventspilī, viņš jaunībā braucis uz kuģiem. Pēc dažām ziņām 1912. g. bijis Klīvlandē, ASV, kur mācījies divus gadus pie profesora Nagi. Izceļojies pa ārzemēm, 1920. g. atgriezies Latvijā, lai pēc kāda laika dotos uz

Antverpeni, kur mācījies mākslas akadēmijā. 1928. g. Tīdemanis atgriezās Latvijā, piedalījās valsts desmit gadu pastāvēšanas jubilejas izstādē ar divi darbiem, katalogā atzīmēts kā Johans Tīdemans. Drīz vien ar savām izdarībām viņš kļūst populārs Rīgas bohēmā. Viņa personālās izstādes, rīkotas kopš 1929. g. Rīgā, Tallinā un Beļģijā, saviļņoja mūsu mākslas dzīvi un ar savu tolaiku apstākļos drošo stilu guva atzinību vienā publikas un jauno mākslinieku daļā. Par Tīdemaņa izrīcībām Latvijā, hitleriskā Vācijā, no kurienes kaŗa laikā viņam dēkaini izdevās nokļūt Šveicē, vēlāk Kanādā un Savienotajās Valstīs, ir daudz anekdošu, kas izmantotas arī mūsu literātūrā. Pēc savas dabas atsaucīgs un labsirdīgs, viņš kā cilvēks un mākslinieks ieguva daudzu simpatijas.

Tīdemaņa gleznieciba veidojusies Opsomera un Ensora centienu ietekmē. No Opsomera viņš mantojis rīkošanos ar lieliem, gaišiem vai pelēcīgiem gleznojuma klājieniem. No Ensora krāsu skaļo kāpinājumu un karnevāla raibuma prieku. Taču Tīdemanis nav atdarinātājs, bet ir impulsa



270. J. Tīdemanis, *Puķes*



271. J. Tīdemanis, *Pilsēta novakarē*



272. J. Tīdemanis, *Vējdzirnavas*

mākslinieks, drosmīgi veidotas krāsu un formu pieredzes un fantaziju izteicējs. Tīdemanis savā darbnīcā Skolas ielā Rīgā prata iespaidīgi sakārt un novietot savas gleznas. Atceros kādu viņa darbnīcas apmeklējumu ar sava semināra studentiem 1938. g. Pirmais iespaids – viss žilbināja ar savu eksotiku. Toreiz daudzi viņa darbi likās pārdroši, pat mežonīgi. Tādas bija arī dažu mūsu kritiķu domas, kas gleznotājam pārmeta pārgalvību, pārmērību, skaļu efektu un ārišķību meklēšanu utt.[1] Cik vienpusīgi liekas visi šie



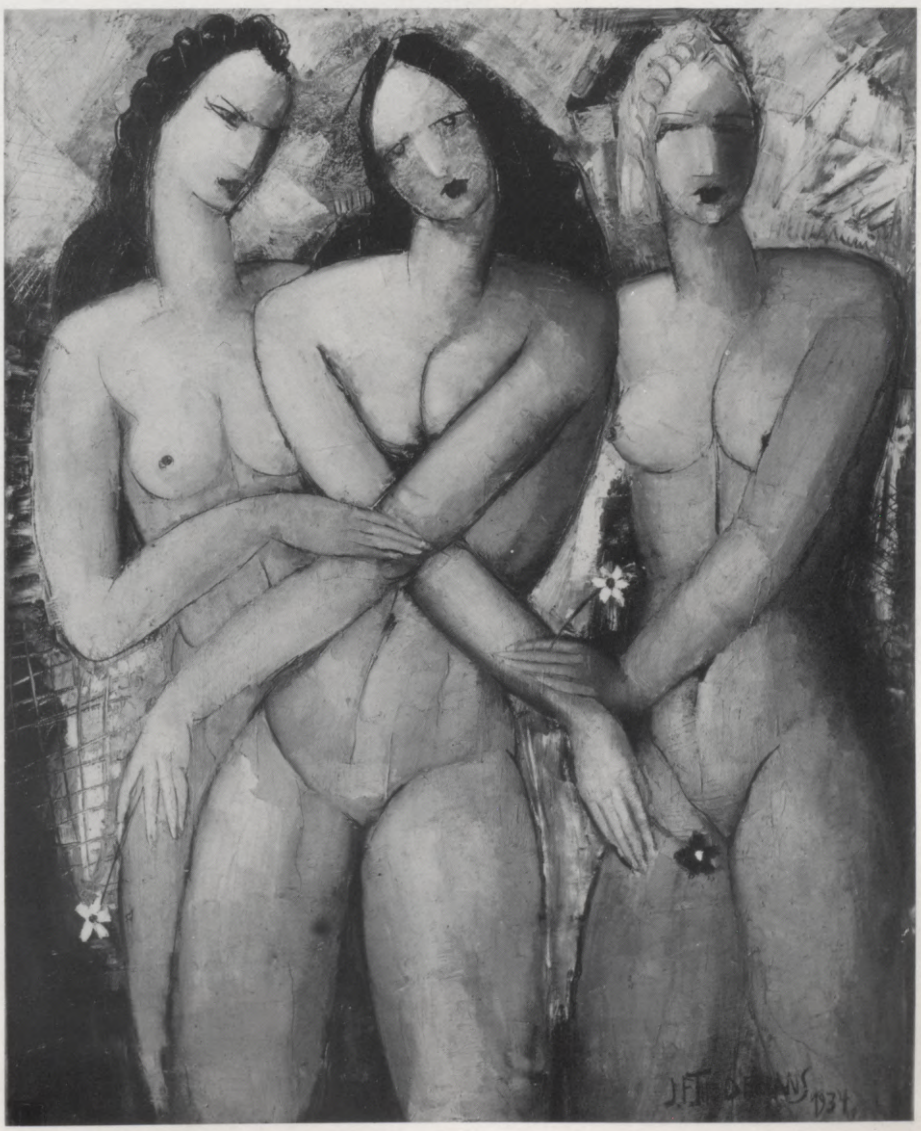


273. J. Tīdemanis. *Meitenīte* (*Mazā Zuze*)
274. J. Tīdemanis, *Sievietes ģīmetne* (*Dāma ar cepuri*)

spriedumi pēc visa tā, kas kopš pēckaŗa četrdesmitajiem gadiem pieredzēts ir Eiropas, ir Amerikas mākslā, – brutālitātes, antimākslas, daždažādu ekscentrisku paņēmienu lietošanas. Tīdemaņa gleznas šodien skatītāju vairs nemaz neuztrauc ar savu toreizējo pārdrošību. Tas lieku reizi rāda spriedumu nenoturīgumu tagadnes ekstrēmā subjektīvisma un anarchijas jūklī, kur atļauts viss. Taču vēsturniekam jāskata lietas, izejot no vēsturiskās situācijas, kādā radies mākslas darbs, konfrontējot dotos apstākļus ar mākslinieka paša centieniem iekšskatā.

Tīdemaņa *Vērpējā* (att.), kas parādījās valsts 10 gadu jubilejas izstādē, attēlota vecāka sieviete pie ratiņa. Izmantojot tumšā fona nenoteiktā dziļuma un apgaismotās galvas, roku un kodeļas pretstatus, groteski saistās robusta primitīvitāte ar izsmalcinātību, vecmeistaru paņēmieni ar brīvu formu traktējumu. No tā paša laika ir *Kāršu spēlmaņi* (att.) – sejas un rokas līdzīgā gaismēnas rotaļā, seju izteiksmes bestiālais drūmums liek atcerēties gan Domjē, gan Ruo (G. Rouault), gan Brēgela skolas mākslu. Taču šis izteiksmes veids nebija gluži svešs mūsu gleznotājiem, kā to liecina citādi maz pazīstamā zaļvārnieša Jāņa Šustera *Sievas* tajā pašā izstādē.[2] Stāvu un galvu pēkšņa izniršana no tumsas vieš fantastikas iespaidu, tas jau zināms kopš Rembranta laikiem. Arī turpmākos gados Tīdemanis ir uzticīgs savai ekspresīvajai ievirzei. Nervozā sparā, kas dažviet nav pasargāts no manierī-

gas bravūras, viņš dziļi tumšajos toņos liek iegailēties un mirdzēt spilgtiem spektrāliem toņiem: ziliem, oranži sārtiem, zaļiem un tīri baltiem un melniem, – savos puķu gleznojumos, ostu un pilsētu skatos, karnevālos un tirgus ainās, figurālās kompozicijās un ģīmetnēs. Dažkārt zieds vizmo līksmā reibumā, dažreiz kā bengaliska uguņošana un kāpināts forte visā mažorā skanējumā. Taču arī še baltie, krāsainie pelēcīgie, ar melnā iestarpinājumiem, palīdz noturēt balsu līdzsvarojumu. Viņa karuseļi un karnevāli ar raibo pūli, figūru vertikālitāti, vai tirgus skati ar ļaudīm starp būdām un teltīm ir dzīvīgi. Sākotnējā veselīgā vitālitāte jau izļodzīta pilsētu burzmā un skubā. Labāks vai vājāks veikumos, šis romantiķis ir īsts savā gleznotāja nodabā. Līdzīgi Ensora groteski dīvainām maskām, dzīve viņa uztverē ir fantastiska un dīvaina cilvēku komēdijas raiba parāde. Un tomēr aiz visa šķietami bezbēdīgā un izlaidīgā glūn dzīves smaguma tumšās, neizdzēšamās ēnas, pati iznīcības vara.



275. J. Tīdemanis, *Trīs sievietes*

Tīdemanis gleznojis ne vienu vien portretu. Ļaujot vaļu iztēlei un samēru un formu brīvā ritmā viņš (tais reālisma gados) sieviešu portretos sasniedz intimas un glezniecisku smalkjūtīgas noskaņas (*Meitene ar zelta bizēm*, LVMM, *Meitenīte*, att.) galvas vai pusstāva ģīmetnēs, dažviet ar neparasti gaļām rokām. Arī elegance un reprezentābilitāte nav viņam svešas (*Dāma ar cepuri* gaišā tērpā, att.), izjūtot sievišķības šarmu un erotisko strāvojumu figūrā. Tas, protams, visvairāk izteikts plikņu kompozicijās. Tā *Trijās sievietēs* ar ziediem rokās (att.): formu masīvitātei, slaido pirkstu, gaļo kaklu un noliekto galvu, kā arī roku pozitūrai ietveļoties ritma vienībā un stāviem ietilpstot šaurā telpas norobežojumā, formas gūst īpašu spraigumu. Tīdemaņa mēģinājumi pagatavot oficiāla rakstura portretus nebija veiksmīgi, jo modeļi kļuva kokaini dabas formu imitācijā, kas māksliniekam bija svešs uzdevums.

Mūsu valsts pēdējos gados Tīdemanis gleznojis Latvijas novadu ainavas, skatus no čigānu dzīves utt. Būdams ražīgs un nevienmērīgs kvalitātē, Jānis Tīdemanis visumā turpināja arī trimdas gados reiz nodibinātos ekspresīvās mākslas ceļus, vēstījot tajos savus īpatos pārdzīvojumus, kā viens no redzamākajiem skarbās gleznieciības pārstāvjiem. Viņa darbi ir privātās kollekcijās un Rīgas, kā arī kādos ārzemju mūzejos.

---

[1] Visai asi par Tīdemaņa gleznieciību bija izteicies R. Suta: „... ārēja Rembranta atdarināšana, apvienota ar vācu ekspresionisma kiču" (*Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, XI burtnīca, 464. lpp.). Turpretim H. T. Čellins (Kjellin), atzīmēdams arī J. Tīdemaņa gleznieciības trūkumus, spriež: „Krāsu romantiķis augstākā mērā ir Jānis Tīdemanis... Atdzīvojas Rūbensa pasaule. Raibās krāsās kustas cilvēku pūlis Rūbensa laukumā. Ļoti izdevusies un intensīva ir vizošā glezna *Karnevāls*, saules dzeltenā ar traipu veidīgi uzmestu sarkanu, melnu, baltu un gaiši zilu." („Latviešu māksla", *Latvieši* II, 496. lpp.).

[2] Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstādes katalogs, Rīgā 1928.

Literātūra un avoti

H. Kjellins, „Latviešu māksla", *Latvieši* II, rakstu krājums, Rīgā 1932. – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. – V. Kārkliņš, „J. Tīdemanis", *Laika Mēnešraksts*, 1962/1. – J. Bīnes, Anšl. Eglīša, J. Madernieka, J. Siliņa, U. Skulmes, R. Sutas u. c. raksti un recenzijas periodikā par J. Tīdemaņa vieninieka izstādēm Rīgā un Jelgavā 1929., 1931., 1932., 1933. un 1936. g.



XIX. J. Tīdemanis, *Dzeltenās bizes*



XX. K. Miesnieks, *Dienišķā maize*

Divi Parīzes skolas ietekmētie: Aleksandra Beļcova un Francis Varslavāns

Ar moderniem centieniem mūsu gleznie cībā savā laikā saskārušies liriskā jutoņā A. Beļcova-Suta un Fr. Varslavāns.

ALEKSANDRA BEĻCOVA-SUTA (1892–1981) arī pieskaitāma visā šajā grupā, kas savā laikā pārtstāvēja modernisma centienus mūsu mākslā. Gadu desmitu ilgā tecējumā viņa saaugusi ar Latvijas kultūras dzīvi un ir īpata parādība mūsu mākslas attīstībā. Viņas gleznie cībā ir delikāta atturība un sievišķīgi intims lirisms. Lai gan veikusi arī klusās dabas un ainavas, viņas īstais novads ir portrets un žanrveida gleznojumi. Laba zīmētāja un apdāvināta koloriste, kas sev tuvā tematikā izvairās no ārišķīgā, viņa pratusi ar īpatu graciozitāti, koncentrāciju un mieru risināt uzdevumus. Sākumā franču gleznotājas Loransēnas (Marie Laurencin) ietekmēta, kādu laiku savā gaumē lietojusi arī kubisma paraugu schēmas, viņa neatlaidīgi kopusi savu māku.

Beļcova dzimusi 1892. g. 17. martā Ukrainā. Divdesmit divu gadu vecumā viņa iestājās Penzas mākslas skolā, kur sastopas ar latviešu topošajiem māksliniekiem. Skolu beigusi, ar sava nākamā vīra R. Sutas gādību nokļūst Latvijā, apmetas Rīgā. Še viņu uzņem Rīgas Mākslinieku grupā.



276. A. Beļcova, *Pašportrets*



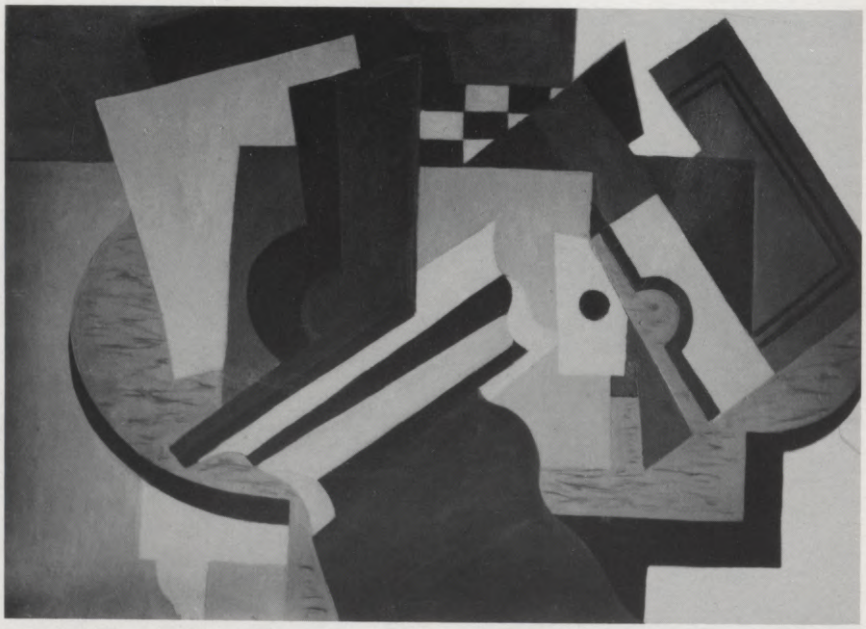
277. A. Beļcova, *Ložā*

Beļcova piedalās grupas 1920. un 1923. g. izstādēs. Zīmē karikatūras satīriskās un politiskās lapās *Ho Ho* un pēc tam *Hallo*, darbojas kopā ar Sutu un Vidbergu porcelāna trauku virsglazūras apgleznošanas uzņēmumā Baltars un piedalās Rīgas Grafiķu biedrības izstādēs. Pēc kara darbojās Rīgā un bija Padomju Latvijas Mākslinieku savienības biedre.

1921. g. gleznotajā *Pašportretā* (att., LVMM) pelēcīgi zaļotos smalkos toņos šķautnainā galva atšķiras no dekorātīvā kubisma gaumē darinātā fona. Jaunā māksliniece šai lineāri uzbūvētajā un portretiski raksturīgajā



279. A. Beļcova, *Divi sievietes*



278. A. Beļcova, *Klusā daba*

280. A. Beļcova, *Baltā un melnā*



281. A. Beļcova, *M. Grīnbergas ģīmetne*



282. A. Beļcova, *Pašportrets ar otu*



darbā svārstās starp kristalliski cieto un organiski glezno tvērumu, krievisko un franču ietekmēm. Loransēnas sievišķīgie veidoli un uzbūves schēmas vērojami tādās kompozicijās kā *Ložā* (att.). Šai pašā laikā, ap 1923. g., parādās arī kubisma ietekmētie darbi ar dekorātīvām arabeskām, kas tolaik raksturīgas Beļcovas gleznojumiem, piemēram, *Klusā daba* (att.).

Kad mūsu gleznie cībā notiek pievēršanās reālismam, Beļcova tālākā attīstībā svārstās starp tonālo un dekorātīvi lineāro uztveri. *Sievietē ar raketu* (1927) aso līniju un ģeometrisku elementu izmantošanā, kā arī divu sieviešu *Baltā un melnā* (att.) tēlojumā, kur telpisko kārtojumu drumstalo daudzās plaknes, vēl atskan „konstruktīvā" posma atbalsis. Arī 1927. g. Izglītības ministrijas sarīkotajā izstādē redzamie Beļcovas divi darbi ir tīri konstruktīvi. Stiliski citādi – kopš divdesmito gadu beigām – ir tādi darbi kā *Spāniete* un *Francijas ainava* (1929). Te mākslinie ce ir liriski delikāta

dzēsto krāsu, maigi izplūstošo veidu un līniju vijīgumā. Plūsmains maigo krāsu sakausējums, atgādinot rokoko glezniecības noskaņu, vērojams vēl meitas *Taņas ģīmetnē* (1945) un *Lauku ziedos* (1959), lai no tā pievērstos atkal plaknei un lineāri plašai formai (gleznotājas L. Auzas, M. Grīnbergas ģīmetnes). Savu noslieci uz 18. gs. eleganto stilu viņa dokumentē *Pašportretā ar otu* (att.), atgādinot Vižē-Lebrēnas (E. Vigée-Lebrun) pazīstamo darbu. Dažviet krāsu ziedā skanīgās, bet visumā slāpētās harmoniskās toņkārtās – ģīmetnēs, klusajās dabās, balerīnās, ainavās un mākslinieces tuvās bērnu pasaules tēlojumos – vijas cauri skumja kontemplātīva noskaņa. Laiku maiņās šī smalkjūtīgā krāsu un līniju gleznotāja, kas strādājusi arī pastelī un ūdenskrāsās, ir palikusi uzticīga sev. Tas ir nopelns, kad pēckaŗa dzīves apstākļi tumšos gados spiež uz melīgu politisku angažēšanos.

Mērena modernisma, Parīzes skolas ietekmju ietvaros iederas arī FRANCISKS VARSLAVĀNS (1899–1949). Šis „Latgales gleznotājs", kā viņš pats sevi dēvēja, ar robustu un slimīgu ārieni ir īsteni autodidakts. Kāds iekšējs nemiers viņu dzina klejot pa pasauli un doties dēkās, bet tai pašā laikā meklēt izpausmi savam satraukumam gleznojumos un zīmējumos. Viņš



283. Fr. Varslavāns, *Melnās mūķenes*



284. Fr. Varslavāns, *Stiklinieks*

285. Fr. Varslavāns, *Ormanis*



bija iemīļojis Parīzi, tās lielpilsētas kultūru un mākslas brīvības gaisotni. Tur viņu rosināja „Parīzes skolas" liriski ekspresīvie gleznotāji. Žīdi pēc izcelsmes, nākuši no austrumu, dienvidaustrumu Eiropas vai Italijas, šie gleznotāji vēstīja kādu skumju saviļņojumu. Vistuvāki Fr. Varslavānam kā ierosinātāji varēja būt Pasēns (Jules Pascin), dažviet Modiļjāni vai Šagals. Arī franču intimisti, piemēram, Laprāds (Pierre Laprade) vai Puī (Jean Puy), bet ne radikālie abstraktie virzieni.

Francisks Varslavāns dzimis 1899. g. 10. oktobrī Rēzeknē dažādu amatu piekopēja ģimenē. Tēvs nenoturīgs, dzērājs un kūtrs; māte, enerģiska un reliģioza, rūpējās par bērnu audzināšanu un veda viņus uz baznīcu. Tā gūti katolicisma pārdzīvojumi. Franciskam apmēklējot Rēzeknes pamatskolu, sākas pirmie mēģinājumi zīmēšanā. Zēns lasa arī krievu romantiskos dzejniekus, jūsmo par viņu attēlotām dienvidu zemēm. Tēvam, apgūstot virpotāja amatu, izdodas dabūt darbu Pēterburgā. Vecāki grib, lai arī Francisks iemācītos kādu amatu. Jaunietis izmēģinās gan šo, gan to, bet viss viņam ātri apnīk. Viņam tīk brīva dzīvošana, lasīšana, zīmēšana, mākslas mūzeji un koncerti. Nejaušs gadījums viņu noved Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā, kur mācījās vairāki latvieši. Skolā Varslavāns sabijis no 1915—1917. g. Tur daudz jānodarbojas ar zīmēšanu. Varslavāna biografs domā, ka jaunieti būšot ietekmējis viņa tiešais skolotājs Rilovs, Purvīša studiju biedrs Kuindži darbnīcā. Taču Rilovs, kā redzams no viņa atmiņu grāmatas, Mākslas veicināšanas biedrības skolā mācīja dzīvnieku un vēlāk arī aktu zīmēšanu. Pie tam 1916. g. viņš bija frontē, lai attēlotu kaŗa notikumus, un Petrogradā ieradās tikai ap 1917. g. marta revolūcijas laiku. Un ja jau šai laikā jaunietis bija iepazinies ar futūristiskiem dzejniekiem un māksliniekiem, īsajos skolas gados nekas nopietnāks un sistēmatisks nevarēja tikt apgūts. Ne bez pamata mākslas kritiķi Varslavānu atzīst



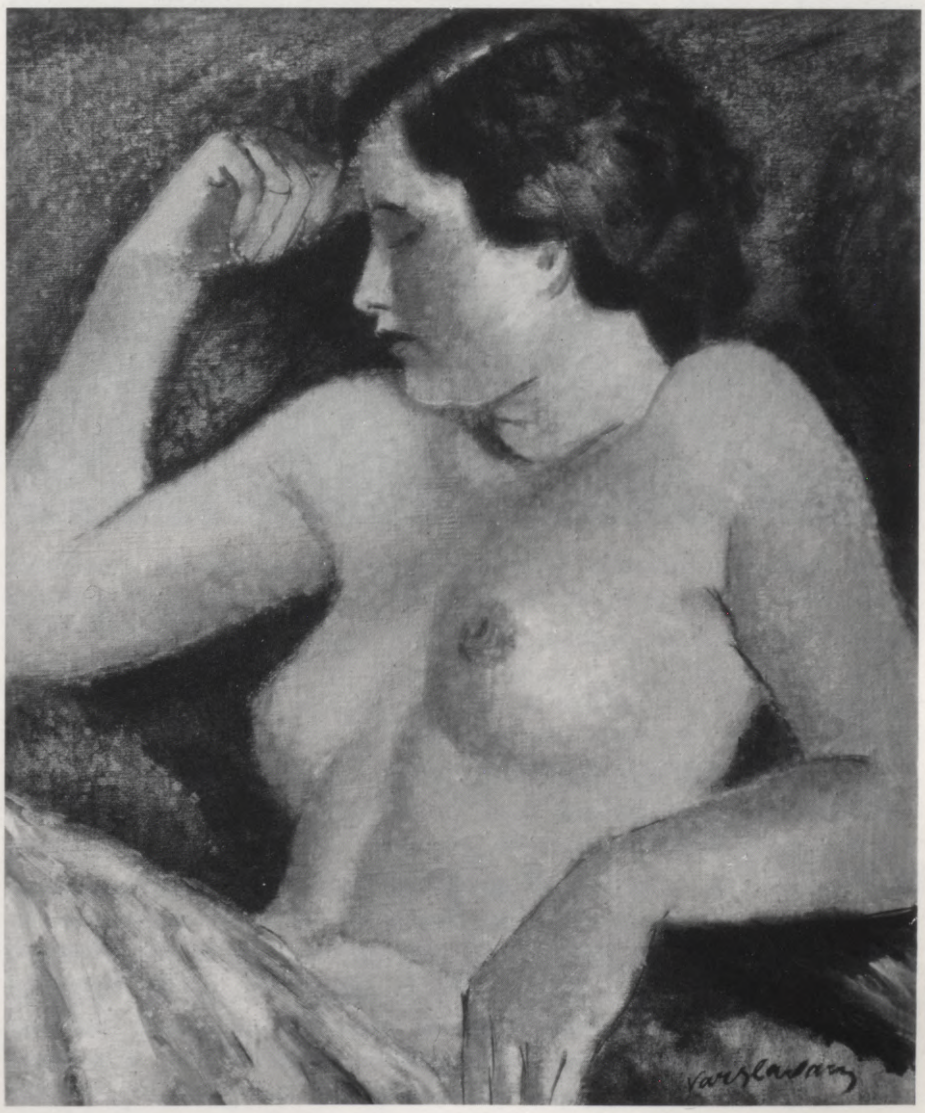


286. Fr. Varslavāns, *Latgales eleģija*
287. Fr. Varslavāns, *Bērna ģīmetne*

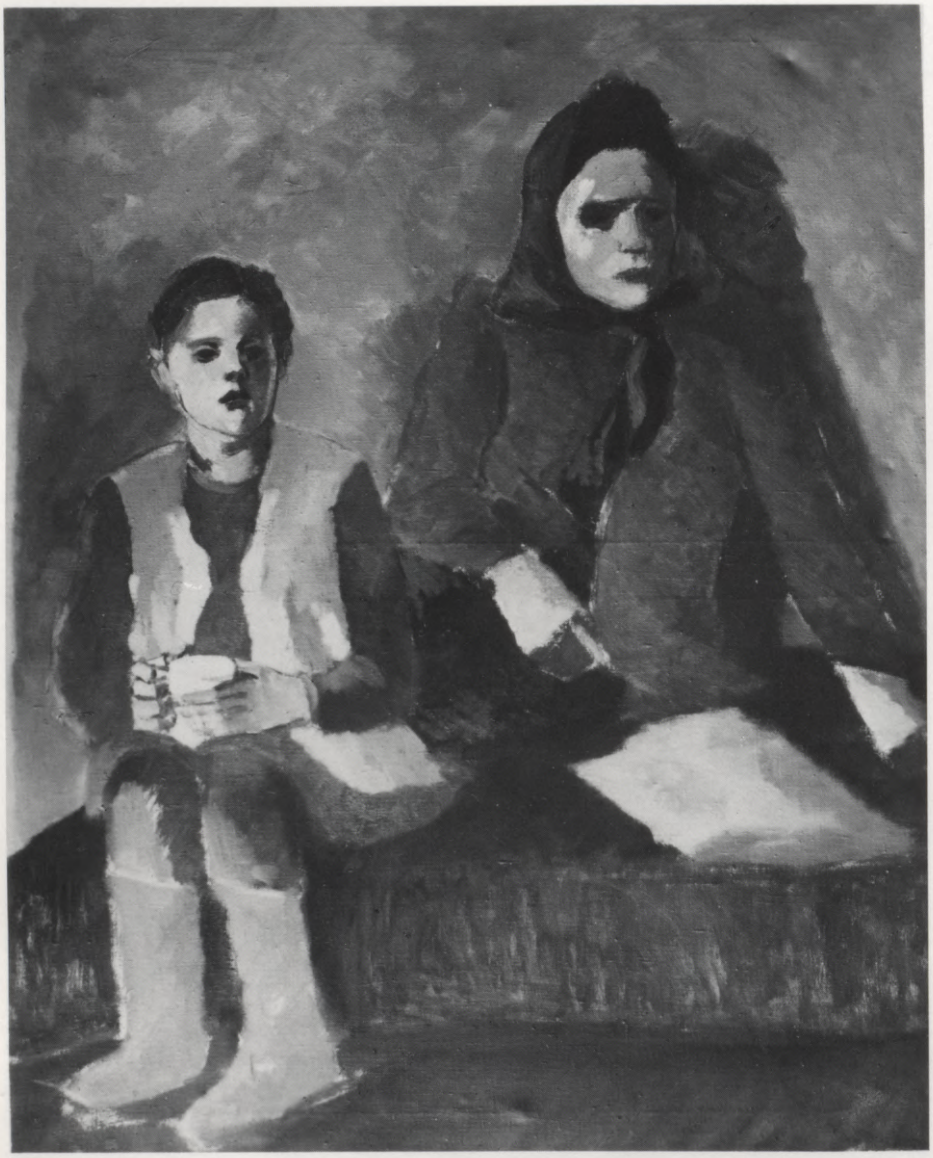
par autodidaktu, kas ir tagadnes mākslā parasta parādība. – Ap 1918. g. sākas tumšs klejošanas posms. Pilsoņu kara laikā Varslavāns nokļūst Sibirijā, nonāk Vladivostokā, kur sametas kopā ar krievu futūristiem, kļūdams izpalīgs un māceklis. Dzīvojis D. Burļuka mājā un vingrinājies futūristu gleznie cībā. Ar kuģi kā krāsnkuris nokļūst Polinēzijas salās, pēc dēkainiem piedzīvojumiem nonāk Manilā, Filipīnās, līdz beidzot 1920. g. vasarā atgriežas Rēzeknē. Tīri varslavāniskā stilā viņš uzsāk jaunu profesiju, strādādams par zīmēšanas skolotāju Rēzeknes vidusskolā. Kā „Latgales gleznotājs" dabūjis Kultūras fonda stipendiju 1923. g., sabijis Florencē un Romā, kādu laiku nodzīvo arī inflācijas piemeklētajā Berlīnē. 1924. g. Valsts mākslas mūzeja telpās sarīko savu darbu skati, kur pa lielākai daļai bija akvareļi, grafika un zīmējumi. Izmantodams latgaliskās izcelsmes politisko konjunktūru, 1925. g. dabū atkal Kultūras fonda stipendiju un var doties uz Parīzi. Svešajā vidē nauda ātri izgaist. Pelnīdamies fabrikā, jaunietis noturas Parīzē veselu gadu. 1926. g. viņš kādās privātās telpās Rīgā sarīko savu ceturto personālo gleznu izstādi, kur redzami arī akvareļi un zīmējumi. Salīdzinot ar iepriekšējām, nav vēl jūtamāka progresa negatavības pārspēšanā. Nākamo gadu dodas atkal uz Parīzi. Te sākas dēkaina dzīve, māksliniekam kādu laiku nokļūstot pat klaidoņa stāvoklī. Pēc kāda laika, strādādams uz kuģa, dodas uz Dienvidameriku. 1930. g. Varslavāns sarīko Altberga mākslas salonā savu akvareļu un eļļas gleznojumu izstādi. Akvareļi te ir labākie veikumi. Viņš tika piedalījies arī Zaļās Vārnas izstādēs. Zaļās Vārnas žurnālā[1] ievietots šāds aizrādijums: „Francisks Varslavāns

iegrimis dziļos parādos. Lai palīdzētu viņam, ieteicam pirkt viņa gleznas un arī pasūtīt savas portrejas kā atzītam mākslinieka." Uzdota arī adrese Mārstaļu ielā.

Vai nu tā, vai citādi, Varslavāns pēc gada var atkal doties uz Parīzi, iecerējis tur nodibināties ar mākslu. Nodoms neīstenojas. Atgriezies dzimtenē, 1934. un 1935. g. sarīko personālas izstādes. Piedalās Rēzeknes mākslinieku grupas un valsts rīkotajās izstādēs Rīgā (Kultūras fonda) un ārzemēs (Maskavā 1934. g., Vīnē un Budapeštā 1937. g.). Bohēmiskā dzīve sekmēja saslimšanu ar tuberkulozi, Varslavāns ārstējās Tērvetes sanatorijā. Ar Kultūras fonda atbalstu viņam izdodas sev uzcelt „gaišu, ērtu darbnīcu". Latviju 1940. g. vasarā okupējot komūnistu varai, Varslavāns piebiedrojas boļševiku partijai un dabū atbildīgu amatu Mākslas lietu pārvaldē.[2] Tālab, Hitlera kaŗaspēkam ieņemot Latviju, viņam jābēg uz Padomju Savienību, pametot ģimeni Rēzeknē. Dzīvojis un darbojies aizbēgušo grupā Ivanovo-Vozņesenskā, Latvijā atgriežas ar otro padomju okupāciju, dzīvo Ludolfa Liberta namā un darbnīcā, gūst Nopelniem bagātā mākslas darbinieka



288. Fr. Varslavāns, *Sievietes pusakts*



289. Fr. Varslavāns, *Sieviete un bērns*

titulu. Ārstējis tuberkulozi Krimā un Biķernieku sanatorijā, Varslavāns mirst 1949. g. 28. novembrī. Tā paša gada sākumā notika viņa personālā izstāde Rīgā. Rakstījis kritikas par mākslas izstādēm periodikā.

*

Varslavāns ir impulsa, iedvesmas un improvizācijas mākslinieks. Tādai mākslai ir tiešums, svaigums, bet tā ir atkarīga no laimīgo brīžu ķēriena. Viss, kas prasa rūdījumu, noturību, gatavību, var kļūt par slogu un šķērsli. Divdesmito gadu ražojumos, kā jau teikts, labākais ir akvareļi, kas vispiemērotāki ātru uzmetumu technikai. Šais gados Varslavānu nodarbina reliģiskā tematika (*Melnās mūķenes*, att.; *Elevatio sanctissimi*; *Pietà*; baznīcu iekštelpas), dažreiz ar mistikas pieskaņu. Mākslinieka vājības redzamas viņa nodomu trūcīgā īstenojumā eļļā, figūrālo vai portreta uzdevumu risinājuma naivitātē, nepārvaldot iecerēto formu uzbūvi.[3] Deformācija nemākulības dēļ un deformācija, apzinīgi veidus grozot, nav gluži tas pats. Taču

jau šajā laikā jaušamas Varslavāna īpatās dotības: liriskā smeldze, ritma izjūta, krāsu saskaņojums laukumu kārtojumā. Arī trīsdesmito gadu izstādes ar visiem trūkumiem liecināja par spējām un gaumi, ko asināja uzturēšanās Parīzē. Labākais bija pateikts akvareļos (*Cipreses, Sēdošā sieviete, Figūras pie galda, Latgales baznīca, Krustā sistā tēls ceļmalā, Priekšpilsēta Latgalē, Melnais mūks, Melnās mūķenes*).

Ap trīsdesmito gadu vidu Varslavāna eļļas gleznie cība nobriest, un improvizāciju dažviet aizstāj spēja ilgstošāki piestrādāt pie kāda uzdevuma. Tēlojumu repertuārs diezgan plašs: Latgales ainavas; Rēzeknes ielas un nomales; žanriskie motīvi – *Šuvēja, Stiklinieks* (att.), *Kartupeļu racējas, Sievietes uz lauka;* ģīmetnes; plikņi; klusās dabas ar puķēm. Delikātās pelēko toņu variācijās ar oranžā, dzeltenīgi sārtā sakopojumiem, primitīvi aprautā formu veidojumā ir savs poētiskums liegi skumjās izjūtās. Dažos Rēzeknes skatos – ielā ar ormani (att.), zemei pieplakušās koka būdās – vienkāršos laukumos un līniju arabeskās skatīta nabadzīgā dzīve, tajā, līdzīgi N. Strunkem, atklājot ko grotesku un reizē noslēpumainu. Izstīdzējušos sieviešu un bērnu stāvos pļavā (*Latgales eleģija*, att.), strupā otas rakstā, krāsziedā viests pazemīgs, rezignēts skumīgums, iesviežot nevarīgās figūras telpas plašumā. Vietumis gūta laukumu iespaidīga koncentrācija (*Sieviete ar zēnu, Stiklinieks*). Viens no skaistākajiem veikumiem ir meitenes pusstāva portreta studija ar sidrabaini zaļoto, balto, sarkanīgo un puķu ornamentu baltā kleitiņā – gleznojuma dzidrumā, vienkāršībā un bērna jautājošā skata izteiksmē (att.). Te neveikli, te atkal vingri Varslavāns savos plikņos tver izsmalcinātos pustoņus (*Sievietes muguras akts, Pēc vannas*). Piemērodamies Staļina ēras tumšo gadu sociālistiskā reālisma prasībām, Varslavāns krievisko paraugu imitācijā (*Latvietes kolchozā*) iestieg banālitātē, jēlu krāsu raibinājumā (*Pavasaris; Bērzu birzs*, 1948), zaudējot savu agrāko kluso skaistumu. Tikai atsevišķos darbos kā, piemēram, *Rāznas ezerā* sasniegts telpas plašums kompozicijas kārtojumā un krāsu zieda saskaņots piesātinājums. Meklējot ārpusējo īstenību, Varslavāna gleznojumi kalpo kam svešam un neīstam.

---

[1] *Zaļā Vārna*, 1929/1.

[2] *LE* III, 2600. lpp., *LME* III, 640. lpp.

[3] „Francisks Varslavāns, kaut arī vēl negatavs, būtniski atjautīgs un attīstības spējīgs," R. Suta, „Latvijas desmitgadu jubilejas izstāde", *IŽ*, 1928/12. – „... Latgales skaistākajā pilsētā dzīvo krietni un centīgi gleznotāji un zīmētāji. Viņu netiešs skolotājs ir pirmais izcilākais latgaliešu mākslinieks Francisks Varslavāns," J. Strazdiņš, „Rēzeknes mākslinieku kopas izstāde (Rēzeknē)", *Sējējs*, 1940/6.

Literatūra un avoti

Par BEĻCOVU: *Aleksandra Beļcova*, reprodukciju albums, Rīgā 1965. – T. Suta, *Romans Suta*, Rīgā 1975 (še daudz vielas par Beļcovu).

Par VARSLAVĀNU: J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – J. Siliņš, *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942, 60. lpp. – A. Rilov, *Vospominanija*, Moskva 1954. – A. Lapiņš, *Francisks Varslavāns*, Rīgā 1965. – J. Dombrovska, A. Egliša, J. Madernieka, V. Penģerota, J. Siliņa, U. Skulmes, J. Strazdiņa, R. Šterna u. c. recenzijas periodikā par mūsu mākslas izstādēm (1924–1940). – Fr. Varslavāna sniegtas ziņas. – J. Gaiļa informācija par Rēzeknes mākslinieku kopu. – Izstāžu katalogi.

Dižveidu reālisti - figūrālisti

Pievēršanās reālismam pakāpeniski izlīdzināja pretišķības starp modernisma centieniem un akadēmisko tradicionālismu. Kā jau agrāk teikts, tomēr joprojām pastāvēja atšķirība pašos reālisma centienos. Vieniem reālisms nozīmēja īstenības virspusēju atdarinājumu vai arī ikdienas anekdotisku tēlojumu; citāds ir mākslinieciskos uzdevumos orientēts reālisms, ne dzīves parādību atdarinājums, bet to iztulkojums, savā būtībā projektīvs, nevis pasīvi receptīvs. Protams, ne visur un vienmēr novelkama robeža starp sterilu tradicionālismu un jauntradicionālismu, kas tradicionālajā meklē ko jaunu, tradiciju pārveido, virzot attīstību tālāk. Arī še ir pārejas un jaukti tipi. Taču mākslas kompass mums rāda, kurp virzās kādas attīstības ceļi atkarībā no daiļrades pārliecībām un principiem. Interesanti vērot, kā divi meistari, Kārlis Miesnieks un Augusts Annus, sākdami ar dekorātīvas stilizācijas paņēmieniem, kas viņiem aizstāja modernākas vēsmas mākslā, soli pa solim no lineāras uztveres pievēršas monumentāliem tonālās glezniecības uzdevumiem īstenības tēlojumos. Abiem rūp tautas dzīves norises un tautas tipi.

Kārlis Miesnieks

Kārlis Miesnieks (1887–1977) ir vecākais no abiem dižveidu reālistiem. Sācis dzīvi laukos, uzņēmis pilsētu kultūras tradicijas, Miesnieks lēnā, apdomīgā attīstībā izkopies par redzamu tautas dzīves ainotāju, portretistu un arī ainavu un kluso dabu meistaru. Zīmējums ir viņa gleznie cības pamatā, tiklab stilizējumā kā tonālā risinājumā. Audzis krievu skolas, pa daļai arī franču 19. gs. reālistu ierosmē, viņš pūlējies noskaidrot savu mākslas valodu. Lauku ļaudis un vienkāršie pilsētnieki – fabrikas strādnieki, amatnieki, mazpilsoņi, puķu pārdevējas, veļas mazgātājas vēstī ko par sevi viņa audeklos. Kaislīgs makšķernieks un mednieks, viņš izjūt mūsu mežus, ūdeņus un laukus gada laiku maiņās. Sabijis vairāk nekā trīs gadu desmitus par zīmēšanas skolotāju Mākslas akadēmijā, privātās studijās, Miesnieks palīdzējis divi paaudzēs topošiem kopt prasmi. Kā dzīvē, tā mākslā viņa personībā kāds robustas vitālitātes slānis ir pamatā kultūrā uzkoptajiem veidiem.

Kārlis Miesnieks dzimis 1887. g. 31. janvārī Jaunpiebalgas Vecviņķos, Gaujas augstienē, pārtikuša saimnieka ģimenē. Viņķu kalns veŗ visapkārt plašu apkārtni ar sētām, druvām, lielceļiem zilo mežu joslu tālēs. No paau-



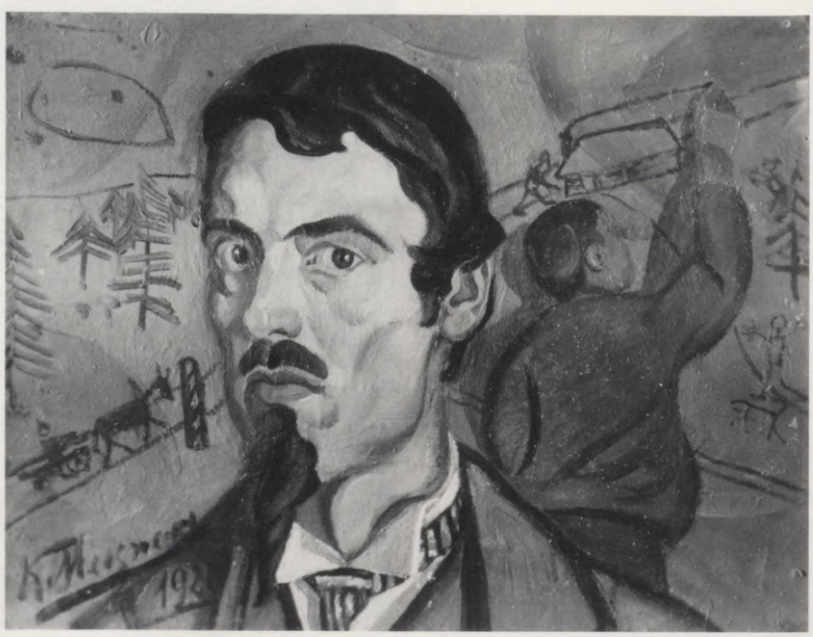
290. K. Miesnieks, *Mans tēvs*

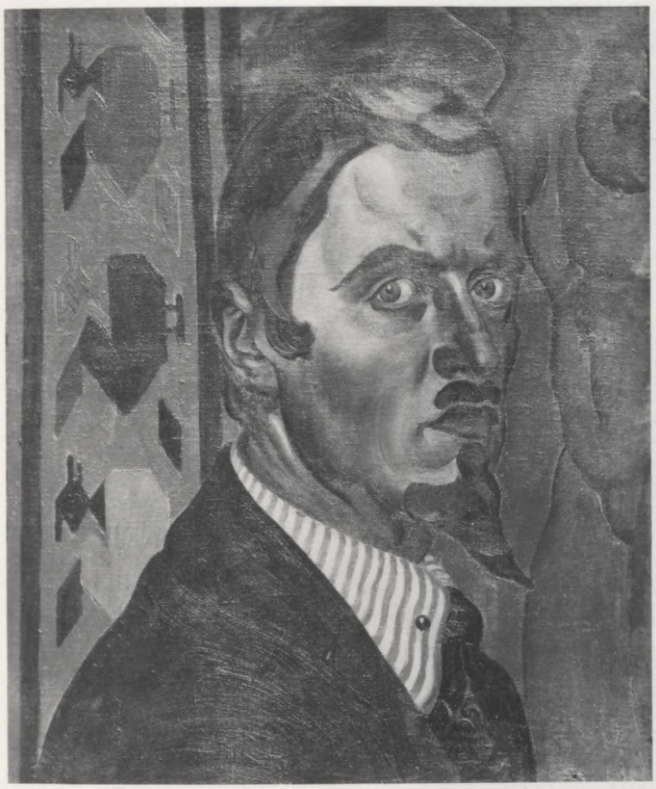
džu paaudzēm mājās saglabājušās senās tradicijas darbos un sadzīvē. Tēvs Jēkabs – strādīgs, raksturā stingrs, abonē laikrakstu, seko sadzīves notikumiem. Māte Marija augusi hernhūtiešu tradicijās. Vistuvāks Kārlim vectēvs Andžs, kas viņu iepazīstina ar dabas un dzīves parādībām. No agras bērnības jāiet ganos, jāpalīdz lauku darbos. Mājas manto vecākais dēls Pēteris, Kārlim jādomā par citu arodu. Pabeidzis pagasta un draudzes skolu, kur jau manāmi rusifikācijas spaidi, absolvē Cēsu pilsētas skolu ar paidagoģisko klasi, gūdams tautskolotāja diplomu. Jau šai laikā modušās zīmētāja tieksmes. Sabijis par palīga skolotāju Drustos, Nītaurē, beidzot dabū vietu dzimtā pagastā. Še 1910. g. ierodas Ed. Brencēns studēt sadzīves tipus, ēkas un lietas *Mērnieku laiku* ilustrācijām. Miesnieks dodas māksliniekam līdz krogos, tirgos, pagasta mājās. Nonāk Salacgrīvā, kur izmēģina roku pie lauku skatuves dekorācijām, palīdzot Ed. Brencēnam. Vingrinās arī zīmēšanā. Ed. Brencēns mudina Miesnieku doties uz Pēterburgu, Štiglica skolu.

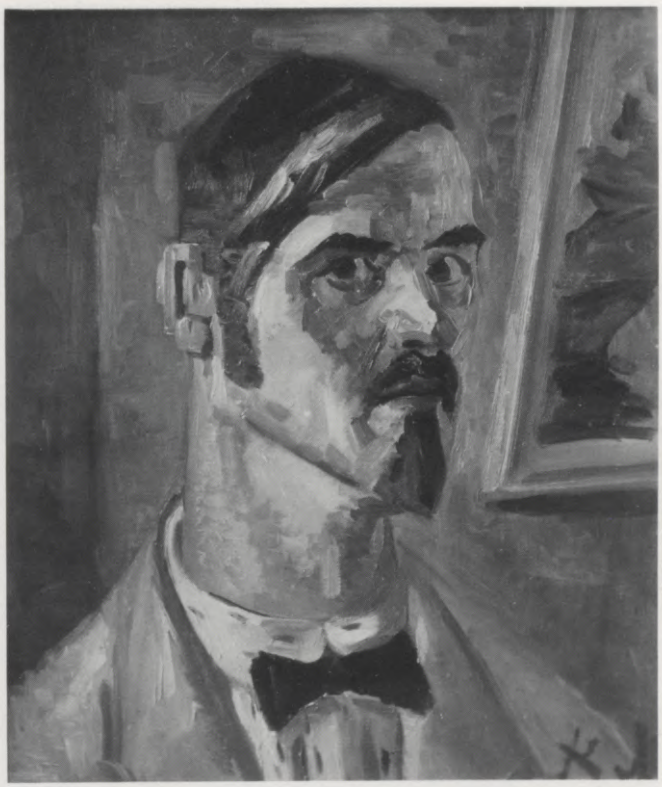
Ietaupījis drusku naudas, Miesnieks dodas uz Rīgu 1910. g. vasarā. Tur dziesmu svētki, pirmā Latviešu mākslinieku izstāde, Rozentāla personālā izstāde. Lai sagatavotos iestāšanās pārbaudījumam zīmēšanā, iestājas Madernieka studijā, kur tobrīd sastop J. Liepiņu, L. Libertu, A. Prandi, N. Strunki, A. Filku, A. Maizīti, P. Šotnieku u. c. Taču Pēterburgā sagaida neveiksme. Štiglica skolai liels aspirantu pieplūdums, stingrs konkurss. Miesnieks izkrīt perspektīvas zīmēšanā. Lai novērstu trūkumus, iestājās Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā. Tur ātrā gaitā viena sēmestŗa laikā no ornamenta un kapiteļu zīmēšanas ietiek galvas klasē un cītīgi studē arī perspektīvu. Guvis aizrādījumus eļļas gleznieclbā pie A. Rilova, kas šai skolā mācīja zīmēšanu. Nākamā pavasarī spoži iztur iestāšanās pārbaudījumus Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā un tiek uzņemts trešajā klasē. Šajā skolā jaunietis sabija no 1911–1915. g. Zīmēšanas prasmē visvairāk iegūst pie V. Savinska, bijušā P. Čistjakova audzēkņa

291. K. Miesnieks, *Ābolu mizotāja*
292. K. Miesnieks, *Pašportrets*, 1921









293. K. Miesnieks, *Pašportrets*, 1922
294. K. Miesnieks, *Pašportrets*, 1928

Mākslas akadēmijā, kas ir labs metodiķis. Miesnieks speciālizējas dekorātīvā gleznieciībā pie P. Lambina. Kompoziciju māca architekts Kotovs, kas ir skolas direktors. Še vairāki latviešu skolotāji: inspektors Jaunkalniņš, J. Belzēns, G. Šķilters, K. Brencēns. Aleksandra III krievu mākslas mūzejā jaunietis iepazīst I. Levitāna, I. Repina un V. Serova darbus. Eļļas gleznieciību viņš galvenokārt apgūst pašmācības ceļā. No citiem krievu meistariem, kas viņa veidošanos ietekmējuši, jāmin *Mir Iskusstva* dalībnieki — V. Šuchajevs un B. Kustodijevs ar savu līniju un krāsu dekorātīvitātes pasvītrošanu. Šuchajeva darbnīcā Mākslas akadēmijā Miesnieks pēc skolas beigšanas vēl papildinās. Kaŗa laikā mobilizēts un piekomandēts Trofeju komitejai, kas sūta mākslinieku ekspedīcijā lejup pa Volgu zīmēt tipus un skatus. No turienes šo ekspedīciju sūta uz Turkestānu. Gūdams jaunus iespaidus un pieredzējis kļūmes, nonāk Bucharā, Taškentā, līdz pat Afganistānas robežai.

Pa to laiku notikusi revolūcija, krievu armija sabrukusi, bijis lielinieku apvērsums; Kurzeme, Zemgale un Rīga vācu rokās. Tālākajos notikumos — mūsu valsts proklamēšana, lielinieku iebrukums, atbrīvošanas cīņas — Miesnieks turas nosānis. Strādā par skolotāju Mazsalacā un Jaunpiebalgā. 1920. g. pārceļas uz Rīgu, strādā par zīmēšanas skolotāju Olava komercskolā un Latvijas Kultūras veicināšanas biedrības mākslas studijā. Raksta arī mākslas kritikas *Latvijas Sargā* (1921), cita starpā uzbrukdams Tonem un viņa vadītajai mākslas studijai, pārmezdams manieri un paviršību.[1]

Kopš 1922. g. darbojas par klases vadītāju Mākslas akadēmijā, mācīdams pirmajos kursos zīmēšanu. Dabūjis Kultūras fonda pabalstu, ko tai pašā laikā saņem arī Suta, Ubāns, U. Skulme, dodas uz Parīzi, apstādamies



295. K. Miesnieks, *Klusā daba*

pa ceļam Berlīnē. Kopš 1920. g. piedalās Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs, bet, nodibinoties Sadarbam, iestājas šajā kopā un piedalījies tās 10 izstādēs ar 86 darbiem kopskaitā.[2] Šai laikā izveidojas arī viņa mākslinieciskais *credo*. „Glezna ir lieta par sevi, ne kopija no dabas. Un tomēr daba ir vienīgais un vislabākais skolotājs. Māksla nevar būt internacionāla. Jāglezno savas zemes daba un ļaudis, kā to darījuši Purvītis, Rozentāls, Romans un Ūders."[3] Ceļojumā pa Somiju Miesnieks apbrīno somu meistarus, kas savā īpatajā izteiksmē guvuši tik lielus panākumus, it īpaši Gallens-Kallela. Viņš arī apmeklē uz Somiju emigrējušo krievu gleznotāju I. Repinu.

Miesnieks piedalījies visās Latvijas valsts rīkotajās izstādēs pašu zemē un ārzemēs. Padomju varai valdot, daudzinājis komūnismu, pieminēdams savā autobiografijā visus titulus un goda rakstus, ko saņēmis. 1959. g. sarīkojis savu pirmo personālo izstādi. Mūža pēdējā posmā, zaudējis redzi, ar mākslu vairs nenodarbojās. Miris Rīgā 1977. g. 25. oktobrī.

*

Miesnieks nemitīgi darbojies, tiekdamies izkopt savu gleznieciības stilu. Tādās rosībās, īpaši divdesmito gadu sākumā, saduŗas zīmētājs ar gleznotāju. Meklēdams kādu patiesīgu liecinājumu par dabu, dzīvi un cilvēku pašu, viņš to visskaidrāk sasniedzis reāliskā toņu gleznieciībā, sakausējot zīmējumu ar krāsu zieda gaismēnā izsvērtām attieciībām. Savos labākajos veikumos guvis izlīdzinājumu starp gleznas tonālo noskaņojumu un laukumu dekorātīvo krāsainību (*Dienišķā maize, Dzimtene, Vidzemniece*), lai gan arī še nav pilnīgi izzudis saspīlējums starp tonālo un dekorātīvo uztveri. Tas vērojams arī tīrā zīmējuma novadā, gan nosliecoties uz gaismēnas modulējumu, gan atkal uz tīro līniju vedumu, līnijas grafisko „glaunumu", lietojot paša mākslinieka izteicienu. Pusjokodamies, pusnopietni Miesnieks kādreiz izteicies audzēkņiem Mākslas akadēmijā: „Zīmēt, tas ir grūti, bet izkrāsot – galīgs nieks."[4] Taču, ka šī „izkrāsošana" nav vis tīrais nieks, bet grūts uzdevums, rāda paša Miesnieka veidošanās ceļš. Tas ir vecu vecais strīds starp Pusēnu un Rubensu, akadēmisko klasicismu un gleznieciisku reālismu. Ap 1920–1923. g. darinātajos Miesnieka darbos īstenības parādības raksturotas ar līniju un šķautnēs vai apaļojumā ietvertu formu. Taču topošais gleznotājs izvairās no kaili naturālā zīmējuma, bet to uzkopj vienkāršojumā – stilizācijā, jūtamā Šuchajeva un Kustodijeva ietekmē. Latvietim nav šo meistaru viegluma un elegances; viņš ir zemnieciski raupjāks, neveiklāks. Tīri lineāru stilizējumu rāda tādi zīmējumi kā *Māte* (1922) ar gludo slīdējumu. Šai laikā Miesnieks tēlo lauku vides ļaudis: Vidzemes zemnieku, smagu, stūŗainu, sēžam uz sola; *Ābolu mizotāju* (att.) – vecāku laucinieci pie galda; jaunu meiteni ar rozi; drusku naīvi aranžēto, morālo

296. K. Miesnieks, *Puķu pārdevējas*
297. K. Miesnieks, *Vientuļā* (*Bezdarbniece*)





Jautājumu. Šajā žanra ainā māte pētīdama, jautādama noraugās apmulsušā meitā, kas sejā un sažņaugtos roku pirkstos vēstī vainas apziņu. Savāda še jaunavas uzpūsto sejas vaibstu deformācija. Krāsu zieds minētajos darbos ir izkrāsojums un piedeva, lai sagādātu spilgtu košumu, dažkārt griezīgās oranži violetās, zilās, sārtās krāsās un zaļotās ēnās. Te ir tieksme uz kādu primitīvu jaudu. Turpretim zīmējums un veidojums cenšas satvert ko būtisku sejās un stāvos. To veiksmīgi stāsta *Tēva portrets* ar savu šķautnainumu, atmetot krāsainos izpušķojumus, kļūdams viengabalaināks. Tas veikts 1923. g., pēc tam kad Miesnieks bija ceļojis uz ārzemēm. Salīdzinot ar tādiem primitīvi naīviem gleznojumiem kā *Saimniekmeita, Jaunība un vecums, Divi bērni zem ozola* (1921), kuŗos tomēr ir savs saviļņojums un poētiskums, šajā ģīmetnē vairāk brieduma un noskaidrošanās toņu attiecībās. Tagadnes maiņu perspektīvā, vērojot pārvērtības un briešanu mākslinieka attīstībā, varbūt šo naīvo pirmo posmu ar tā spirgtumu redzam atkal citādā gaismā nekā agrāk un toreiz. Tas sakāms arī par šo pašu gadu pašportretiem ar asi izzīmētiem sejas vaibstiem, kā pielipinātiem matiem un smailo āža bārdiņu. To uzkoptajā barbariskumā ir daudz dzīvīguma un spara. Vienam (att.) fonā ir puika, kas zīmē laukskatu; otram (att.) — sievietes akts.

1923—1924. g. norisinās pakāpeniskas pārvērtības Miesnieka daiļradē, ejot no stilizācijas, laukumu dekorātīvitātes uz gleznieciskū stilu, harmonizējot krāsziedu un pakļaujot zīmējumu toņu attiecībām. Asās līnijas, lokālās krāsas, kas naturālistiski atdarina koka, māla un auduma virsmu, vēl vērojamas klusajā dabā ar sarkano masku, koka lelli un Šagala litografiju pie

298. K. Miesnieks, *Pilsētnieces*



299. K. Miesnieks, *Sieviete pie spoguļa* (*Tualete*)



sienas (att.). Pati kompozicija atjautīga, ar humora devu, gaismēnai saistot atdalītos priekšmetus kopējā telpā. Šajā pārejas laikā veikti daži kapitāli darbi, žanriski tēlojumi: *Puķu pārdevējas* (1924, att.), *Sieviete pie spoguļa* (1924/25, att.), *Pilsētnieces* (1925, att.), *Bezdarbniece* (1925, att.). Visās šajās vien- vai divfigūru kompozicijās tēlotas sievietes no pilsētas proletāriskajām vai sīkpilsoņu aprindām. Raksturīgas statiskas pozes (izņemot rīta tualetes ainu pie spoguļa), it kā reprezentējoties skatītājam, un klusuma noskaņa. Virzīdamies uz tipu un dzīves situāciju reālismu, gleznotājs vēl jūtami pasvītro līnijas stāvos, tērpos, apkārtnē, norobežojot krāsainos laukumus (*Pilsētnieces*). *Puķu pārdevējās* – stāvoša meitene ar lakatiņu galvā, kailām kājām un pīpeņu pušķi vienā rokā, bet otru roku, paklausot māksliniekam, atspiedusi pret sienu; līdzās sēd veca sieviete ar lauku puķēm rokā. Abu traktējums sasaucas ar krievu skolu. Miesnieks tiecas uz lieliem laukumiem, vienkāršojumu, tomēr nepiemirsdams rūpīgi izzīmēt sīkdaļas. Cilvēciska

atsaucība jūtama nabaga ļaužu tēlojumā. Tas sakāms arī par vientuļo sievieti, kas bažīgās domās atspiedusi galvu plaukstā, noraugoties tukšajā šķīvī uz krēsla (*Bezdarbniece*). Laukumu saliedējums tumšo un gaišo laukumu mijiedarbē ir pietuvošanās tonālajai gleznie cībai. – Kurbē (Courbet) *Jaunkundzes Sēnas krastmalē* būs ierosinājušas Miesnieku gleznot *Pilsētnieces*, kas atpūšas lauku zaļumos. Aranžējuma greznums iecerēts ir košajos tērpos, ir klusajā dabā. Līniju ritmā iekļauti rozā, gaišzilo, tumšzilo un brūno lāsumu pretstati. Formu un virsas artikulācijā divu jauno sieviešu stāvos un saulsargā samanāma cietība atšķirībā no toņu sakausējuma ietāles ainavā. Savā sacerē Miesnieks tiecies uz monumentālitāti, vēriena plašumu.

Īpata izdomā, mēģinot gaismēnu iesaistīt noteiktu laukumu un formu robežās, izzīmējot sīkdaļas, ir *Sieviete pie spoguļa* (*Tualete*). Gleznotājs ar patiku kavējas pie bumbveidīgi apaļotām sēdētājas formām, kas atgādina Kustodijeva labi nobarotās kupču sievietes, tomēr savā īpatā formu izjūtā un izkoptā pelēki okeraino un balto toņu savijumā.

Divdesmito gadu beigās un trīsdesmitajos gados Miesnieks žanros, bet īpaši portretos un ainavās bija pievērsies saliedētām toņkārtām, kas iezīmē dažus kapitāldarbus – *Dienišķo maizi* (1929, att.), *Dzimteni* (1935). Viņu nodarbina cilvēka stāvu iekausēšana ainavas gaisotnē. Šo uzdevumu risinot, mākslinieks tomēr gluži neaizmirst līniju norobežotus laukumus, pasvītrodams krāszieda dekorātīvo vērtību, tā skanīgumu. Abi pieminētie sadzīves žanri tēlo lauku darbu. Maigās gaisotnes dzidrumā parādās vecāks un pus-



300. K. Miesnieks, *Malkas zāģētāji*

301. K. Miesnieks, *Veļas mazgātāja*







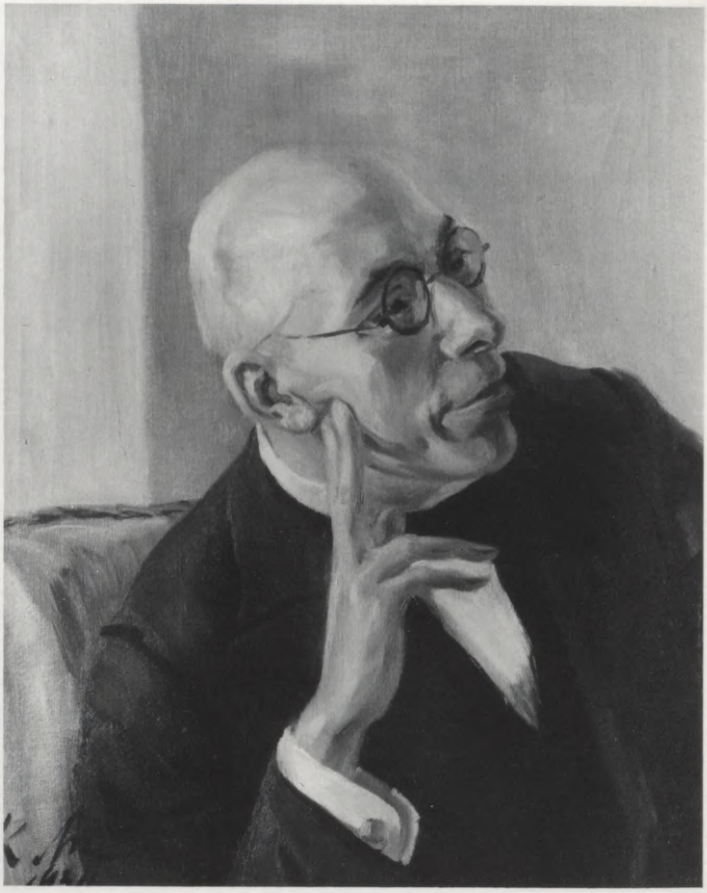
302. K. Miesnieks, *Annas Zāles ģīmetne*
303. K. Miesnieks, *Sieviete pidžamā*

mūža zemnieks azaidā ar launaga atnesēju meiteni centrā. Maizes griezēja vecā zemnieka galvā, meitenes paceltā rokā, sejā un sārtā blūzītē ir skaista refleksu rotaļa. Launagotāji pauž bijību pret dienišķo maizi un tās iegūšanai veltītām pūlēm. Šo pašu kompoziciju, aizstājot jaunavas stāvu ar svētījošu Kristu, mākslinieks izmantojis altāŗa gleznā Salaspils baznīcai. Arī otrā žanrā, tēlojot vīru, sievu un mazu meitenīti atpūtas brīdī rudzu pļaujā Valguma ezera apkārtnē, – ir skatīts kas būtisks mūsu dabā un lauku ļaudīs.

Divdesmitajos gados veikta *Salomeja* – dīvainā jāteniskā pozē ar Jāņa Kristītāja galvu – vāji izprastā secesijas mākslas gaumē, ar savu ilustrātīvo erotiku rādot mākslinieka neveiksmi viņam svešā tematikas jomā. Sadarbam 1929. g. rīkojot izstādi Briselē, šo gleznu, kas tveŗ miesās pilnīgu plikni, nācās noņemt no sienas, lai it kā nešokētu Beļģijas galma aristokratiskās dāmas. Šodien tas gan būtu pavisam citādi.

Miesnieka žanru gleznojumos pats raženākais posms ir divdesmito gadu otrā puse. Līdzās jau minētajiem darbiem ir tādi, kas populāra reālisma gaumē tēlo darba ļaužu tipus: malkas laukumā ziemā ar divi veciem zāģētājiem priekšpusē (1927, att.); krodziņā, kur pie alus glāzes divi strādnieki vai amatnieki ko pārrunā (1928); un viens no labākajiem šī tipa veikumiem – *Veļas mazgātāja* (1926, att.), figūras raksturojumā un gaismēnas vedumā telpā izdevies darbs. Šajos darbos Miesniekam visvairāk rūp tipu un dzīves situācijas raksturojums. Viņš nemeklē īpatus koloristiskus uzdevumus, bet kādu patiesīgu vēstījumu drošos, trāpīgos otas vēzienos, nebai-



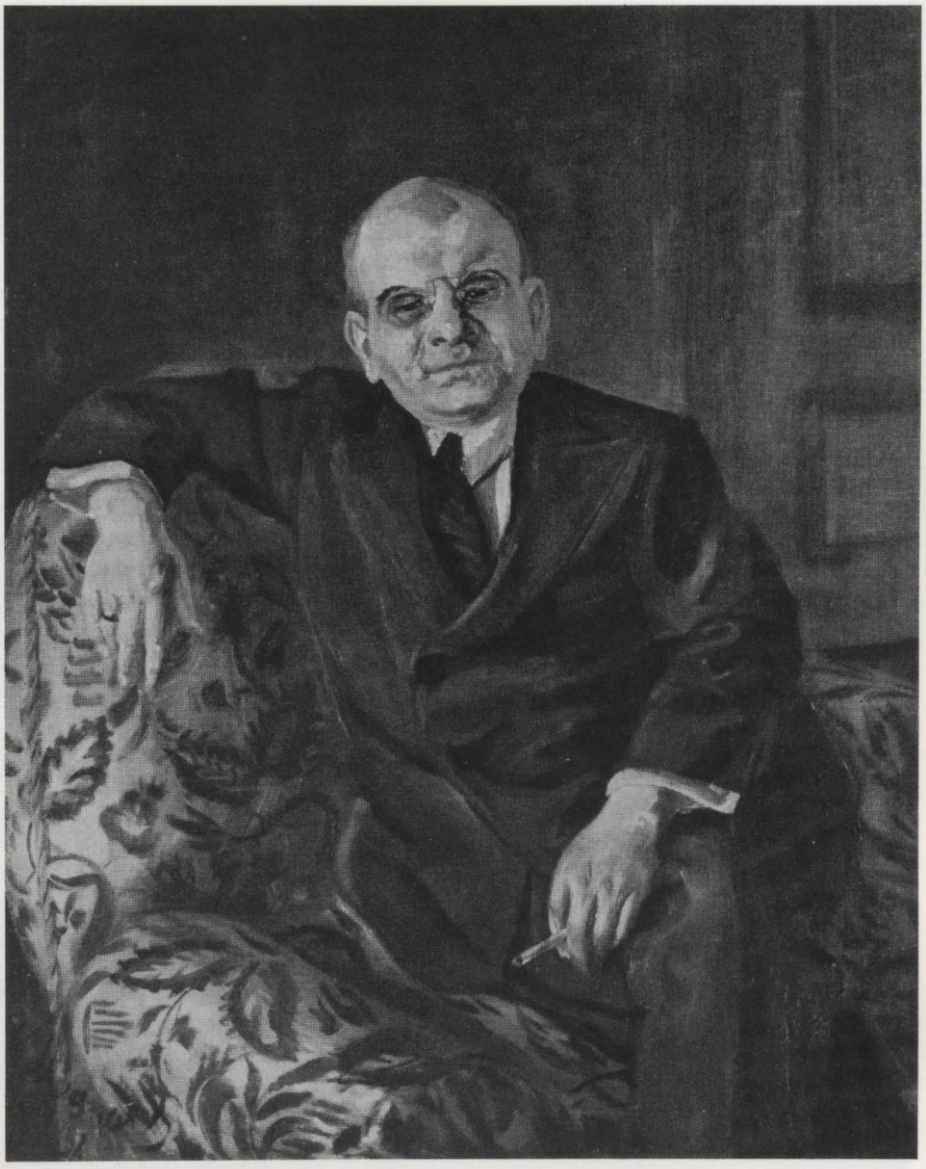


304. K. Miesnieks, *Vidzemniece*
305. K. Miesnieks, *Antons Austriņš*

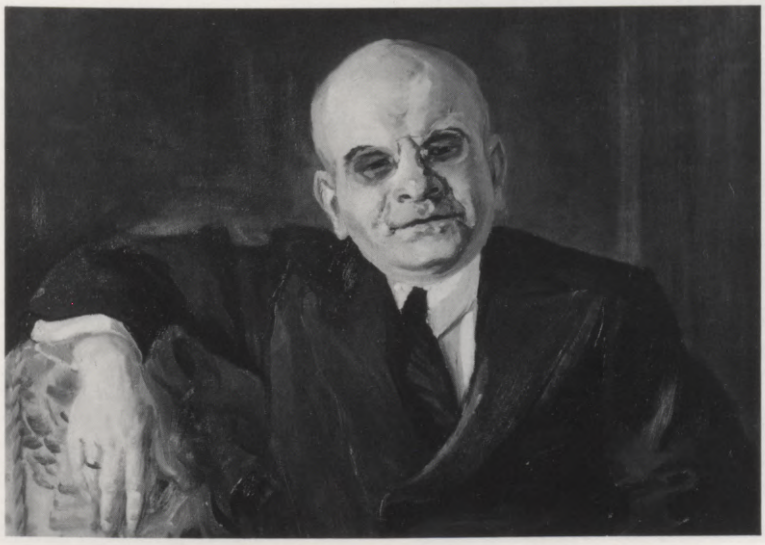
doties no anekdotisma (piemēram, *Krodziņa* skatā). Šadi sadzīves skati ir veiksmīgi novērojumā un stāstījumā. Demonstrātīva un plakātiska rūpnīcu dūmeņu fonā parādās strādnieka galva ar plaši vērto, eksaltēto skatu un sarkano autu ap gaļo kaklu (*Strādnieks*, 1923).

Divdesmito gadu otrā pusē un trīsdesmitajos gados ir raženākie veikumi portretā. Daži ir ievērojami mākslinieciskā raksturojuma spēkā, kompozicijā un izkoptā gleznojuma apdarē. Par izciliem veikumiem, piemēram, būtu atzīstami tēlnieka Zāles dzīves biedres (1926) un mākslinieka mātes portreti. Pirmajā, *Annas Zāles ģīmetnē* (att.), aiz ārēja miera vērojams apgurums un apslēptas sāpes. Kopā ar savu saimnieci iemūžināts koncentrētā tvērumā mazais sunītis Džekiņš. Pozitūras vienkāršība, noskatītā pelēcīgo toņu saskaņa un patiesīgums stāstījumā par simpatisko modeli skatītāju pārliecina. Mātes portretā ar domīgi pazemīgo galvas noliekumu un pirkstu sakrustojumu Miesnieks savieno objektīvitāti ar dēla iejūtas bijīgumu. Vecuma rezignētais miers, pirkstu sažņaugumā ieskanoties saviļņojumam, tērpa un silueta nemākslotā izteiksmība īstenoti lauku sievietes tēlā. Žanrveidīgā portretā *Sieviete pidžamā* (1933, att.) gleznotājs rotaļīgi, ar vieglu humoru tvēris smaidīgo pilsētnieci ar papirosu rokā. Pretstats – lauku brieduma, veselīguma un mierīga saulainuma vēsts dārzā uz sola sēdošā jaunā sievietē ar augļu šķīvi klēpī (*Vidzemniece*, 1930, att.). Tas pieskaitāms laimīgākajiem, miesnieciski īsteniem darbiem.

Ne mazumis portretēti rakstnieki un aktieri: brālis, rakstnieks Jonāss



306. K. Miesnieks, *Edvarts Virza*



306a. K. Miesnieks, *Edvarts Virza*, fragments



307. K. Miesnieks, *Vakars Mērsragā*

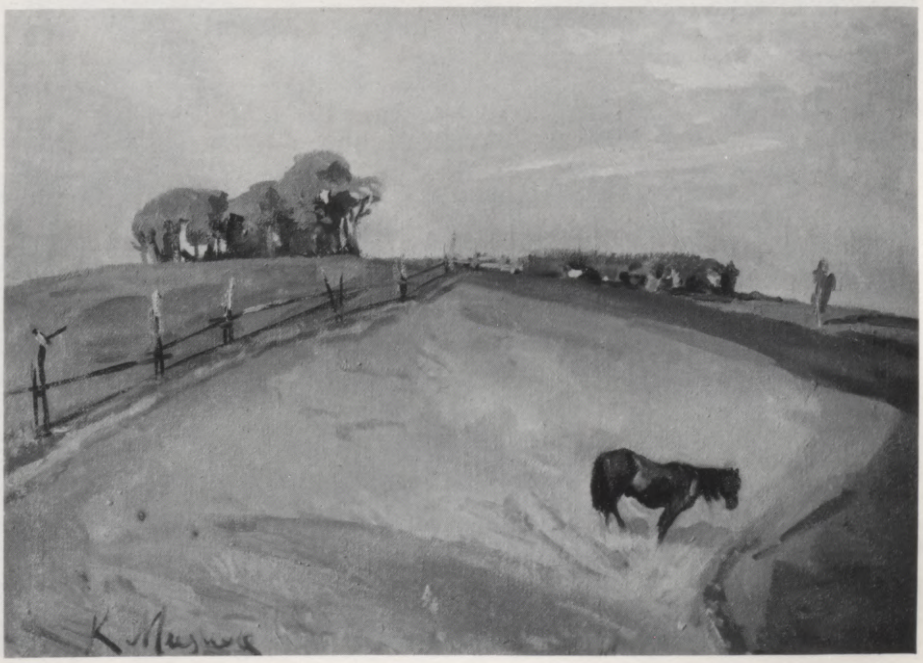
Miesnieks (1927); Antons Austriņš (1930, att.); Ed. Virza (1933, att.); Aleksis Mierlauks (1936); Jūlija Skaidrīte u. c. Salīdzinot ar N. Strunkes it kā skārdā kaldināto Austriņa galvu, Miesnieka portrets meklē veidola konkrētību, rādot mūsu mākslas centienos notikušās pārvērtības ceļā no formulām uz īstenības formām. Visai zīmīgs šajā virknē ir Virzas portrets. Ieskatīsimies dzejnieka ērtajā pozitūrā, mīksti veidotās galvas vaibstos ar pašapzinīgo un cinisko smīnu un piemiegto skatu šai fauniskajā maskā. Tas ir cilvēciski un mākslinieciski patiess personības dokuments. Šais gados veiktie pašportreti, liecinot par maiņām izteiksmes līdzekļos, mākslinieka pētījošā skatā vēstīdami pašapziņu, pat ironiskumu, būtu īpašas studijas vērti. Miesniekam nācies sadurties ar pretencioziem modeļiem sabiedriskā salona portreta jomā. Paskaistinājuma vēlmes sagādāja gleznotājam rūgtus brīžus (minēsim, piemēram, Emilijas Benjamiņas ģīmetni).

Ainavās Miesnieks skata dabu ar laukos dzimuša un auguša gleznotāja acīm. Te viņš visātrāk atrada risinājuma paņēmienus koptonī iesaistīta zieda un gleznieciska zīmējuma rakstam. Meklējot krāsu lāsumu vienkāršību un

koncentrāciju, reālistiskās Piebalgas, Kandavas, Mērsraga un Valguma ezera apkārtnes ainavas bieži atdzīvinātas ar dzīvnieku vai cilvēku figūrām. Dažreiz šāda ainava ar govīm, aitām un gana zēnu (*Ganiņš*) jau pārvēršas sadzīves skatā.[5] Harmonizēdams toņus, uzirdinādams agrāko gadu gleznojumu cieto virsu, mākslinieks veļ laukus, kokus, mežu, upmalas, pļavas, priedēm noaugušas kāpas ar zvejnieku mītnēm, liedagu te sulotā vasaras zaļumā, te atkal oranžā, zeltainā vakara apgaismojumā. Vakaru debesis ar

308. K. Miesnieks, *Meža klusums*





309. K. Miesnieks, *Vakars*

savu dzidro maigumu laukos vai jūras tālēs ir viens no iemīļotākajiem Miesnieka motīviem. Te viņš būs ko mācījies I. Ļevitana ainavās. Pats būdams mednieks, viņš izjūt meža pievilcīgumu, koku raksturu, bagātinot lapu koku birzis, egļu un priežu silus ar stirnu, zaķu, vāveru vai citu meža iemītnieku piedevām. Ir ainavas ar brīvu un vibrējošu impresionistiski reālu krāsu uzlicienu. Nokalnē ar aploku, koku puduriem ietālē un zirgu tuvumā viņš vakara gaismojumā (*Vakars*, att.) skata dzeltenīgi zaļgano gaisotni pāri siltā zaļumā ieturētajai zemei un zeltainām birzīm, kas vēstī rudenīgu noskaņu.

Pasliktinoties redzei, Miesnieks piecdesmitajos gados pievērsās ainavai, dažreiz stipri dekorātīvos laukumos (*Ziemas ainava* vakara gaismā ar baļķu vedēju, 1955), tomēr vairs nesasniedzot to toņu dzidrumu un poētisko noskaņojumu, kādu sastopam vēl četrdesmito gadu laukskatos. Tādi žanra gleznojumi kā *Mītiņš pie baznīcas* (1954) noslīdējuši populāru ilustrāciju līmenī. Okupācijas gadu portreti, kamēr vēl redze atļāva gleznot, visumā ir raupjāki, skarbāki (*Pašportrets, Sievas portrets*), pat nevarīgāki ziedā un formā (*Aktieŗa J. Oša ģīmetne*). Tā vairs tikai diženo gadu atblāzma, apgurstot redzei un vitālitātei.

---

[1] K. Miesnieks, „V. Tones gleznu izstāde", *Latvijas Sargs*, 1921/8.
[2] Mākslinieku biedrības Sadarbs izstāžu katalogi 1924–1939, Rīgā un Briselē (1929).
[3] K. Miesnieks, *Mana dzīve un darbs mākslā*, 178. lpp.
[4] U. Zemzaris, „Taisnības teicējs", *Māksla*, 1967/1, 11. lpp.
[5] Kritika īpaši pasvītro Miesnieka māku tēlot dzīvniekus.

Literātūra un avoti

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925; *Kārlis Miesnieks*, Rīgā 1938. – *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, XI burtnīca (V. Penģerots), Rīgā *s.a.* – J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937. – *Latviešu gleznieciba*, krāsainu reprodukciju sakopojums, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksts, II – Žanrs, Rīgā 1938. – K. Miesnieks, *Mana dzīve un darbs mākslā*, Rīgā 1959. – *LPSR Tautas mākslinieks Kārlis Miesnieks* (I. Konstante), Rīgā 1977. – K. Miesnieka recenzijas *Latvijas Sargā* 1921/8, 9, 24, 30, 39, 42, 61, 64. – E. Brastiņa, J. Madernieka, J. Miesnieka un K. Miesnieka sniegtas ziņas.

Augusts Annus

Kā citiem viņa laika biedriem, arī Augusta Annus (1893—1984) mūžs veidojies ap un starp divi Pasaules kaŗiem. Liela stila figurālas kompozicijas, savijot ikdienu ar dzeju, īstenību ar teiksmu ir šī īpatā meistara būtiskais aicinājums. Mūsu tautas vitālitāti viņa audeklos teic strādnieku, zemnieku, zvejnieku — vīru un sievu — stāvi. Laikmetīgo heroiskā ideālisma pacilātību pauž tautas neatkarības cīņu allegorijas. Viņam sevišķi tuvi Kursas ļaudis un to gaitas. Darbs ostās pamudina mākslinieku saskatīt allažības pūlēs un atpūtā savu sevišķu skaistumu. Gleznotājs apjūsmo teiksmaino senatni, senās Kursas koklētāju, tautas likteņu paudēju. Vispār Annum raksturīga tendence saviem tēliem bieži vien piešķirt kādu dzejiskas metaforas nozīmi. Slavinādams veselīgas dzīves raženumu un auglību, viņš izkoptā personīgā

310. A. Annus, *Liepājas kuģu būvētavā*



stilā prot savienot dzīves un darba sparu ar apgarotu maigumu. Tādā gaišā, aizvien reālitātes pieredzē sakņotā, te romantiski liegā, te diženi pacilātā gleznieciībā cilvēks un zeme dzīvo nešķiramā organiskā vienībā. Latviskā tematika mākslinieka tuvos veidolos un kompozicijās gūst kādu vispārēju cilvēcisku nozīmi un skandumu. Savijot sapni ar īstenību, teiksmaino ar parasto, archaisko ar šodienīgo, top mums tuva, savdabīga pasaules aina un dzīves izjūta, dažviet ar apslēptu skumīgumu par aizgājušo un neatgriežamo. Alkās pēc viziju krēslojumā aizgrimušā brīnuma arī trimdā Annus veidojis tēlus, kas dzejiski vēstī mūsu tautas likteņus, smagās ciešanas.

Augusts Annus dzimis 1893. g. 27. oktobrī Liepājā, uz kurieni vecāki bija nonākuši no Cīravas pagasta. Tajā vidē sadūrās divi dažādas pasaules: Vecliepājas idilliskais klusums ar Jaunliepājas ostas dārdoņu; vecās tradicijas ar technoloģiskā topošā laikmeta nemieru. Abi šie bērnības un jaunības pieredzējumi atrod vēlāk atspulgu gleznotāja tēlos. Nākdami uz Liepāju, vecāki ņēma līdz arī sadzīves senlietas, vecos audumus, kokli, rotas un saktas, koka traukus ... Pilsētā sagaida sūras dienas. Tēvs strādā par kravas strādnieku ostā. Stipras viņa rokas, spēcīgs viņa stāvs. Sparu un augumu Augusts mantojis no tēva, patstāvības tieksmes un lepnu spīti no mātes, kas abus dēlus mudinājusi paļauties uz pašu spēkiem. Strādājot, krājot vecāki tiek pie sava nama. Tam tuvumā pirts. Tās un arī lauku pirtiņu iespaidi vēlāk atbalsojas mākslinieka tematikā. Ap septīto dzīvības gadu zēnam bijušas eidētiķa spējas ar dzīvām redzes ainām atcerē un iztēlē. No Vecliepājas vecāki pāriet uz Jaunliepāju, tur uzbūvē trīsstāvu namu.

Zēniem ostas raibā drūzma patīk. Sākas skolas gadi pilsētas krievu skolā. Šai laikā pamostas tieksme zīmēt. Jau mācoties proģimnazijā, audzēknis piezīmē malu malas. Pirmos īstos iespaidus mākslā jaunietis gūst Pēterburgā, apciemojot gados vecāku brāli, kas tur studē tieslietas. Nākamo mākslinieku it īpaši saviļņojuši krāsu virpuļi Maļavina dejojošo zemnieču tēlojumos Aleksandra III mūzejā. Jaunietī modusies vēlēšanās doties uz mākslas skolu. Vecāki tam pretojas, bet beidzot piekāpjas.

Divdesmit gadu vecumā, 1913. g., Annus dodas uz Kijevas mākslas skolu, sekmīgi izturēdams iestāju pārbaudījumus. Skolā ir panākumi, tomēr mācības jāpārtrauc, jo sācies kaŗš un jādodas uz Pēterpili, kur apmetušies no dzīves vietas padzītie vecāki. Nebūdams pietiekami sagatavots iestāšanās pārbaudījumiem Mākslas akadēmijā, jaunietis iestājas Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā. Sausais mācību veids, daudzie rasējumi un amatnieciskais gars audzēkni nomāc. Lai gūtu dzīvāku ierosmi, Annus apmeklē Zeidenberga mākslas studiju. Te daudz strīdu par mākslu, maz darba. Annus sāk pa vakariem apmeklēt Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolu, kur māca Purvīša līdzgaitnieki Kuindži darbnīcā – Rērichs, Chimona, Rilovs. Cītīgi strādājot, viņš gatavojas pārbaudījumiem akadēmijā. Pa šo laiku notiek marta revolūcija. Štiglica skolā parādās jauns mācības spēks – D. Kardovska audzēknis V. Šuchajevs. Izcils zīmētājs, labs skolotājs, viņš māca audzēkņiem sajēgt formu, uzsvērdams līnijas skaistumu, noteikti definētus krāsu laukumus un gludu apdari – pretēji reāli impresionistiskajai gleznieciībai. Štiglica skolā mācīdamies fresku gleznieciību, Annus līdztekus strādā arī V. Šuchajeva darbnīcā Mākslas akadēmijā un iestājas arī Pēterpils universitātes vēstures un filoloģijas fakultātē.

311. A. Annus, *No baznīcas*



Dzīves apstākļi pēc komūnistu apvērsuma Pēterpilī kļūst grūti, un Annu ģimene 1918. g. rudenī atgriežas Liepājā.

Latvijas patstāvības pirmajos gados A. Annus strādā par zīmēšanas skolotāju Liepājā un glezno dekorācijas turienes Jaunajam teātrim. Apceļo arī Lejaskurzemi, iepazīdams ļaudis un dzīvi. 1923. g. dodas ceļojumā uz Spāniju un tai pašā gadā, lai papildinātu un formāli noapaļotu savu izglītību, iestājas pie J. Tillberga figūrālajā darbnīcā Latvijas Mākslas akadēmijā, 1926. g. to beigdams ar diplomdarbu *Liepājas kuģu būvētavā.*[1] Ar vienu otru audzēkni apiedamies paskarbi, Tillbergs ar Annu viņa iepriekšējās pieredzes un spēju dēļ ir draudzīgs. Annus nenāk uz akadēmiju kā naīvs iesācējs, lai gan šaubu un pārveidību gadi vēl ir priekšā. Annus darbi parādās no 1924. g. Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs Rīgā. Viņa trejskaldnim *Lejaskurzemē* (1925) piešķir Neatkarīgo mākslinieku vienības goda balvu, un to iegūst Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs. Nākamo gadu viņš izstāda *Andalūzijas atmiņas.* Pēc tam daži viņa kapitāldarbi parādās Latviešu mākslinieku biedrības izstādēs (1928–1932). Kopš 1933. g. A. Annus ir mākslinieku biedrības Sadarbs biedrs un piedalās tās izstādēs ar virkni nozīmīgu figūrālu kompoziciju. Vispār 1930-tie gadi ir raženākais posms gleznotāja gaitās Latvijā. To ievada monumentāli tvertās kompozicijas: *1919. gads* (*Varoņu sasaukšanās*), simboliska aina, kas parādījās Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē 1928. g., un *Jaunsaimnieks* (1928). Minēsim galvenos un liela stila veikumus šajā raženajā posmā: *Vecmīlgrāvis* (1931, Kultūras fonda godalga,

312. A. Annus, *1919. gads* (*Varoņu sasaukšanās*)





312a. A. Annus, *1919. gads*, pārgleznots

LVMM), *Ogļu osta* (1932), *Atpūta Torņakalnā* (1933), *Peldētājas pie Daugavas* (1932/33, LVMM), *Pirtiņā* (1933, 1935), *Sonāta* (1934), portrets *Mans tēvs* (1935, Kultūras fonda balva, LVMM), *Sievietes pie jūras* (1935), *Vējā* (1936), *Kr. Barona ģīmetne* (1936), *Cīņa pie vārtiem* (1936, Berlīnes Olim-

piādes komitejas atzinības raksts), *Darbnīcā* (1936), *Centrāltirgus* (1937), *Lejaskurzemes pirtiņā* (1938), *Palaunags* (1938, godalgots 1939), *Gaŗlaikošanās* (1938), *Bērnība* (1939), *Mājup* (1939). Okupācijas gados veiktas *Pie akas* (1940), *Daugavas teiksma* (1942), *Kursa* (1943). Patstāvības gados darinātas vairākas altāŗa gleznas: Dalbē, Dolē, Tērvetē (trīs gleznas, 1934), Bērzmuižas kapellā, Ropažos un Jēzus baznīcā Rīgā.

Kopš 1932. g., izņemot pirmo padomju okupāciju 1940/41. g., A. Annus darbojies par paidagogu Latvijas Mākslas akadēmijā, mācot aktu zīmēšanu. 1944. g. ar ģimeni: sievu Irmu, dzimušu Gustavu, dēlu Jāni un meitu Annu, kas vēlāk abi ir mākslinieki, dodas trimdā uz Vāciju. No Bambergas nokļūst Ravensburgā, kur kopā ar tēlnieku Mauru un architektu U. Albertu sarīko mākslas izstādi. No šejienes nonāk rosīgajā latviešu bēgļu centrā – Eslingenā, kur noorganizē Latvju mākslinieku apvienību un ir tās



312b. A. Annus, *1919. gads*, pārgleznots, fragments

priekšsēdis līdz izceļošanai uz ASV 1949. g. Visai rosīga ilgus gadus ir Annus saskare ar Latviešu daiļamatnieku savienību, un viņš ir šīs organizācijas goda priekšsēdis. Dzīvodams Ņujorkā, ir ilggadējs tēlotāju mākslu sekcijas vadītājs pie Amerikas Latviešu apvienības Kultūras biroja, piedalās Kultūras fonda, Kultūras dienu un dziesmu svētku mākslas izstāžu organizēšanā, pats tajās aizvien rādot darbus. Ir viens no kādreizējās „4 grupas" dalībniekiem. Gleznojis labu tiesu altāŗa gleznu latviešu baznīcām trimdā. Kopš 1950. g. ilgus gadus strādājis stikla gleznieciībā, gatavojot baznīcu logus un mācot šo nozari Ņujorkas pilsētas koledžā. Rosīgi piedalījies mūsu kultūras dzīvē. Savi nopelni māksliniekam ir jaunatnes audzināšanā, rosināšanā. Miris Ņujorkā 1984. g. 5. janvārī.

*



313. A. Annus, *Jaunsaimnieks* (*Anno 1924*)



313a. A. Annus, *Jaunsaimnieks*, pārgleznots

314. A. Annus, *Gaŗlaikošanās*



Annus darbu saraksts liecina, ka viņš ir monumentāli iecerētas figurālas kompozicijas meistars. Sastopami tikai daži portreti, nedaudz kluso dabu un ainavu, piemēram, *Venēcijas ainava*. Pārējais ir sadzīves, vēsturiska vai reliģiska žanra, plikņu, teiksmu un allegoriska rakstura gleznas. Cilvēka saistība ar savu dzīves vidi un dabu, ronot monumentālizētā skatījumā līdzsvaru starp figūru un apkārtējo telpu, ir Annus mākslinieciskо risinājumu pamatuzdevums, īstenots ar dažādiem stiliskiem līdzekļiem, tehniskiem paņēmieniem. Dzīvojot un jūtot līdz savu tēlojumu varoņiem, Annum rūp kāda reālitāte, īstenības vai teiksmu vizijas ar to iekšējo cilvēcisko nozīmību. Tas ir daudz kas vairāk nekā tīri formālas un amata problēmas, lai tādas arī būtu cik svarīgas būdamas. Annus meklētajai reālitātei ir kāds poētiskuma kodols. Tādēji viņš iet savu vidusceļu starp tīri formālu kompozicijas izpratni un starp anekdotisku vai ilustrātīvu dzīves notikumu tēlojumu gleznā. Formālās problēmas saistās ar tematiskām kā viņa mākslas darbu divi būtiski aspekti. Tiem pievienojas dvēselisko noskaņu un garī-

guma izpausme. Tiecoties vēstīt ko būtisku par mūsu tautas dzīvi, šīs gleznas ietveŗ arī kādas vispārējas atziņas par cilvēku.

Gados, kad mūsu avangardisti pieteica kaŗu akadēmiskajai mākslai, pārdzīvodami savu vētru un dziņu laikmetu, viņu laika biedrs A. Annus ir dabai un īstenībai tuvu tradiciju varā. Arī stilizācijas ceļi viņu īsti neapmierina. Tomēr viņš nav arī ārpasaules parādību atdarinātājs, bet meklē monumentālākus veidolus, pietuvodamies fresku un sienas gleznieciības stilam (atcerēsimies, ka Annus bija V. Šuchajeva skolnieks un mācījās fresku techniku Štiglica skolā), lai no tā pārveidotos uz brīvu gleznieciskureālismu. Ar to viņš ieslēdzās agrāko modernistu lokā, kas arī bija pievērsušies pēcekspresionisma un pēckubisma reālismam, jo toreizējās jaunās paaudzes revolūcionārie strāvojumi ilga tikai kādu gadu desmitu. Tā Annus gleznieciības izveidošanās visumā aptveŗ četrus posmus, no kuŗiem pirmie trīs ir galvenie: pirmais, dekorātīvā naturālisma posms, 1922–1926; otram, 1927–1930, raksturīga tieksme uz lineāri noslēgtu formu monumentālā uztverē;[2] trešais – pāreja uz atvāztu tonālas gleznieciības formu ar diženuma iezīmēm, kopš 1931. g.; pēdējais, trimdas gadu desmitos, atgriežoties, vismaz daļēji, pie lineāritātes uzsvēršanas. Izcilākie Annus veikumi ir trīsdesmitajos gados ar atvērto formu, gaišu dzīves izjūtu sidrabaini siltā koptonī, maigai gaismai ieaužoties figūrās un telpiskā vidē. Savukārt trimdas gados radušies īpati darbi, kas drūmā noskaņā vēstī par mūsu tautas traģēdiju.

315. A. Annus, *Vecmīlgrāvis*
316. A. Annus, *Ogļu osta*







XXI. A. Annus, *Zvejniece*



XXII. A. Annus, *Lejaskurzemē*

Agrīnajos darbos tēloti Nīcas un Rucavas ļaudis, kam dzīves kārtojumā vēl pastāv senās tradicijas. Te redzams bārdainais Kurzemes čigāns ar auskaru; citur – jūrmalnieku ģimene, buru laivā atgriežamies no baznīcas (att.). Meklējot dzejisku iespaidu, jaunais gleznotājs stilizē īstenības veidus un lieto dekorātīvi spilgtu laukumu pretstatus ar dzelteno, violeto, zaļo un brūnoto. Šai virknē izcilākais veikums ir trejskaldnis *Lejaskurzemē*. Lieveņa architektūras ietvarā, ainavas gaišā ietālē siluetveidīgi parādās allegoriskas – bet dzīvē noskatītas – divfigūru grupas, veciem sēžot, jauniem stāvot. Kompozicijas centrā sirmais teiksmu koklētājs ar putnu uz pleca un jauna sieviete, kas nes bļodu. Vienā spārnā vecais somu dūku spēlētājs un jauneklis gaišā tērpā; otrā – vecāka un jaunāka sieviete. Annum tieksme uz sablīvējumu kompozicijā un daudzām klusās dabas piedevām – koka traukiem, krūzēm, bļodām, maizi, dārzājiem, linu autu uz galda u. c. Te ir romantika, pacilātība un jūsma par senatnīgo. Šī posma noslēgumā diplomdarbs – *Liepājas kuģu būvētavā*. Tas ievada citu tematikas loku – strādniekus darbā un atpūtā, risinātu vairākās plaša vēriena gleznās. Kuģu būvētavas ainā veidojums un apdare ir radniecīgi minētajiem darbiem, tikai uzdevums sarežģītāks un risinājums spēcīgāks. Darbā jūtama Tillberga skola, savukārt sasaucoties ar Brengvina (Brangwyn) mākslu. Iespaids gūts, kontrastējot ēnaino priekšpusi pret gaišo, dekorātīvo ietāli ar kuģi zeltainā gaismā.

Nākamajos gados notiek lūzums. Annus mēģina atraisīties no akadēmijā iemantotā lineāri sausā gleznošanas veida. Novirzīšanās no agrākā vērojama darbos, kas parādījās Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē: *1919. gads, Latvijas proklamēšana* un *Jaunsaimnieks*. Paturot dekorātīvo ievirzi, tajos iecerēta liela stila monumentālitāte. Tādiem nodomiem vispiemērotāki būtu sienas gleznojumi, to starpā freska. Turpretim eļļas gleznecībā tas noved vai nu pie dekorātīva darinājuma, vai pie klasicismam tuvas uztveres. Annus meklēja tradicionālajos paņēmienos savu jaunu risinājuma veidu. Tajā pārliecinoši izpaudās mākslinieka dotība un spējas figurālās kompozicijās: formu koncentrācija krāsainos laukumos, zīmējuma ekspresija un lī-



317. A. Annus, *Atpūta Torņakalnā*

niju ritms. Šo īpašību izkopšanu, protams, bija sekmējušas agrākās studijas. Mākslinieka rūp gleznas uzbūve, architektonisks kārtojums, daļu līdzsvarojums, saistot vertikālos un horizontālos virzienus. *1919. gads* nav notikumu vēsturisks ainojums, bet laikmeta cīņu un hēroisko noskaņu simboliska izteiksme. Kaŗā postītās ainavas abās pusēs redzami cīnītāji: veci un jauni, partizāni un kaŗavīri. Tos vieno priekšā, vidū esošais allegoriskais sievietes tēls sarkanā tērpā ar zilipelēku plīvojošu apmetni un baltu galvas lakatiņu. Ar aicinājumā paceltām rokām figūra kustas gaŗām skatītājam, tā pasvītrojot gleznas plakni. Pati kompozicija smagnēja, formas blīvas. Vēlākajos gados Annus darbu pārgleznoja, mīkstinot un sakausējot gaisotnē formas, piemēram, apmetņa krokojumā, mēģinot pārvērst dekorātīvas reprezentācijas stilu glezniecisku plūsmainā. Gleznas augšējā kreisā pusē viņš ievietoja gaišu jaunavas stāvu. Abi sieviešu tēli savā maigumā ir pretsvars cīnītāju skarbajiem stāviem (att.). Taču pārtaisītais darbs zaudēja savā sākotnējā formu ritmā un stingrumā, ekspresīvitātē (att.).

Jaunsaimniekā (Anno 1924, att.), kam arī piemīt ideālizācijas iezīmes, tēlojot madonnisko jauno māti ar bērnu un skarbsejaino tēvu pie galda vēl nepabeigtā ēkā, telpiskais kārtojums ir skaidrāks un brīvāks. Arī šo darbu Annus vēlāk pārgleznoja, mīkstinot stingros lineāros apveidus, vājinot sākotnējo formu dzidrumu un monumentālitāti (att.). Tāds pretēju tendenču saspīlējums starp sevī noslēgtu un telpā atvērtu formu vērojams vēl dažās trīsdesmito gadu sākuma kompozicijās. Izirdinot lineāro zīmējumu plūsmaino toņu attiecībās, Annus tomēr cenšas paturēt pašu monumentālitātes



318. A. Annus, *Sievietes pie jūras*



319. A. Annus, *Palaunags*



320. A. Annus, *Lejaskurzemes pirtiņā*

īpašību, kompaktu pamatformu, lai gan figūru silueti jūtami atmīkst. Šī izlīdzinājuma meklēšana divu pretēju gleznas organizēšanas veidu sadursmē vietumis atjaunojas Annus trimdas gadu gleznojumos. Tomēr trīsdesmitajos gados un vēl četrdesmito gadu sākumā, pašā raženākajā posmā, kad rodas kapitāldarbi, ir noteikta virzīšanās uz plaša stila gleznieciskū reālismu. Kad mūsu izstādes pārplūdināja neskaitāmas ātri saražotas ainavu studijas un anekdotiski žanra tēlojumi, Annus bija viens no tiem, kas savai mākslai nosprauda nopietnus gleznieciības uzdevumus ar paliekamu nozīmi. Tuvumā zemei un tautai turpinot kopš Alkšņa nosprausto tradiciju, apdares veidošanas paņēmienos bija vērojama saskare ar laikmetīgo beļģu skolu. Turpretim jaunklasicisma ieskaņās, meklējot līniju ritmā apvienotu lielu formu, bez jau agrāk pieminētajām ierosmēm būs kāda saskare ar dažiem tā laika italiešu mākslas strāvojumiem.

Annus ir izcils zīmētājs. Viņa prasmi iekausēt zīmējumu izsmalcināto pelēcīgi zilgano krāsu plūdumā, ar šarmu raksturojot moderno sievieti gaŗlaikojoties kafejnīcā, liecina tāds neliels darbs kā *Gaŗlaikošanās* (1938, att., agrāk Malmes mākslas mūzejā Zviedrijā). Iekšējais spraigums, divu pretēju tendenču cīņā meklējot skaidrību, padara Annus mākslinieka ceļu pievilcīgu.

Trīsdesmito gadu sākumā risināta darba dzīves tematika: *Vecmīlgrāvis* (1931, att.), *Ogļu osta* (1932, att.), *Atpūta Torņakalnā* (1933, att.). Abās pirmajās kompozicijās mutuļaina, piekvēpusi debess, ietinot fabriku dūmeņus, ceļamkrānus, tvaikoņus, krastmalu, priekšā novietotas vīriešu un sieviešu figūras. Tēlots ne darbs, bet pārtraukums pusdienojot, baudot sieviešu atnesto launagu. Figūru nostatījumā pasvītrots miers, statika. Jauno strād-



321. A. Annus, *Bēgļi Kemptenē*

322. A. Annus, *Kursas koklētājs* (*Vientulība*)



nieku tipos ir kas radniecīgs beļģu meistara K. Menjē (Constantin Meunier) tēlotajiem darba ļaudīm, atbalsojas arī kas no Annus diplomdarba. Siluetu skarbums, masīvitāte. Turpretim gaišo un tumšo izirdināto laukumu mija savā apdares plūsmā maiga. Salīdzinot abas kompozicijas, figūru saliedējums ar telpisko vidi vairāk apgūts *Ogļu ostā* (1932, att.). Tonāls sakausējums arī nākamajā gadā gleznotajā *Atpūtā Torņakalnā* (att.) – proletāriskā piknika ainā, jaunai strādniecei guļot zālē un sēdošam strādniekam spēlējot harmonikas. Aina iegrimusi kādā grūtsirdīgā klusumā. Annum nerūp ārpusējs stāstījums, bet kāds būtisks dzīves parādību apjēgums un iejūtu saturs.

No dūmakainām ostām un nomalēm turpmākajos gados citas kompozicijas ved *Kursas jūrmalā*, pie *Peldētājām Daugavas krastos* (1934, LVMM). Miesas glezno skaistumu slavinot nemaldīgā ritma izjūtā, Annus veido sēdošu un stāvošu jaunu sievieti, kas nosusinās pēc peldes. No kādas valkanas gleznojuma vielas īpatā statuārā plastiskumā darināts kailais baltmirdzošais stāvs. Kā masīvu putu šļakatas ap miesu vijas palags. Maigā miesa kā vizmojoša pērle ietverta tērpa gliemežnīcā. Figūru josla veido ciļņveidīgu padziļinājumu, kam Daugavas tumšā, zili sarkanīgā ainava ir fons. Tāds figūru un fona divatnīgums jau pārvarēts jauno zvejnieču tēlojumos *Sievietēs pie jūras* (1935, att.), *Vējā* (1936, att.) – jūrmalas ainavā, izkliedētā gaismā viņas stāv vai sēž pie laivām, pie tīkliem un zivīm, matiem vai tērpam plīvojot vējā. Daugavas peldētājas tuviniece ir kailā jaunā zvejniece, ko kādreiz tiku apzīmējis par latvisko Veneru, dzimušu no Baltijas jūras putām (*Sievietēs pie jūras*). Ainava šajās un līdzīgās kompozicijās nav vairs piedeva un fons, bet svarīga telpiskā vide ar gaismu, vējiem, ūdeņiem un zivīm, sāļo jūras gaisu. Koptoņa sārti zeltainā vai sidrabainā klusinātā gaismā, pustoņu liegās valodas lirismā, okera, rožaino zaļoto un pelēcīgo toņu gradācijās un



323. A. Annus, *Apsnigšana*

variācijās ir izteikta cilvēka radniecība ar dabu. Šīs sievietes ļaujas viļņiem un vēja glāstiem; līdzīgi zivīm, ko viņas tur rokās, liek traukos, ņem no tīkliem, līdzīgi smiltīm, mākoņiem un jūrai, arī viņas ir daļiņa dabas aptveŗošajā dzīvē. Annus māksla daudzina dzīvi tās dienu skarbumā, ko apvij maigums, tās veselīgajā vienkāršībā, darbīgumā un klusumā.

Blakus īstenībā vai teiksmā mītošiem zemnieka, zvejnieka, strādnieka, kaŗavīra, koklētāja tipiem Annus izveido savu jaunās zvejnieces, zemnieces vai strādnieces ideāltipu. Veselīgas erotikas apdvesti, šie krāšņie stāvi vēstī latvietes daiļumu. Lūk, viņa – ziedošā, smuidri noaugusī, spēcīgi būvētā, tumšotiem vai zeltainiem matiem, mēreni miesīgi apaļotā, vienodama sievišķību ar dvēseliskumu. Tā ir nevien darbā un pūlēs rūdītā un tomēr iznesīgā latviešu Afrodīte, bet visnotaļ māte, latviešu madonna (*Jaunsaimnieks, Bērnībā* u. c.). Abas šī tipa variācijas: viena druknāka, zemei tuvāka un vitāla, otra – slaidāka, sapņaināka, sastopamas arī trīsdesmito gadu beigu darbos, kā *Mājup, Palaunags* (att.), *Bērnība, Centrāltirgū*, ar brīnumaino zeltaino gaismu uz oranžām, *Lejaskurzemes pirtiņā*, garaiņu apvītos sieviešu augumos. Izcilais jauntradicionālists, figūrālo kompoziciju meistars Annus ar savu īpato tematiku un stilisko uztveri harmoniski minorā, retāk mažorā kopskaņā risinātā kolorītā ir aizvien dzīvojis līdz saviem varoņiem, vērdams īpato skaistumu un cilvēciskās kodola vērtības mūsu tautas dzīvē. Bet arī intimi dzidrās mazformāta un vērienīgās, plašāki veidotās klusajās dabās (*Mākslinieka darbnīcā*), vadoties no tīri mākslinieciskiem nodomiem, viņš bagātinājis mūsu gleznieciskо kultūru. Dzimtenē un ārzemēs valsts rīkotajās mūsu mākslas skatēs Annus darbi bijuši izcilāko starpā.

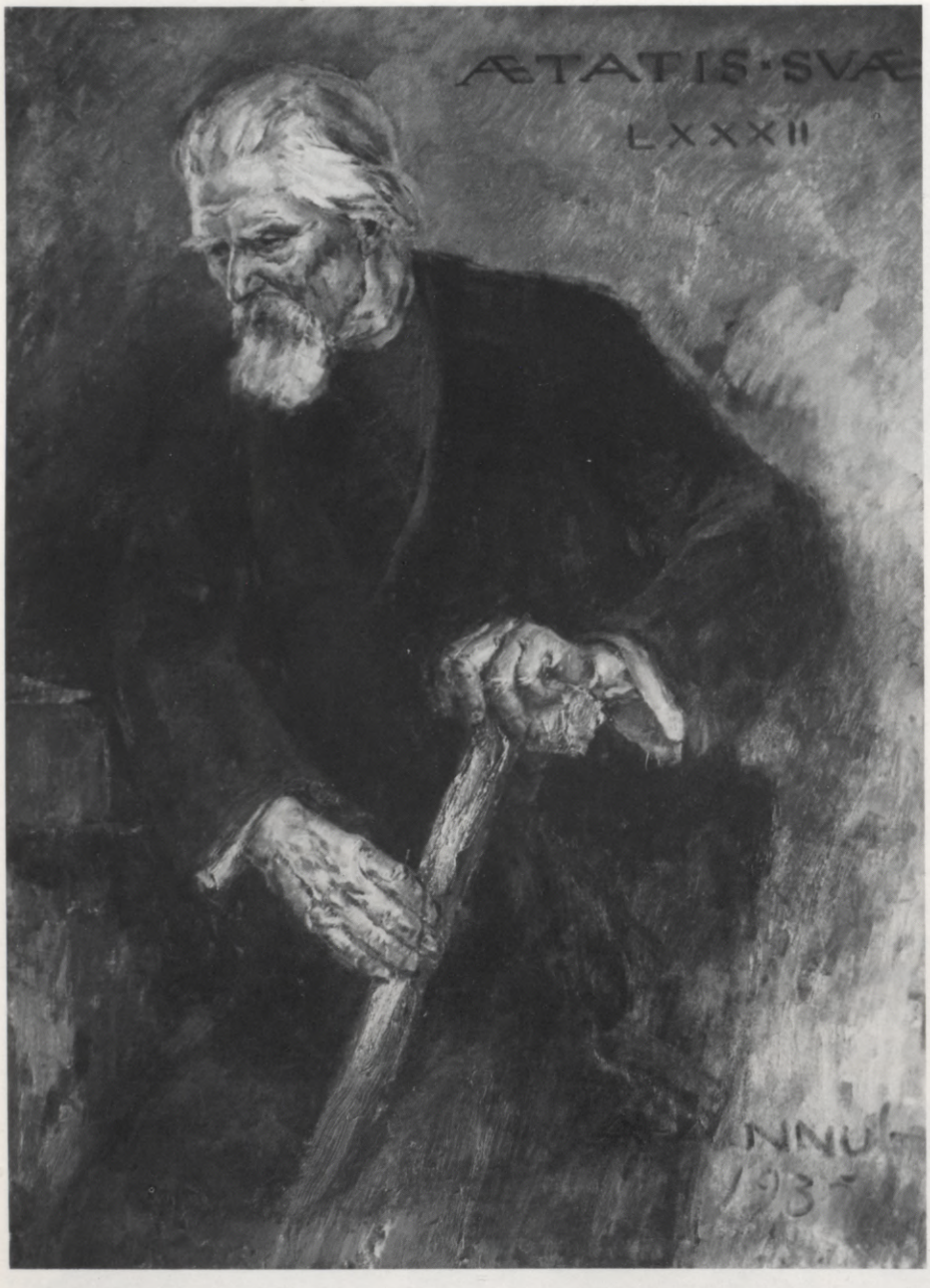
Trimdas gadi Vācijā, kur bija jāsaduŗas ar nepieciešamo materiālu trūkumu, un vēlāk Ņujorkā, sīvā cīņā par iztiku, it īpaši pirmajos svešniecības gados, nebija labvēlīgi kapitāliem darbiem, kas prasa laiku un koncentrāciju, pie kam dzīves apstākļi un mākslinieka rosīgā daba izraustīja dienas un darbus dažādos virzienos. Nācās ātri un atkārtojoties ražot populārus darbus mūsu mākslas tirgum, gan variējot agrākos, gan sadomājot jaunus tautas dzīves motīvus. Raženie plauksmes gadi dzimtenē bija pagājuši. Un tomēr, arī mītot un virzoties ieplakās, bija savi pacēlumi virsotnēs, kam nevien pēdējā posma daiļradē, bet arī Annus mākslas sniegumu kopumā ir nozīme. Bēgļu gadus Vācijā dokumentē Annus temperas gleznojums *Bēgļi*

Kemptenē (1945, att.). Delikātā toņkārtā mākslinieks tēlo bēgļu dzīvi barakā svētku priekšvakara noskaņā, raksturojot apstākļus un cilvēkus. Temperā gleznota arī *Alsungas teiksma* – Kristus un Marija Madaļa (agrāk Valkas nometnē, tagad latviešu luterāņu Kalamazū baznīcā Mičigenā). Viens pats ar saviem līdzekļiem Annus veica *International Refugee Organization* kafejnīcas Lido (Eslingenā) sienas gleznu – *Sapnis par Rīgu*. Dzīvojot Bruklinā, radās apdzejotas tautas dzīves tēlojumi – zvejnieki, zvejnieces, lauku ļaudis, senatnīgais, teiksmainais sējējs ar sētuvi – svaigā, dekorātīvi dzidrā krāsziedā; tā Kultūras fonda godalgotā *Kursas zvejniece* (1958), viņas līdzgaitnieki laivās, liedagā ar zivīm; dažreiz sentimenta apmirdzēti – trejskaldnī *Tauta pie jūras* (Čikāgas latviešu namā) ar gaismas apvizmoto sējēju centrā. Parādījās darbi ar jauniem motīviem un nakts apgaismojuma efektiem. Starp izcilākajiem šo tēlojumu virknē, lokanā, plānā gleznojumā, spulganā kolorītā, dvēseliskās izteiksmes iejūtīgumā, jāmin *Baibiņa*, lauku jaunava, braucot ar mantu sainīti laivā pāri Daugavai uz Rīgu. Tas ir drīzāk allegorisks tēls īstenības apvalkā.

Citos darbos, blāvotā krēslainībā vai tumšotā krāsainumā, izvirzās – it kā agrā posma atskaņas – ainas ar lineārāku tvērumu. Tajās pārsvarā eleģiskas un mistiskas, pat dažviet traģiskas noskaņas. Tā trimdas gados izveidojas kas jauns tematikā: teiksmu un reālās dzīves caurvijuma ainas. Dažādos variantos parādās *Kursas koklētājs* (att.) un veļu pasaules atbalsis, tēliem zaudējot vielisko smagumu, iegrimstot krēslas sidrabainā blāvumā. Ārējais dzīves laiks apritējis, īstenības telpa pagaisusi, viss iegrimst veļu valsts klusumā. Viens no izcilākajiem, ja ne pats izcilākais, svešumā ir trejskaldnis *Apsnigšana* (1965, att.). Grūtsirdīgs, nostalģisks savā simbolikā. Neparasts ir dominējošais tumši zilotais ar balto un pelēko papildām, tēlojot dzīves pamirumu ziemas salā. Kā mūsu tautas likteņu vēsts – vidusdaļā vientuļais stingstošās jaunavas tēls drūmā ziemas ainavā ar Rīgas torņiem ietālē.

324. A. Annus, *Svētvakars Tērvetē*, altārgleznа





325. A. Annus, *Mans tēvs*

Līdzīga traģiska jutoņa raksturo jaunās sievietes tēlu, kuŗa krēslojumā atstāj dzimto māju. No bijušās dzīves paliek gaistošas *Pēdas sniegā* (1968). Radniecīgs *Apsnigšanai* ir *Ziemciešu laiks* (1946) – sieviete laivā, cilājot tukšu tīklu. Māksliniekam īpato gaišo dzīves skatījumu aiztumšo ciešanu ēnas. Līdzīgi Kursā dzimušajiem K. Zālem, arī M. Mitrēvicam, Annum ir dāvanas radīt tagadnes mītus, iesniedzoties pagātnē, saistot vitālu sparu ar maigumu.

Jau minēts, ka Annus darinājis altāŗa gleznas baznīcām. Tēlojis Kristu mūsu lauku ļaužu vidē – gan starp bērniem (Doles-Ķekavas baznīcā, 1929), gan svētvakarā vai azaidā svētījot zemnieku ģimeni (Tērvetes baznīcā, 1934, att.), gan uzmodinot mirušo jaunekli (Bērzmuižas kapellā, 1935). Monu-

mentālākā uztverē iejaucoties konvencionālam reālismam, darināta altāŗglezna Pāles baznīcai (1943). Šādos darbos jāiet kompromisā ar darba devēju vēlmēm un gaumi. Kopš 1946. g. darinātas daudzas altāŗa gleznas gan latviešu draudzēm (Grand Rapidos, Filadelfijā, Bruklīnā, Bukskauntijā, Senatobijā, Bostonā u. c.), gan amerikāņu baznīcām. Par stikla gleznieciību ļūs runa tālāk, apskatot šo nozari. Starp nedaudzajiem portretiem minēsim trīsdesmito gadu beigās veikto mākslinieka tēva ģīmetni (1937, att., LVMM) spēcīgās ekspresīvās formās un *Pašportretu* ar zivi (1939). Vizionārāks, plūsmainā krāsu triepumā gleznots *Kr. Barona portrets.* Dinamiskais kontrabasista tēlojums *Sonāta* (vēlāk pārgleznots) ierosinājis gados jaunākus gleznotājus, tēlniekus pievērsties šādam motīvam (E. Zvirbule, J. Alsbergs).

---

[1] Ģ. Eliass un A. Pupa, *Latvijas PSR Mākslas Akadēmijas 20 gadi, 1919–1940.* Annus diplomdarba nosaukums ir *Kuģu būvētava.*

[2] A. Annus darbu monumentālitāti uzsveŗ arī Anšl. Eglītis („Jaunākās gleznieciības ceļi", *Sējējs*, 1936/10).

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Un peintre letton", *Beaux-Arts*, 1935. g. 19. jūlijā; „Augusts Annus", *Students*, 1939/8; „Augusts Annus", *SM*, 1939/1; *Latviešu gleznieciba*, krāsainu reprodukciju sakopojums, red. L. Liberts, J. Siliņa teksts, III – Portrets, Rīgā 1942; „Kristus pie krusta", *Laiks*, 1953. g. 10. maijā; „Augusts Annus sešdesmitgadnieks", *Laiks*, 1953. g. 23. okt.; „Laikmetīgā reliģiskā māksla", *Laiks*, 1954. g. 6. febr.; „Latvisko tradiciju sargs", *Laiks*, 1963. g. 26. okt.; „Hēroisma mirdzums ikdienā", *Laiks*, 1973. g. 27. nov.; „Augusts Annus, dzīves stāsts un māksla", *Latvju Māksla*, 1978/5. – „The Art of Latvia at the Royal Institute of British Architects", *Apollo*, 1939. g. jūnijā. – J. Veselis, *Augusts Annus*, Rīgā 1944. – J. Krēsliņš, „Augusts Annus", *Nedēļas Apskats*, 1947. – I. Leimane, „Parīzē atklāta bēgļu mākslinieku izstāde", *Latvija*, 1948. g. 1. jūlijā. – R. E. Pennig, *Kunst von vluchtlingen*, Haag 1949, 26. lpp. – V. Irbe, „Stikla gleznošanas meistars", *Amerikas Vēstnesis*, 1957. g. 29. aprīlī. – T. Zeltiņš, „Izstarota gaisma", *Laika Mēnešraksts*, 1958/2. – J. Audriņš, „Tēlotāja māksla šķērsgriezumā", *Laiks*, 1958. g. sept. – E. Šturma, „Meistars runā", *Laiks*, 1963. g. 9. janv.; „Divas skates", *Laiks*, 1964. g. 11. janv.; „A. Annus reliģiskā glezna Salas baznīcā", *Latvju Māksla*, 1975/2. – Dz. Kalniņa, „Latviskās pasaules sargs", *Tilts*, 1969/96–97. – T. Ķiķauka, „Vecmeistari un pēcnieki", *Laiks*, 1970. g. 9. maijā. – A. Annus autobiografiskie dati un informācija. – Laika biedra pieredzējumi.

Raksti enciklopēdijās: *LE* I, 56. lpp. – *Who's who in American Art*, sākot ar 1953. g. – U. Thieme & F. Becker (H. Vollmer), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* . . . I, 55. – E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres* etc. I, 204, 1976.

Izsmalcināts lirisks reālists – Jānis Cielava

Liriski intimam reālismam pieslienas arī Jānis Cielava (arī Cielavs, 1890–1968). Ekspresīvi konstruktīvo un kubistisko centienu posmā Cielava gan izjuta kādu iekšēju krizi, taču nenovērsās no reālisma ceļa, sekodams savam gleznotāja instinktam. No akadēmiskā, tradicionālā īstenības tēlojuma viņš pārveidojās vairāk subjektīvās ievirzes reālistā, dažviet ģīmetnēs un plikņos ar jūtamu salona mākslas pieskaņu. Uz subjektīvām izjūtām viņu visnotaļ pamudināja iedzimtās kolorista dāvanas, kā arī mūzicētāja spējas.

Cielava dzimis un uzaudzis Rīgā. Viņa tēvs – Teodors Cielavs bija pārticis būvuzņēmējs, kam Sarkandaugavā piederēja vairāki nami.[1] Vecais Cielavs brīvajā laikā nodevās primitīvai amatieŗa gleznieciībai, tēlojot lauvas uz



326. J. Cielava, *Pašportrets*

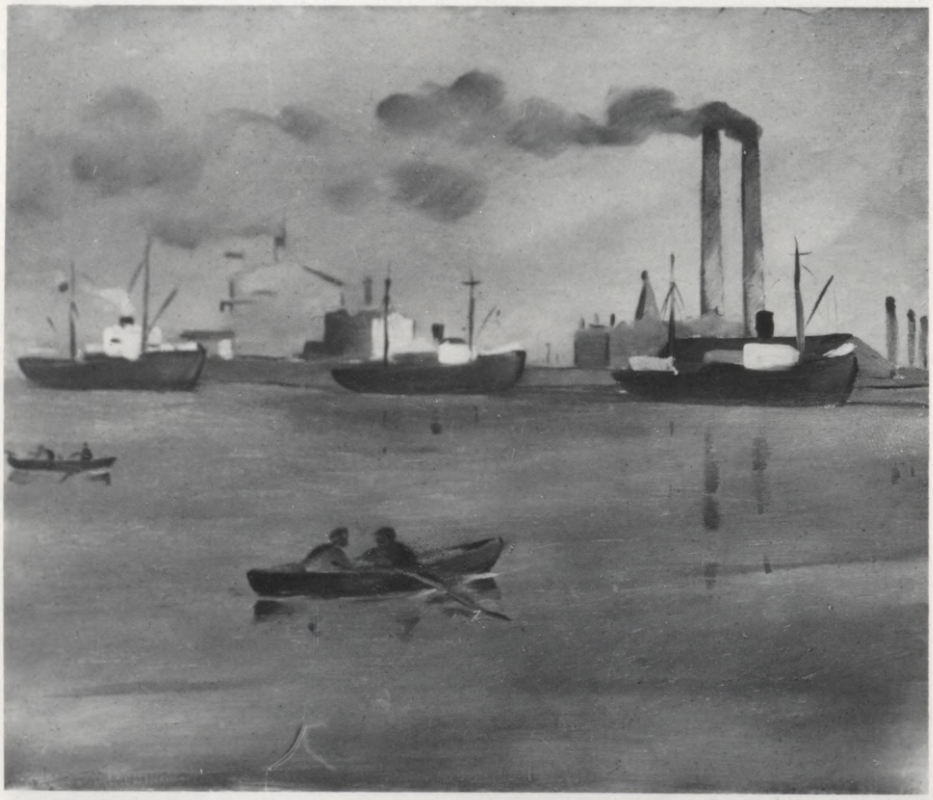
327. J. Cielava, *Meitene ar vijoli*



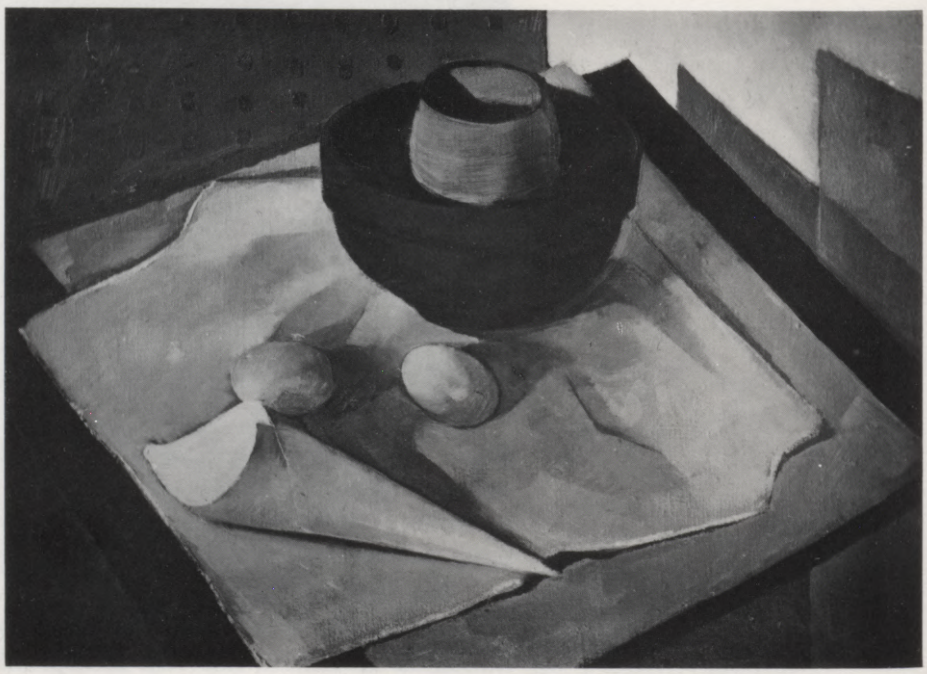
klintīm un laivā braucējus. Spēlēja arī vijoli. Mūzikāls bija arī dēls Jānis: viņš spēlēja ģitaru, vijoli, klavieres; dziedāja tīkamā baritonā un mēģinājās pat mūzikas komponēšanā. Bija arī izveicīgs slidotājs, gūdams daiļslidošanā vairākas godalgas. Vecāki dēlu sūta Aleksandra ģimnazijā Rīgā. Kad tā pabeigta, tēvs vēlas, lai Jānis studētu tieslietas. Nākamais gleznotājs dodas uz Pēterpili, iestājas universitātes juridiskajā fakultātē. Šīs studijas Cielava drīzi vien pamet, jo advokāta prakse viņam liekas būt maz pievilcīga. Toties viņš grib sekot mākslas tieksmēm un tālab pret tēva gribu iestājas Rīgas Pilsētas mākslas skolā ap 1912. g. Skolā labas sekmes, bet tēvs nepaklausīgo dēlu vairs neatbalsta. Vienā laikā ar Cielavu iestājas arī viņa draugs O. Nemme. Še jau mācās Tone, Ubāns, Drēviņš, Kr. Rīts, K. Johansons, Lindbergs, J. Bīne, L. Driķe u. c. Pēc laika iestājas R. Suta, J. Kazaks un E. Šveics.

No skolotājiem Cielava visvairāk gūst pie Purvīša un pie Tillberga. Pirmajam pasaules kaŗam uznākot, Cielavu mobilizē. Viņu nosūta mācības komandā uz Penzu, kur viņš sastop dažus savus līdzgaitniekus turienes

mākslas skolā, pēc tam uz kaŗaskolu Taškentā. Nepanesdams Taškentas skarbo klimatu, Cielava saslimst. Viņu pārceļ par tulku uz Daugavpils fronti. Uznākot revolūcijai un armijai sairstot, Cielava demobilizējas un atgriežas Rīgā. Še norisinās visa viņa tālākā darbošanās līdz okupāciju un bēgļu gadiem.



328. J. Cielava, *Daugavas ainava*



329. J. Cielava, *Klusā daba*

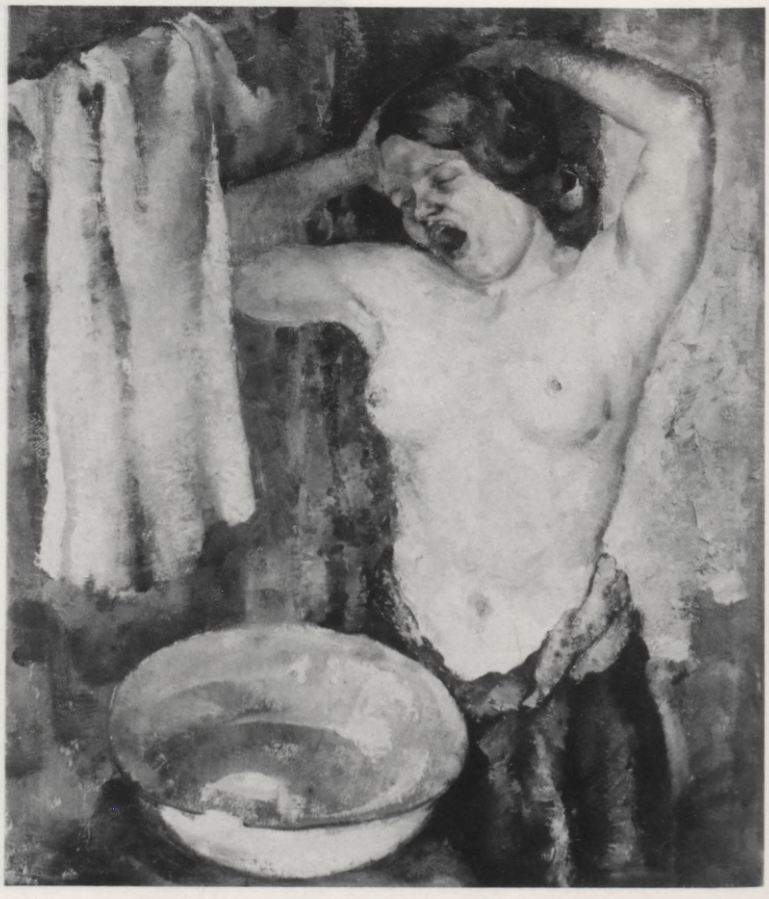
330. J. Cielava, *Ziedi baltā vāzē un augļi*



Cielava iekļūst jaunos bohēmiešos, kas sitas, kā varēdami, ar trūkumu, dzīvo bezbēdīgu dzīvi un, cīnīdamies ar veco akadēmisko paaudzi, jūsmo par jauniem, moderniem centieniem mākslā. Tie vai visi ir viņa skolas biedri Rīgas skolā. Arī Cielava mitinās Jēkaba kazarmās, bet tad pāriet dzīvot uz Aspazijas (Teātŗa) bulvāri 9, kur vecā namā nodibinās bohēmiešu kolonija: R. Suta, O. Skulme, E. Šveics. Te nāk un iet jaunie mākslinieki, dzejnieki, aktieŗi. Straujais modernās mākslas propagandētājs Suta, dzīvodams blakus Cielavam, nemitīgi viņu ir skubina, ir norāj, jo Cielava nepievēršas ne ekspresionismam, ne konstruktīvismam, bet pūlas sevi noskaidrot reālisma lokā. A. Prandes vadītajā Letas mākslas salonā Suvorova (Kr. Barona) ielā 1920/1921. g. parādās arī Cielavas darbi. Lai arī viņš nav nekāds mākslas revolūcionārs, taču nav arī parasts impresionistisks reālists un vecās paaudzes aizstāvis. Cielavu uzņem Rīgas Mākslinieku grupā, kur līdzīgi Lindbergam un vēlāk Ubānam iederas mērenajā spārnā. Kopš 1923. g. Cielavas darbi redzami Rīgas grupas izstādēs un rāda viņa pakāpenisku augšanu. 1931. g. viņš sarīko savu personālo izstādi Altberga mākslas salonā.[2] Agrākie mākslas kaŗi tad jau sen izbeigti, un Cielava ir atzītu jauno glez-



331. J. Cielava, *Vagonā*



332. J. Cielava, *No rīta*

notāju pulkā. Viņa gleznas parādās visās valdības sarīkotajās ārzemju izstādēs. Savu populāritāti Cielava nodibina ar ģīmetnēm, it sevišķi ar sieviešu ģīmetnēm salonveidīgas reprezentācijas gaumē, žanriskām ainām, plikņiem, bet ne mazāk ar delikāti gleznotām klusajām dabām. Vērtības atrodamas arī viņa ainavās, kur daba skatīta labsajūtā ar pilsētas iemītnieka acīm. Divreiz saņēmis Kultūras fonda prēmijas (1931, 1935), viņš gūst iespēju doties uz ārzemēm studiju ceļojumos.

Okupāciju gadi seko cits citam. Vēl vācu okupācijas laikā, 1943. g. Cielava sarīko Kaļķu ielā, Mākslas kooperātīva telpās, savu personālo izstādi, lai nākamajā gadā jau dotos trimdas gaitās.[1] Te nu sākas piespiesta kustēšanās no vietas uz vietu. Sākumā ar savu dzīves biedri nokļuvis Vestfālē, no turienes dodas uz Vīni. Vīnē dzīve grūta, nemitīgi uzlidojumi un bumbošana. Kad krievu kaŗaspēks jau tuvojas, izdodas izkļūt uz Tiroli, amerikāņu nometni, no turienes uz kūrvietu Igls pie Insbrukas. Še nu var atvilkt elpu un strādāt, jo mākslinieks iegūst franču virsnieku labvēlību un atbalstu. Cielava glezno virsnieku un viņu ģimenes locekļu portretus. Izstāda kā viesis savus darbus Insbrukā. Viņu uzņem Austrijas institūtā mākslai un zinātnei. No Austrijas ar franču komandantūras gādību 1946. g. rudenī nokļūst Parīzē. Še kļūst par *Société Nationale des Beaux-Arts* mūža biedru, un starp citu Cielavas darbi parādās 1949. g. Salonā. Tai pašā gadā emigrē uz Ņujorku, kur dzīvo un strādā līdz pašai nāvei 1968. g. 11. novembrī. Ņujorkā Cielavas darbi parādās Ņujorkas latviešu mākslinieku grupas izstādēs. 1957. g. aprīlī sarīko personālu skati Franču mākslas centrā. No 1963–1967. g. Cielava sarīkojis Savienotajās Valstīs kādas 11 personālas



333. J. Cielava, *Rīgas skats no Bastejkalna*

izstādes. Viņš ir viens no tiem samērā nedaudzajiem savas paaudzes latviešu māksliniekiem trimdā, kas pārticis no tīri profesionāla darba.

Cielavas gleznieciības raženākais posms ir trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados. Pirms tam – divdesmitajos gados – viņš pakāpeniski izveidojis un noskaidrojis ir savus tehniskos paņēmienus, ir pašu skatījuma veidu. Piecdesmitie un sešdesmitie gadi – kā vienam otram viņa paaudzes pārstāvim – ir atslābuma un atziedes posms.

Salīdzinot divus galvas pašportretus, vienu 1914. g., otru 1917. g., var vērot, kā mākslinieks cenšas pārvarēt agrā darba rūpīgi apaļoto formu, kas veidota ar mācekļa centību (sk. att.). Turpretim gadus trīs vēlāk zaļoti pelēcīgos toņos ieturētā seja uz sarkanīgi brūnotā fona veidota plašākās, irdenās gaišās masās. Nemierīgais skats un rūgtums lūpu līnijā rāda spēju izteikt dvēselisko raksturojumu. Visā Cielavas darbā dažādās attiecībās tuvums dabai saistās ar romantiskas iedvesmes rotaļīgumu un intimitāti.

Divdesmitie gadi ir mēģinājumu un meklējumu posms, taču bez kādas lielākas uzdrīkstēšanās, aizvien virzoties reālisma ietvaros. Tas ir cieto formu posms. Tajā, atgādinot Fr. Halsa mūzicējošos jokdaŗus, ir veikta *Meitene ar vijoli* ar grotesku turbānu galvā (att.). Viņas sastingušajā smaidā un visā sejas izteiksmē ir kas klaunisks. Tā ir vienīgā neglītā jaunas sievietes seja Cielavas tēlojumos. Cita starpā šis darbs rāda Cielavas prasmi roku veidošanā.

Modernāku centienu ietekmē dažās Daugavas un Rīgas krastmales ainavās (ap 1924. g.) Cielava reducē formu, tveŗot kuģus, ūdeņus, dūmeņus, ēku sienas viegli skicētas šur tur iekontūrētos laukumos. Ievērota

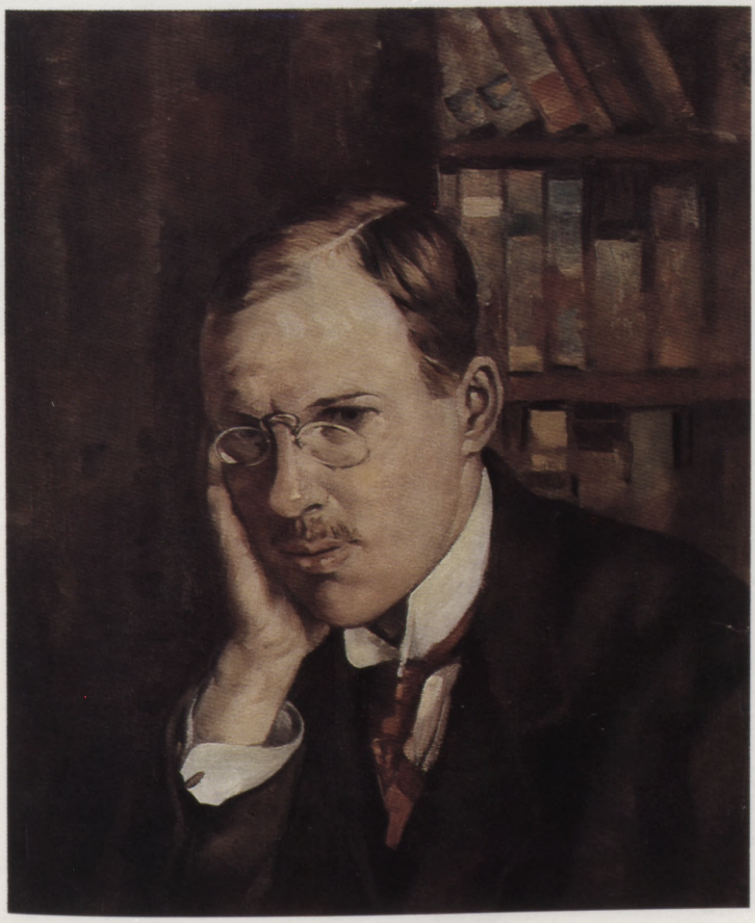
334. J. Cielava, *Mākslinieka sievas portrets*
335. J. Cielava, *R. Mīlberga kundzes portrets*







XXIII. J. Cielava, *Tirgū*



XXIV. J. Cielava, *Edmunda Freivalda portrets*

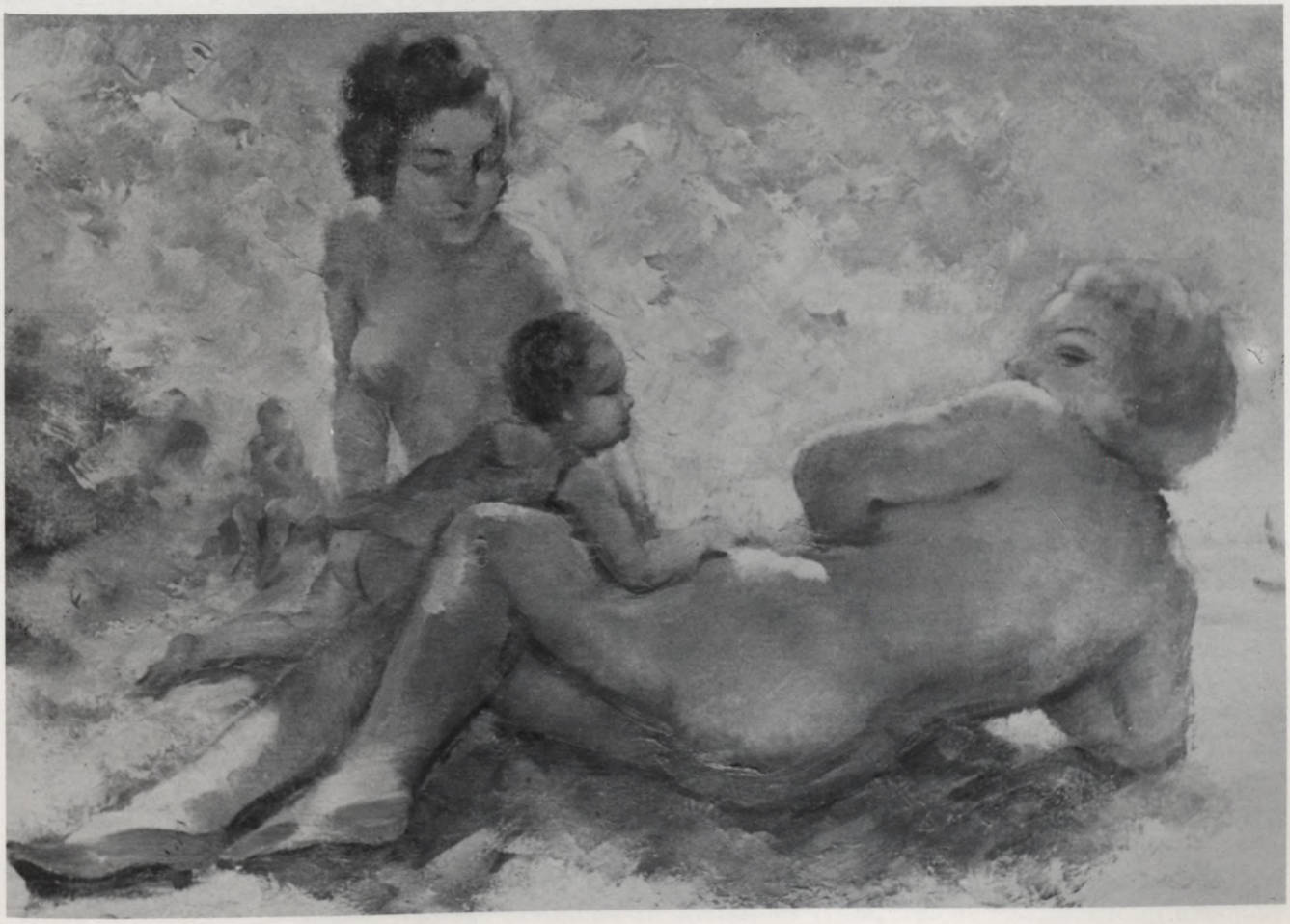


XXV. J. Cielava, *Puķes*

kustība telpas dziļumā, te jūt arī gaisa zilgmi (att.). Dažās „cietā stila" klusajās dabās ar asām šķautnēm – kādā bļodā, olās, papīra lapu un galda laukumos, vāzēs, augļos u. tml. – var redzēt mēģinājumu pietuvoties, kaut gan bikli, veidu ģeometriskumam (att.). Tamlīdz priekšmeti ir cits no cita izolēti sava veida „jaunās lietišķības" uztverē. Tos vieno telpas kārtojums un koloristiskais kopnoskaņojums ar delikātajiem pelēki brūnotiem, iesārtiem, zaļoti zilganiem toņiem.

Ap 30-to gadu sākumu, kad jau visā mūsu gleznieciībā bija noticis noteikts pagrieziens uz reālismu, Cielava savās klusajās dabās veŗ ikdienas lietas to materiālās īpašībās – šais olās, kartupeļos, kāpostos, ābolos, māla, metalla un stikla traukos un pudelēs, citur atkal ziedos tumšā fonā. Lietu proziskumu mīkstina toņu smalkums. Ziedos ar balto vāzi (1931) jau vērojams pagrieziens no cietā stila uz gleznieciski sakusušu, mīkstāku krāsu triepumu, gūstot lielāku brīvumu un dažādību pašā otas rakstā (att.). Līdzīgu atšķirību redzam arī divi žanros, kas abi tēlo sievieti žāvājamies (*Vagonā* un *No rīta*). Pirmais ap 1929. g. ar veco sievieti sānskatā pie vagona loga, grozu klēpī, un atmuguriski redzamo vīrieša figūru vēl paturējis cietā veidojuma paliekas (att.). Otrs – jauna, neizgulējusies, puskaila sieviete, kas žāvājas pie mazgājamās bļodas, arī reālistiski trāpīgs raksturojumā, ir veikts izmeklētā pelēcīgā gammā – jau visas šķautnes nomīkstinātas, formas saliedētas

336. J. Cielava, *Atpūtā*





337. J. Cielava, *Ābolu tirgū*



338. J. Cielava, *Rīgas skats gar pilsētas kanālu*

kopskaņojumā (att.). Tieksmi pārvarēt zīmējuma asumu vērojam starp citu Rīgas un apkārtnes ainavu ciklā. Studējot te Latgales priekšpilsētu, Āgenskalnu, Sarkandaugavu, te Viestura dārzu, te Vecpilsētu, šur tur vēl jumtos, sienās, mūŗos palikušas cietās šķautnes (tā, piemēram, violeti zaļganos un sarkanos toņos veidotajos *Vecajos mūŗos*). Taču citur – kā, piemēram, skatā no Bastejkalna uz Iekšrīgu ar Doma un Jēkaba baznīcas siluetiem (att.), – gleznieciskie laukumi vijīgi saistās cits ar citu slāpēto, dzidro, zeltaini zaļgano un zilo toņu harmonijā. Te jau, tvēris apgaismojuma efektus (*Vakara saule*, *Pavasaŗa ainava* u. c.), Cielava atradis kolorītā maigo pustoņu attiecības un to idilliski kluso jutoņu, kas tik zīmīga daudziem viņa pilsētas un lauku skatiem. Šīs īpašības vērojam arī Venēcijas, Tiljerijas dārza un *Notre Dame* katedrāles ainās Parīzē, kā arī Dienvidfrancijas ainavu studijās. Mākslinieks jau bija ceļojis pa ārzemēm un mācījies no franču intimistiem



339. J. Cielava, *Klusā daba ar āboliem*

tiklab toreizējā Parīzes mākslā, kā arī pie vecajiem barbizoniešiem. Aktu gleznojumos vēl vērojama akadēmisko tradiciju ietekme zīmējumā, miesas formu apaļojumā, turpretim portretos īpati saistās uztvēruma vieglums, elegance tieksmē uz izmeklētu pozitūru ar krāsu zieda smalkumu (*Mākslinieka sievas portrets*, att.; *J. V. jkdzes ģīmetne* u. c.), lai gan Cielava še vēl nav pilnā mērā izveidojis to reprezentātīvo stilu, kas raksturīgs turpmākajiem gadu desmitiem.

Trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados Cielava izkopis savu personīgu skatījuma un izteiksmes veidu, ieguvis rotaļīgumu un lokanumu



340. J. Cielava, *Dr. J. kundze*



341. J. Cielava, *Dejas vēsturniece, kritiķe E. S.*



342. J. Cielava, *Pirts aina*

otas apaļotajā rakstā, plūsmainās apdares svaigajā krāsu triepumā. Tonālās attiecības pārvērstas krāsu zieda harmonijās. Šī intimā reālisma labākajos veikumos ikdienišķais parādās romantiskā apvalkā. Romantikas iezīmes izpaužas īstenības iespaidu poētizēšanā, arabesku rotaļā, ritmiskā laukumu viļņojumā un chromatisko balsu vedumā. Te zaļoti zilo un violeto toņu vēsums atrod pretspēli sārti dzelteno siltumā, kā vidutājiem ieaužoties pelēcīgi sidrabotiem, pērļainiem toņiem delikātās niansēs. Tas vērojams gan labākajos portretos, gan erotiski iekrāsotos aktos un peldētājās (att.), gan tirgus un zvejnieku dzīves skatos, gan ainavās un klusajās dabās ar ziediem, vāzēm un augļiem. Izdaiļotā aranžējumā lietas un personas maigā pustoņu plīvurā atraisās no vielas smaguma, izvēršas vieglā krāsainības strūklojumā (att.). Sievišķīgs maigums iezīmīgs šai gleznieciībai ar blondā zieda optisko aromu. Gleznotāja acs un rotaļīgā ota ir piemīlīgi tuvas lietām.

Sieviešu portreti, Cielavam tuvāki nekā vīriešu, sagādāja viņam popularitāti. Ar savu melodiskumu viņš kļuva par visai iecienītu jutekliski pievilcīgo un reizē eleganto turīgās pilsonības sieviešu portretistu. Gleznojot modeli pusstāvā vai visā stāvā, to iekļaujot telpiskā dzīves vidē, Cielavam

343. J. Cielava, *Zemgales laukos*



rūp koloristiskais un līdz ar to emocionālais kopnoskaņojums. Vērība pievērsta arī tērpam un rokām. Palaikam salonīgi un konvencionāli, bet aizvien gaumīgi un šarmanti Cielavas darbos parādās pilsētnieciskie sieviešu augumi, māksliniekam tiecoties savienot intimitāti ar iespaidīgu sabiedrisku reprezentāciju. Saviem modeļiem portretists atrod liegu gaisotni, pasvītro pozitūrā grāciju (piemēram, *Ilona Leimane, M. Cīrule, Šūmaņa kundze* u. d. c., att.). Šais tēlojumos atskārstama arī erotikas apakšstraume, sasniedzot kāpinājumu peldētājās, sievietēs pirtī, modeļos, kas gozējas atpūtā, un plikņos. Vietumis iezogoties arī saldenībai, Cielavam rūp slaido stāvu kustība, miesas toņu jutekliskais pievilcīgums, kas sasaucas ar ainavisko apkārtni. Interesanti, ka vietumis vērojami arī klasisko allegoriju motīvi. Un delikātajos aktos ar pelēcīgo kopskaņojumu būs kas radniecīgs gobelēnu blāvumam, kā arī izmanāma 18. gs. galanto meistaru erotikas atbalss.

Jutekliskums un koloristiska izsmalcinātība raksturo Cielavas žanra ainas ar diviem dominējošiem tematiem: tirgus ainas un zvejnieku dzīves skati. Cilvēku tipi še veidoti kā vieglā skicējumā. Tirgus ainās zeltaini iesārto un zaļgani zilo ziedu kombinācijās, „maigu akordu plūsmā teiksmaini iznirst figūru apveidi" (J. Madernieks). Stāvu struktūra un nostatījuma stabilitāte gleznas apakšdaļā izzūd (att.). Parīzē gleznotā Monmartras tirgus ainā vērojama saskare ar fragmentāru gleznieciību. Mākslinieks – kā, piemēram, kafejnīcas skatā, kur dūmainā gaisotnē pavīd divu jaunavu stāvi, sēžot pie galda – raksturo pilsētas nervozo noskaņu, ne reālo dzīves vidi (att.). Tas pats sakāms par zvejniekiem laivās, pie tīkliem, jūras vidū. Šie

344. J. Cielava, *Divas draudzenes*
345. J. Cielava, *Galvas studija*





346. J. Cielava, *Zvejnieki pie laivām*



gleznojuma paņēmieni vairs īsti neiederas bataliju skatu (*Kauja pie Batariem*) vai senvēstures tematiskos uzdevumos (*Dzintartirgus Jūrpilī*, Rīgas pils telpās), un še Cielava kompozicijā un gleznieciskajā izveidojumā ir vājāks.

Cielavas mūzikālais pustoņu lirisms iezīmē arī šī raženākā posma ainavas un klusās dabas ar augļiem, vāzēm, ziediem, kuŗās gleznotājs patur lielāku rīcības brīvību un tehnisku virtuozitāti. Šais priekšmetiskajās joslās viņš arī spējis visvairāk noskaidrot sevi. Visumā — Cielavas gleznieciba nevirzās uz jaunu un dziļāku mākslinieciskų problēmu risinājumu, bet uz pievilcīgumu un personīgās izjūtas siltumu. Tāda gleznieciba nemeklē gara augstienes, bet apmierinājumu apgarotā jutekliskumā un izsmalcinātā krāšņumā.

---

[1] J. Cielavas sniegtas autobiografiskas ziņas.
[2] J. Cielavas gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1931.

Literātūra un avoti
J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. — V. Penģerots, „Gleznieciba Latvijā 19. un 20. gs.", *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, 11. burtnīca, Rīgā (1934). — J. Siliņš, „Latviešu māksla 19. un 20. gs.", *Vēstures atziņas un tēlojumi*, Rīgā 1937; „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados", *SM*, 1938/4. — J. Bine, „Rīgas mākslinieku grupas izstāde", *Sējējs*, 1937/6. — Anšl. Eglītis, „Rīgas mākslinieku grupas izstāde", *Sējējs*, 1938/6. — E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres* ... II, 1949. — J. Cielavas pēcnāves gleznu izstādes katalogs, Ņujorkā 1969.

Jauntradicionālisti - stilizētāji

Pirms iztirzājam apskatāmā paaudzē tradicionāli ievirzītos mākslinie-kus, kas sākuši darboties jau divdesmitajos gados, jāmin vēl kādi citi, kuŗi gan centušies pārveidot akadēmiskā reālisma tradicionālo uztveri, gan pēc savas dabas tiekušies uz daiļotu primitīvitāti. Esmu tos vienkārši apzīmējis par stilizētājiem. Tādi savos dekorātīvās stilizācijas centienos ir Ansis Cīrulis un jau apskatītais Niklāvs Strunke. Šiem pašiem stilizētājiem, kas, radniecīgi tendencēs, tomēr neizveido kādu patstāvīgu mākslinieciskugrupējumu, pieskaitāmi Kārlis Baltgailis, Hermanis Aplociņš, Jānis Plase, Ernests Brastiņš, Hilda Vīka. Viņus vai visus kaut kādā veidā skārušas modernisma vēsmas. Ar to viņi atšķiŗas no akadēmiskā impresionistiskā reālisma parastajiem piekopējiem, pie kuŗiem pakavēsimies tālāk.

Latviešu mītoloģijas ainotājs Ansis Cīrulis

Ansis Cīrulis (1883–1942), savā darbā daudzpusīgs: keramiķis, grafiķis, mēbeļu projektētājs un rotājuma meistars, gleznotājs, prata savienot amatu un mākslu. Meklējot kādu laikmetīgu, individuāli izprastu un tomēr tautas mākslas tradicijās pamatotu latvisku skanējumu gan lietišķajā mākslā, gan mūsu dzīves tagadnes un teiksmainās pagātnes tēlojumos, Cīrulis atrada šiem uzdevumiem īpatāku un viengabalainu risinājumu, jo viņu nesaistīja akadēmiskā tradicija kā, piemēram, J. Bīni. Dažā labā ziņā viņš ir gara radinieks Niklāvam Strunkem, ciktāl šis meklēja mums tuvas formas, taču bez Strunkes pretenzijām uz abstrakto vai vēlāk italiešu ierosmē izkopto „jauno īstenību". Kluss, kautri sevī iegrimis, introvertais Ansis Cīrulis ir gleznie cībā, ir daiļamatniecības priekšmetos, ir zīmējumos izstaro kādu gaišumu un jaunības mirdzumu. Viņa izkopto formu valodai



347. Ansis Cīrulis, *Dieva dēli, Saules meitas* (*Dieva bērni*)

piemīt kāds laipnīgs skaistums un sapņa maigums. Kādā idilliskā pasaulē, kas nepazīst ļaunuma, viņš krāsu dzidrinājumā rāda senlatviešu teiksmu dievības, Zāļu vakaru un Jāņu nakts liksmi, precības, senos pilskalnus un pilis, senlatvju kareivjus, bet pievēršas arī tagadnei, tēlodams bēgļu gaitas, strēlniekus un brīvības cīnītājus, kā arī atbrīvotās Latvijas darbīgās ikdienas ainas. Viņa veidolos strāvo lēnīga jūsma, labestīga tuvība cilvēkiem, dzīvei, dabai un lietām. Mākslinieka skats tēlojamos un konstruējamos priekšmetus it kā noglāsta. Tautas mākslas senās tradicijas viņš pārveido modernā izjūtā un ar tagadnes cilvēka acīm aplūko pagājību un teiksmas. Intuitīvas krāsu, formu un ritma izjūtas vadīts, Ansis Cīrulis ir savdabīgs, nedogmatisks meistars. Meklējot ceļu uz sevi pašu, viņš mācījies pie J. Madernieka, tautas māksliniekiem un Parīzē. Apbrīnojama viņa spēja tēlotājās un lietišķajās mākslās apgarot gan sīkas, gan lielas lietas.

Ansis Cīrulis dzimis Majoros 1883. g. 25. februārī, namdaļa ģimenē, bagātīgi apveltītā ar bērniem. Tēvs raksturā stingrs, bērniem jau agri jāprot pelnīties. Ansis agri sācis iet ganos. Tēvs nospriedis, ka dēlam jāmācās mūrnieka amats. 14 g. vecais zēns strādā pie mūrnieka un vakaros apmeklē pilsētas amatnieku skolu, to beigdams 1902. g. Tur zīmēšanu māca B. Borcherts. Pa šo laiku jaunietī pamodušās mākslinieka tieksmes, un viņš prāto par daiļamatnieka arodu. Kādu laiku apmeklē Blūma zīmēšanas skolu. Iepazinies ar Jūliju Madernieku, apmeklē viņa nule atvērto mākslas studiju un ir starp pirmajiem tās audzēkņiem. Tai laikā tur mācās vēlākais Pensilvēnijas universitātes patoloģijas profesors E. Neimanis, J. Sakne, podnieks P. Šteinbergs, A. Lesnieks, Z. Skrābane u. c. Cīrulim izdevība vingrināties dekorātīvos un ornamentālos sacerējumos, viņš gūst vērtīgus rosinājumus. Rīgas Latviešu biedrības etnografiskajā mūzejā viņš cītīgi studē tautas tērpus un rakstus. Pelnās par zīmētāju architektu birojos. 1906. g. Cīrulis dodas uz Pēterburgu un iestājas Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā. Taču rasēšana un ornamentu zīmēšana no ģipša nolējumiem viņam

348. Ansis Cīrulis, *Pārtikas izdale bēgļiem*
349. Ansis Cīrulis, *Bēgļi*









350. Ansis Cīrulis, *Ievainots strēlnieks lazaretē*
351. Ansis Cīrulis, *Solījums*

nav pa prātam, tālab pāriet uz Goldblata mākslas studiju. Iepazīstoties ar galvaspilsētas mūzejiem, kollekcijām, Cīruli visvairāk ieintresē keramikas darinājumi. Tā rodas nodoms uzsākt patstāvīgu darbošanos šajā jomā. Atgriezies dzimtenē, viņš iepazīstas ar tautas podnieku darbnīcām Ropažos, Siguldā un Cēsīs, kādu laiku strādā Smiltenē pie podnieka J. Drandas. Pastrādātos ražojumus viņš izstāda Strādnieku dzīvokļu izstādē Rīgā (1907) ar labiem panākumiem.[1] Sākumā Cīrulis izlieto Sirotjina un P. Šteinberga cepļus, drīz pārceļas uz Jelgavu, kur ierīko savu darbnīcu, brālim Ludim daudz palīdzot techniskās lietās. Sarīkojis 1908., 1909. un 1910. g. patstāvīgas savu ražojumu izstādes, Cīrulis iegūst līdzekļus, lai varētu doties uz Parīzi, iepazīt plašākus mākslas apvāršņus. Kopš 1908. g. līdz pat Pirmajam pasaules kaŗam viņš ziemas pavada Parīzē. Ar savām dekorātīvi īpatajām majolikas vāzēm, šķīvjiem u. c., individuāli pārveidojot tautas raksta elementus, Cīrulis gūst panākumus pirmajā un otrā Latviešu mākslinieku izstādē. Parīzē viņš mācās privātās (Juliana u. c.) mākslas akadēmijās, citu starpā pie spāniešu gleznotāja H. Anglādas. Anša Cīruļa keramika 1909., 1910. un 1911. g. parādās *Société nationale des beaux-arts* un *L'Union internationale* mākslas izstādēs, gūstot kritikas ievērību.

Vairāk iepazīdams mākslas dzīvi un trauku ražošanā saduŗoties ar naudas grūtībām, Cīrulis īsi priekš Pirmā pasaules kaŗa pievēršas dekorātīvai glezniecībai. Savas allegoriskās kompozicijas *Sapnī* un *Dieva bērni* (att.) viņš izstāda 1913. un 1914. g. Parīzē Neatkarīgo salonā (*Salon des Indépendants*). Līdzīgas secesionistiskas dekorātīvas kompozicijas – *Mākoņi un zvaigžņāji, Divi cilvēki* – izstāda trešajā un ceturtajā Latviešu mākslinieku izstādē.[2] 1914. g. sarīkotajā mūsu grafikas izstādē parādījās daži Cīruļa kokgriezumi. Atgriezies no Parīzes, Ansis Cīrulis gribēja veltīt savus spēkus glezniecībai. Uznāca kaŗš, bēgļu un revolūcijas laiki. Bija jāpelnās ar lietišķās mākslas pasūtinājumiem. Cīrulis zīmēja krūšu nozīmes un karogus mūsu strēlnieku pulkiem, bet J. Rieksta etnografiskajai kollekcijai dažādu novadu tautas tērpus un latviešu tipus. 1916. g veikti daudzi akvareļi un grafita zīmējumi – bēgļu dzīves ainas (att.), ievainoto latviešu strēlnieku tēlojumi latviešu apvienotajā lazaretē Rīgā (att.). Tēloti arī 1917. g. revolūcijas



352. Ansis Cīrulis, *Precības*, kazeina freska

353. Ansis Cīrulis, *Precības*, meta fragments



notikumi. Veikti daudzi grafiski darbi, linogriezumi un kokdzelumi *(Kronvaldu Atis, Ed. Veidenbaums, Jānis Asars*), plakāti, zīmēti burtu paraugi.

1920. g. Cīrulis sarīko Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā personālu izstādi. Tajā redzamas dekorātīvās allegorijas *Sapnis, Mākoņi un zvaigžņāji* un patriotiskais *Solījums* (att.). Bez keramikas ražojumiem katalogā atzīmēti 266 numuri – ainavas, portreti, mītoloģiskas temas eļļā, temperā, akvarelī, zīmulī, sanginā un kokgrebumā. Nākamo gadu mākslinieks dodas uz Parīzi mācīties, pārbaudīt sevi un savu māku, gūt jaunu ierosmi un atsvaidzināt skatu. Tas ir šaubu un meklējumu posms.

Svārstīdamies starp šaubām un pašapziņu, Cīrulis 1921. g. pavasarī nonāk Parīzē. Viņš dzīvo mazā istabiņā sestajā stāvā. Nomākušās un nemīlīgās dienās vējš pūš pa logu šķirbām un durvju apakšu. Visu dienu mākslinieks pavada ārpus mājas: mūzejos, izstādēs, Luvras skolā un Sorbonnas mākslas vēstures lekcijās. Juliana akadēmijā zīmē aktu uzmetumus. Mūzejos vāc novērojumus, šo to uzzīmē burtnīcās, atrodot daudz ko jaunu un noderīgu formu uzbūves un kompozicijas studijām.

Tolaiku Parīzē kopā ar mērenākiem fovisma un Parīzes skolas virzie-



354. Ansis Cīrulis, *Pērkons un sievas*, kazeina freska

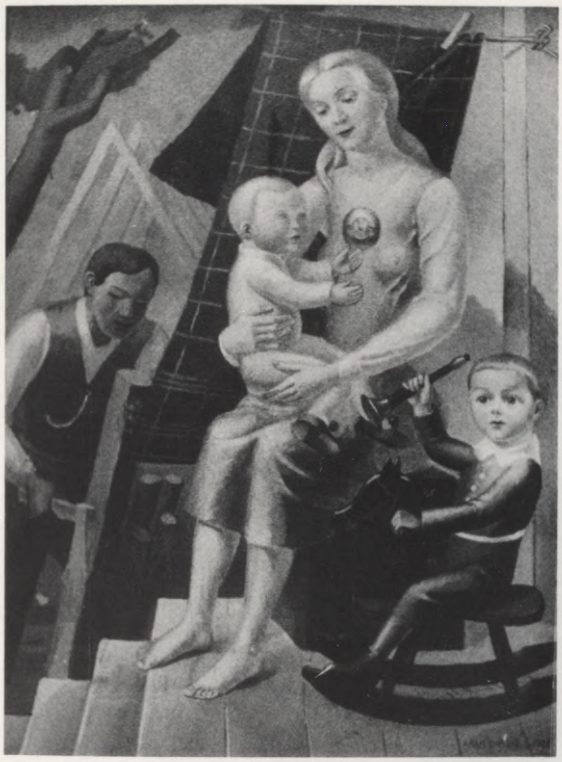
niem kubisms pārdzīvo savu beigu posmu, tāpat arī ekspresionisma strāvojumi. Ceļā uz pēckubismu darbojas pūrisma, konstruktīvisma, ģeometriskās abstrakcijas un dīgstošā sirreālisma, kā arī brīvā reālisma strāvojumi. Redzot visu to, Cīrulis apzinās, ka viņa darbi nav tik slikti: „Tikai uz priekšu tādā pat virzienā. Viss tikai vēl vairāk jānoslīpē, jāpārdomā un jāstrādā tik tālāk. Un vispār mūsu jaunie mākslinieki, salīdzinot ar šejieniešiem, ir augstāki vērtējami nekā dažs labs to domā ... Ir labi te pabūt, jo vajag sevi salīdzināt ar vislielākiem, tad skaidri top mērķi un ceļi, it sevišķi, ja sevi daudz nicina ... Lai arī cik varenas lietas neredzētu un neapbrīnotu, tomēr vienmēr jāatgriežas pašam pie sevis. Vienmēr jautājumu sev uzstādu, vai esmu kas, vai varu ko un vai varēšu ... Aizvien un aizvien esmu sevi uz svariem licis, aizvien sevi analizēju, mēģināju sevi atklāt un sevi pazīt pilnīgi. Un kaut gan reizēm šaubas, neticība, pilnīga sevis noliegšana mani pārņem, tad tomēr tagad redzu skaidri, kas es esmu un varu būt."[3]

Šīs dzīves biedrei Sofijai, dz. Veisai, no Parīzes rakstītās vēstules 1921. g. pavasarī paveŗ mākslinieka domas, viņa iekšējo dzīvi. Tai pašā 27. aprīlī rakstītajā vēstulē viņš cita starpā saka: „Tās mākslas ir kā alkohols. Reiz pie viņām pieradis un nodevies tām, nevaru vairs [tās] atstāt. Ja arī citi neatzīst un nekā neatrod, tad tomēr pašam vajag spēt tā strādat, lai sevī pats vērtības atrastu." Šīs vērtības meklējot, Cīrulis ir viens no izcilākajiem latviskās tradicijas kopējiem mūsu mākslā. Parīzē viņš grib pastudēt arī „seno grieķu un orientālo darbus". Uz tiem nav jāskatās ar naturālisma acīm.

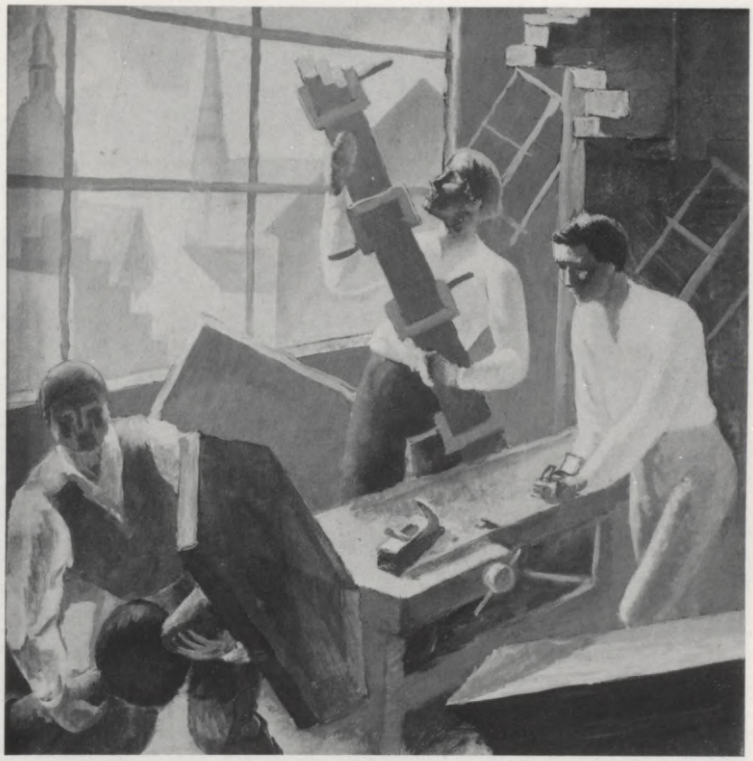
1925. g., pabijis Italijā un Parīzē, Cīrulis sarīko otru patstāvīgu izstādi ar 144 katalogā atzīmētiem darbiem, neskaitot keramiku un galdniecības ražojumus pēc mākslinieka metiem. Te cita starpā kompozicijas sienas gleznām Latvijas Lauksaimnieku ekonomiskās sabiedrības laucinieku viesnīcai (sausā freskā) un bankai, Saeimas reprezentācijas telpām (*Pie Zilā kalna*), portreti, figurāli gleznojumi eļļā, ainavas (*Tukums, Daugava*, Rīgas



355. Ansis Cīrulis, *Dejotājas* (*Saules pagalmā*)



356. Ansis Cīrulis, *Jaunsaimnieks*



357. Ansis Cīrulis, *Galdnieku darbnīca*

ielas), daudzi dažāda veida grafiski ražojumi, paklāju meti u. c. Dzīves apstākļi spieda būt daudzpusīgam.

Divi pēdējos gadu desmitus pirms savas pāragrās nāves Cīrulis raženi strādā gan lietišķo mākslu nozarēs: iekštelpu rotājums un iekārtas Rīgas pils reprezentācijas telpām, Lauksaimniecības kameras reprezentācijas telpām, Lielajam piena restorānam Rīgā; gan top sienas gleznas Rīgā, bērnu atpūtas namā Ogrē, Dzintaros; logu gleznojumi agrākajai Lielajai ģildei; audumu iespiedumi (madarojumi); prāvs gleznojumu, grāmatu ilustrāciju un lietišķās grafikas (naudas un pastmarku projekti) darbu skaits utt. Visā šajā dažādībā Cīrulis vēstī savu īpato stilisko uztveri un senatnīgo latviešu formu tradiciju izjūtu. Viņš ir mūsu mājas kultūras sekmētājs, dzīves apkārtnes izdaiļotājs,[4] sakausējot vēsturisko stilu elementus ar modernizētām etnografiskām formām – un šai jomā nodibinādams savu cīrulisko tradiciju. Nerima viņa tieksme gleznot un tēlot lietas, kas viņu valdzināja, – pie gleznieciības viņš atgriezās, cik atļāva spēki un laiks. 1933. g. viņš sarīkoja trešo personālo izstādi Valsts mākslas mūzeja telpās Rīgas pilī ar plašu darbu klāstu. Cīrulis piedalījās valsts rīkotajās izstādēs, starp tām dažās ārzemju izstādēs,[5] un Zaļās Vārnas skatēs. Sākoties Otrajam pasaules karam un okupāciju gados viņš klusu dzīvoja Torņakalna apkaimē. Uzliesmojot kādai vecai kaitei, mākslinieks mira 1942. g. 15. septembrī Rīgā. Nākamo gadu sarīkoja viņa pēcnāves izstādi Pilsētas mākslas mūzejā. Viņa dzīves biedre Sofija ar divi dēliem devās trimdā.

*



358. Ansis Cīrulis, *Mintava*

Latviešu gleznie cībā Ansis Cīrulis ienāk ar allegoriskām dekorātīvām kompozicijām īsi priekš Pirmā pasaules kaŗa. Pelēkās krāsu kāpēs rēgaini parādās jaunekļu un jaunavu stāvi. Šais gados Cīruli ietekmēja franču simbolisti un dažviet arī šveicietis F. Hodlers. Tā ir kāda hipnozes pārņemta pasaule. Trejskaldnī *Sapnī* vidū sievietes tēls līgo pāri mēness sirpim, bet sānu spārnos mīlētāju pāŗi. Apakšējā gareniskajā šaurajā joslā (predellā) guļoša sieviete, salikusi virs galvas paceltās rokas, un sēdošs vīrietis. Līniju ritms saista summāri izveidotos irreālos bezsvara stāvus, kas lidinās sapņa telpā. Tā arī *Dieva dēlos, Saules meitās* (att.), mūsu teiksmu būtēs. Kaŗa un bēgļu laiku notikumi pamudināja trīsdesmit trīs gadus veco sapņotāju atgriezties īstenībā. Viņš iedzīvina akvareļa lapu virknē bēgļu ikdienu: ēdināšanas punktā; produktus saņemot (att.); pabalstu gaidot; maizes klaipu

XXVI. Ansis Cīrulis, *Latgales frontē 1919. gadā*





XXVII. Ansis Cīrulis, *Jānis*



XXVIII. J. Bine, *Pie akas*



359. Ansis Cīrulis, *Kāzas*

krāvējas; dodoties uz mītnēm. Sievietes galvas lakatiņos, masīvos lindrakos un seģenēs, vīrieši novalkātos tērpos – tēloti vienkāršotās, stūrotās formās. Atšķirībā no Grosvalda sentimentālajiem un patētiskajiem tēlojumiem, Kazaka nervozi asajām šķautnēm līdzīgos motīvos Cīruļa tēlojumi ir tuvāki īstenībai cilvēku un notikumu raksturojumā. Tā ir neziņas un bēdu mākta tauta, bažīga un domīga. Bez emocionāliem pārspīlējumiem, ekspresīvie un koncentrētie tēlojumi zīmīgi rāda bēgļu grupas un dzīves apstākļus, kur viss grozās ap dienišķās maizes kumosu. Ilustrātīvāki dažos tēlojumos šos motīvus ainojis H. Grīnbergs. Cīrulis sniedzis mākslinieciski un vēsturiski vērtīgu vēstījumu par grūto laiku. Arī zīmējumos, rādot ievainotos strēlniekus un virsniekus Latviešu apvienotajā lazaretē, viņš vienkārši, patiesīgi dokumentē kaŗavīrus (att.).

Cīrulis sporadiski tēlojis strēlnieku dzīves ainas (*Ziemsvētki zemnīcā*, *Sarkanais strēlnieks*), revolūcionāri saviļņotos 1905. g. un 1917. g. notikumus; Latvijas sargus, cīņas Latgales frontē 1919. g. Taču arī sabangojumos un asiņainās cīņās nekas neizvēršas drūmā skarbumā, traģiskā satumsumā. Arī tādās norisēs nezūd Cīruļa skatījumam īpatais rāmais savaldīgums un liriski maigā, cilvēciskā gaisotne viņa veidolos. Cīnītāju tēliem nav ārišķīga patosa. Dzīvības upurēšana, nāve ir dzīves notikumi, sagaidāmi un pārciešami ar cilvēcisku cieņu, ja to apstākļi prasa. Tālab Cīruļa ilustrācijās dainām nāves un bēŗu tēlojumos ir savaldīgs rāmums, sastopoties ar neizbē-

gamo. Tā ir nepieciešama daļa dzīves ritumā, un arī tur izmanāma īpata apskaidrotība un gaiša miera noskaņa.

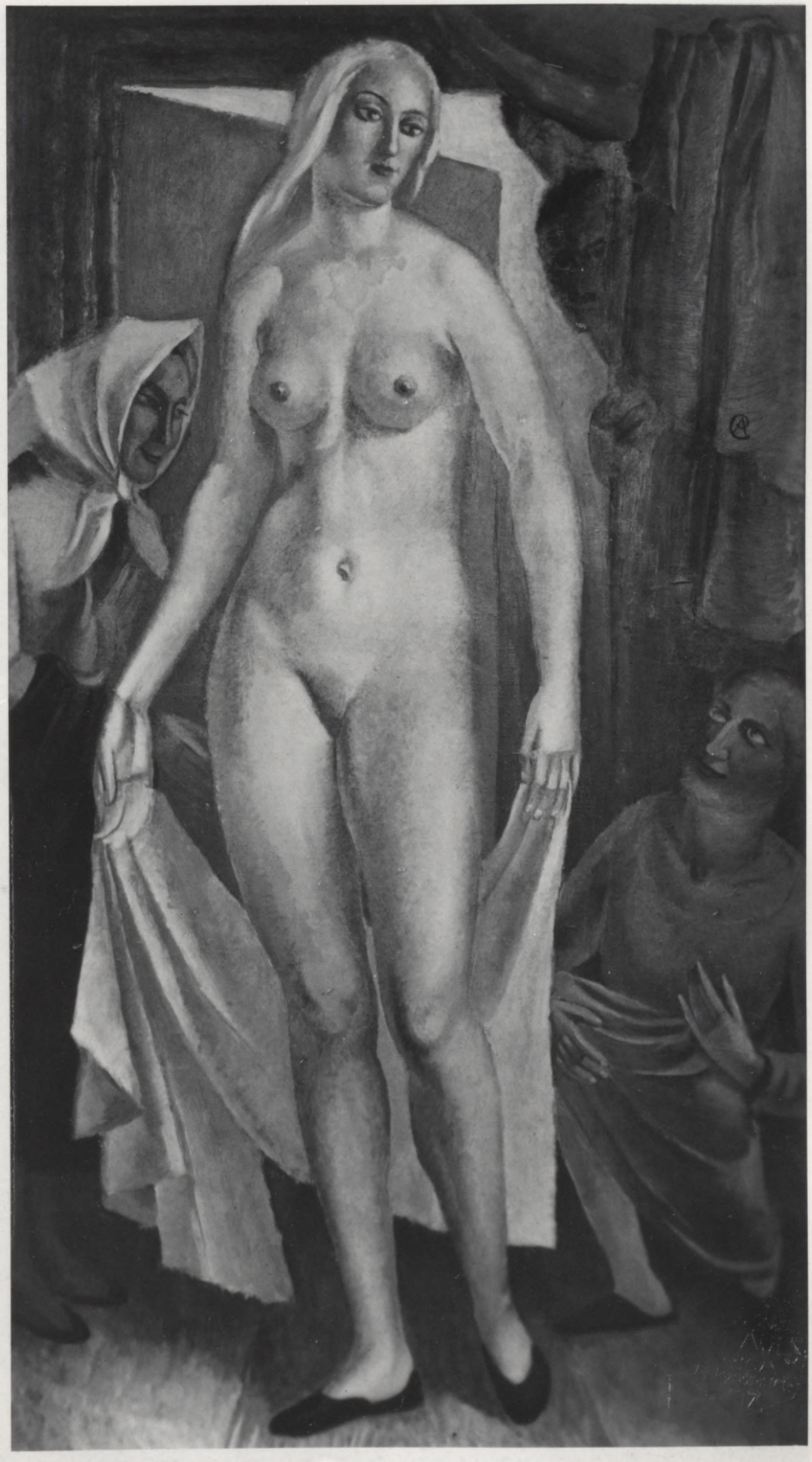
Gan eļļā un temperā stājgleznieciības dažādos tematiskos novados, bet it īpaši sienas gleznās, dekorātīvos panno Cīrulis vēstī gaišu, rāmu optimismu, kam svešs tumšu saviļņojumu skarbums. Tagadnes darba un tautas dzīves ainās, teiksmotās pagātnes notikumos, – viss viņa skatījumā pārvēršas klusas laimes apmirdzētā brīnumainā pasaulē. Senatnīgums, senču ticējumi ietverti archaiskās formās ar īpatu simboliku; mītiskie tēli parādās laipnos ikoniskos veidolos. Ceļā uz senatnīgo latvisko skaistumu, ko tematiski centušies atminēt arī Kuga, Matvejs, Zaļkalns, Zāle, Strunke, Bīne u.c., Cīruļa kompozicijas balstās uz ornamentālu ritmu formu un krāsu kārtojumā. Pats patētiskākais Cīruļa sacerējums ir *Solījums* (1920, att.). Veci un jauni augšup traucošā kustībā pacēluši rokas vienotā solījumā. Dažkārt aizrādīts uz F. Hodlera ietekmi šai darbā, it īpaši šveicietim raksturīgiem parallēliem ritmiem. Taču še nav hodlerisko līniju metalliskā stingruma un gribas spēka vīrišķīgā spara, kas piemīt Hodlera teiksmainajām kompozicijām. Cīruļa māksla ir daudz sievišķīgāka. Viņam rūp nevien kontūrējošo līniju vijumi un stūrainība, bet arī ietverto laukumu krāszieda artikulācija maigo zeltaini oranžo, sārti violeto un zaļoti zilgano zvīguļos.



360. Ansis Cīrulis, griestaine Rīgas pils sūtņu akreditācijas telpā

361. Ansis Cīrulis, *Trīs Laimas ar mazo meitenīti*





362. Ansis Cīrulis, *Līgava*





363. Ansis Cīrulis, no *Mēnešu cikla* – marts
364. Ansis Cīrulis, no *Mēnešu cikla* – jūnijs

Labs piemērs pagājības daiļuma poētiskam skatījumam ir vēlāk barbariski iznīcinātās kazeina freskas Jelgavā, kas tēloja *Precības* (att.), Jāņu nakts līksmi, dzīrošanu krodziņā, Pērkonu pāri klētij un sieviešu grupai ar jauno maizi – rudens svētības zīmi (att.) Tēlojuma un stila problēmas še nešķiramas. Visās Cīruļa figūrās ir kas dejisks, kālab meistars labprāt tēlo dejotājus un dejotājas. Cīruliskā laimes un sapņu zemē valda naīvs prieks un jaunības spirgtums. Viņa tēlotos stāvos kāda primitīva stūrainība apvienojas ar īpatu graciozitāti, iznesīgumu. Līniju sadars apraksta viļņainus ritmus, kas saista grupas. Tā, piemēram, precību tēlojumā, *Zāļu vakara dejotājos, Dzīrotājos krodziņā*. Jāņu nakts gavilēs un reibumā nekas neizvēršas nesavaldīgā skaļumā. Cīruļa tēlotajiem cilvēkiem kā pagātnes, tā tagadnes ainās (*Jaunsaimniekā*, ēkas cēlējā, att., *Galdnieku darbnīcā*, att., mūrniekos, arājos un sējējos – sienas gleznās bij. Rotas zālē) piemīt kautrīgums. Viņi iegrimuši sevī, savā darbā, rosībās. Idilliski gaiša parādās mūsu skatam senā *Mintava* (tempera, 1922, att.) ar kuģiem ostā, sargiem, kaŗavīriem, preču mijējiem un daiļavām, kas apbrīno rotas. Daudz vēlāk, 1934. g., darinātajā temperas gleznojumā *Kāzas* (att.) gleznas struktūrai raksturīga brīva simmetrija kārtojumā, liegas krāsas un lokveidīgi viļņains kustību ritms, figūrām mūzicējot, dejojot, mielojoties pie galda. Cīrulim tuvs mūsu tautas rakstam zīmīgais virzienu parallēlisms, krāsu un formu pretstatu ritmisks saistījums.

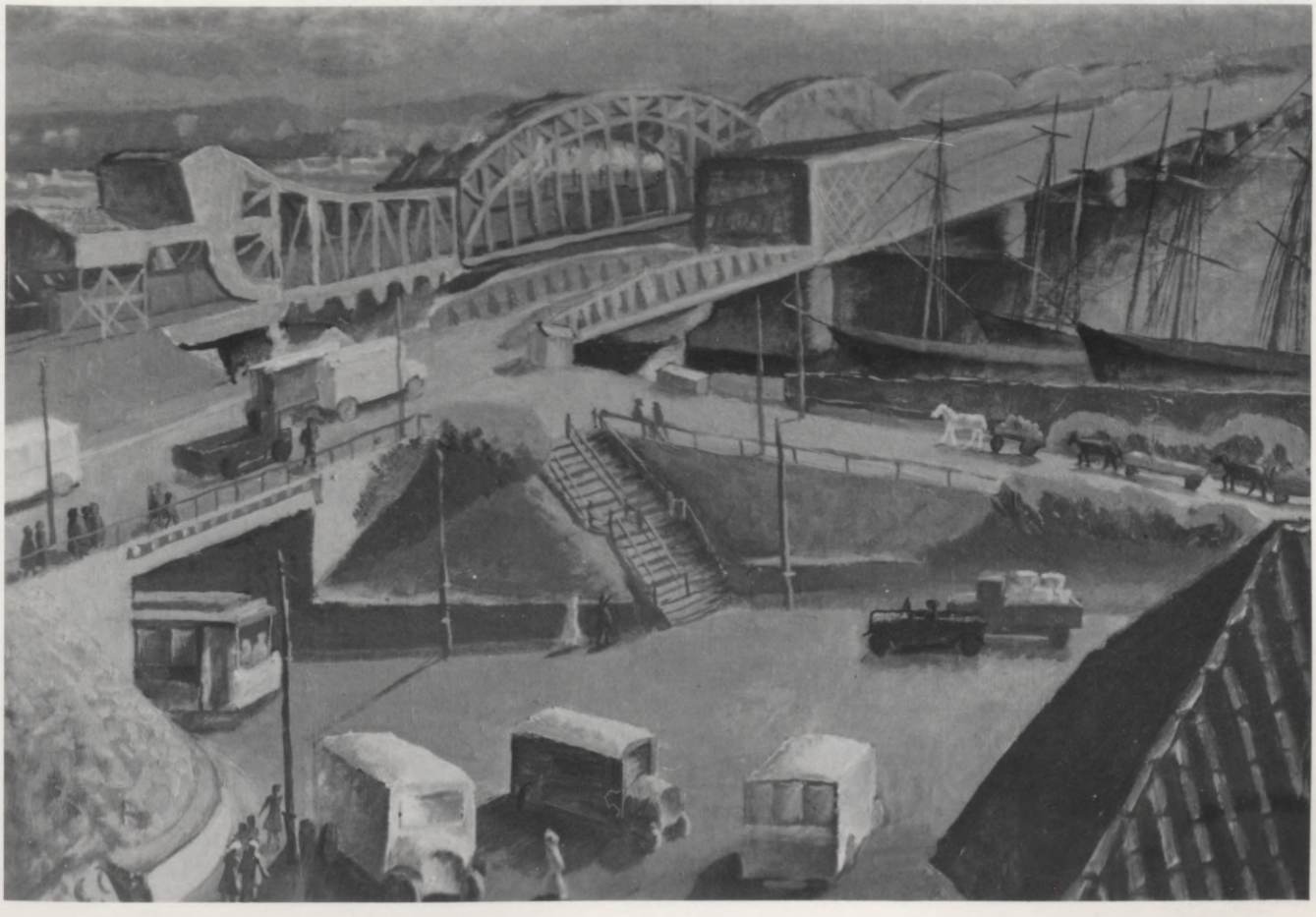
Stingra simmetrija un īkonisks iestindzinājums vērojami gan mītiskās

stājgleznās, gan griestainēs. Tā Jāņa, Pērkona, Laimas un Māras svinīgā kustībā paceltajās rokās līdzīgi senkristīgo orantām (griestaines Rīgas pils reprezentācijas telpās, att.). Cīrulis atrod ierosmi gan bizantisko svētbilžu, gan agrās italiešu renesanses primitīvistu (Fra Andželiko fresku lirismā un krāsu maigumā), gan austrumu mākslas principos un tradicijās, tās pārkausēdams savā kontemplātīvajā lirismā. Ilustrācijai minēsim *Trīs Laimas ar mazo meitenīti* (att.), ko vidējā Laima sarga un vada.

Uga Skulme nosaucis Ansi Cīruli par „latvisko ikonu meistaru". Taču tas ir tikai viens aspekts meistara mākslā. Ar savu lirisko kontemplāciju tuvs Valtera, Matveja, Grosvalda, Annus u. c. mūsu gleznotāju jutoņai, Cīrulis savos sieviešu plikņos ļāvies erotikai. Slaidajās gaišmatēs – gan zem ziedošām ābelēm, turot rokās zīļu rotu (*Vienatnē*), gan apbrīnotās kā līgavas, brīvas samēros un anatomiskā uzbūvē, izliekto līniju trauslumā, dzeltenīgo un violeto toņu pretstatā – Cīrulis šo motīvu traktējumā maksā meslus kaislei, kļūdams dažviet manierīgi saldens. Tomēr viss reālais un vitālais pakļauts dekorātīvam daiļumam, izskanot kādai citai stīgai. Šie eļļas gleznojumi savā emocionālitātē un veidojumā īpati, tomēr ne ikreiz pieskaitāmi mākslinieka darbu virsotnēm.

Vedot skatītāju te pa Dieva pagalmiem, teiksmām, te pa īstenībai tuvām takām, Cīrulis ir daiļuma meklētājs latviešu dzīvē. Daiļums dara dzīvi pilnskanīgu. To cita starpā vēstī *Lielupes* allegoriskais tēlojums Dzin-

365. Ansis Cīrulis, *Rīgas tilti*



taru koncertu namā, kur varavīkšņotā lokā parādās laiva ar upes allegorisko figūru krāšņā tērpā ar baltu puķi rokā un līgotājiem abos laivas sānos.

Kā dzīves vērotājs saprotamos un izteiksmīgos gada mēnešu cikla zīmējumos, dailinieks brīnišķīgi tver agrāko latvisko lauku dzīvi un ļaudis pūliņos, atpūtā un līksmes brīžos dabas maiņu ietvaros (att.). Kā dzīves apkārtnes un ikdienas daiļotājs, Cīrulis Madernieka pasākto tradiciju papildina un brīvi pārveido, iedams vidusceļu etnografisko un vēsturisko stilu elementu izmantošanā. Visur viņš tiecas uz ko īstu, kas atsver ar uzviju manierīgo, kas iezogas viņa daiļradē. Cīruļa izteiksmes savdabīgums vērojams arī ainavās un it īpaši Rīgas (att.) un Latvijas pilsētu: Jelgavas, Cēsu, Ventspils, Kuldīgas, Aizputes, un arī Tallinas skatos. Savas dzīves pēdējos gados darināja Latgales motīvus temperā: *Latgale viduslaikos*, *Latgale tagadnē un senatnē* u. c. (Kultūras fonda izstādē 1936. g.). Griestu figūrās Rīgas pilī Ansis Cīrulis raksturojis dažādu novadu latviešus maigā violeti dzeltenā ziedā uz pelēka fona – vidzemniekus, kurzemniekus, zemgaliešus un latgaliešus. Bērnu pasauli rotaļās un nodarbībās viņš tēlojis kazeina freskās bērnu sanatorijā Ogrē (1927, att.).

---

[1] Vācu *Kunstverein'a* rīkotajā lietišķās mākslas izstādē 1908. g. Anša Cīruļa vāzēm piespriež Jungas-Štillingas medaļu. Cīruļa darbus reproducē *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* 1908. un 1909. g.

[2] Par Anša Cīruļa *Mākoņiem un zvaigžņājiem* II Latviešu mākslinieku izstādē Oļģerds Grosvalds spriež (*Dzimtenes Vēstnesis*, 1914/282): „Ansis Cīrulis tagad nodevies gleznie cībai ... lielā gleznā ir cenšanās pēc monumentālā. Mākoņos un zvaigžņājos mākslinieku nodarbina kompozicijas problēmas zvaigžņu kopās ... tēlotās kailās figūrās, lidinoties zilās debesīs ... Krāsa diezgan vienmuļa, un tā nekādu lomu nespēlē. Atsevišķas

366. Ansis Cīrulis, *Bērnu rotaļas*, mets kazeina freskai





367. Ansis Cīrulis, ēdamistaba mazpulku izstādē

figūras nav nozīmīgas, bet to sakopojums ... (vērojamas) dažas nepilnības figūrās ... sievietei labā gleznas pusē gandrīz parallēli salocītās kājas un rokas rāda kaut ko mākslotu, samocītu. Gleznotājs vēl nepārvalda anatomisko formu ..." Kritiķis arī konstatē franču mākslas ietekmi. – Otrs tā laika prominentais mākslas kritiķis J. Madernieks par Anša Cīruļa darbu spriež (*Latvija*, 1914/295): „Anša Cīruļa lielā glezna Mākoņi un zvaigžņāji (smeļ vielu) no grieķu mītoloģijas ... patīkams iespaids, taču trūkumi – kompozicijā trūkst organiskas vienības ... figūras nostatītas kā ar nodomu ... Kolorīts patīkams, mierīgs, kaut gan drusku vienmuļš, pelēks ... (tēlojuma) fantastika pieļauj brīvāku veidošanu, kur ... galvenā vieta estētiskam izskatam – stilizētās formās un līnijās ... (te) naturālisms otrā vietā."

[3] Vēstule sievai Sofijai 1921. g. 27. aprīlī.

[4] Jāpiemin arī Anša Cīruļa meti metalla izstrādājumiem, piemēram, Rīgas pils vārtu kalumiem. Viņš prot gaumīgi izveidot mēbeļu ansambļus telpas iekārtojumā.

[5] 1925. g. dekorātīvās mākslas izstādē Parīzē, 1927. g. Kauņā, 1929. g. Karaļaučos, 1933. g. Oslo, 1934. g. Maskavā, 1936. g. Helsinkos, Tallinā un Varšavā. 1938. g. Berlīnes amatniecības izstādei Cīrulis izstrādā metus zāles iekārtai. Pasaules izstādē Briselē 1935. g. Ansim Cīrulim piesprież *Grand Prix* balvu.

Literātūra un avoti

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – J. Siliņš, „Ansis Cīrulis", *IŽ*, 1925/1; „Ansis Cīrulis", *Latvju Mēnešraksts*, 1942/11; „Ansis Cīrulis", *Jaunā Gaita*, 1975/102, 103, 104. – *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, I–II, Rīgā (1934, 1935). – Anšl. Eglītis, „Jaunākais latvju glezniecības ceļā", *Sējējs*, 1936/10. – J. Bīne, „Mītoloģiski temati mūsu gleznieciēbā", *Sējējs*, 1938/1, 1939/2, 1940/2; „Dekorātīvā un lietišķā māksla", *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – V. Vasariņš, Latviešu keramika (manuskripts, Rīgā 1944). – J. Pujāts, „Anša Cīruļa sniegums lietišķajā mākslā", *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1967. – *Latviešu vitrāža* (T. Grasis), Rīgā 1979. – Šķirkļi par Ansi Cīruli: *LKV* II; *LE* I; *LME* I, 313. lpp.

Vēl citi mītoloģijas temām pievērsušies gleznotāji: Jēkabs Bīne, Hilda Vīka, Ernests Brastiņš

Īpatu stāvokli mūsu mītoloģijas ainotāju starpā ieņem JĒKABS BĪNE (1895–1955). Viņš strādā akadēmiskā reālisma garā, tomēr ar saviem īpatiem gleznojuma paņēmieniem. No otras puses, viņu pietuvina Ansim Cīrulim tautiskās mītoloģijas motīvi ar stilizētu uztveri. Tas, ka viņu ieskaitīja māksliniekos, kas reprezentēja mūsu mākslu valsts rīkotajās ārzemju izstādēs, piešķir viņa meklējumiem un centieniem kādu vispārēju nozīmi.

Jēkabs Bīne, būdams rīdzinieks, savā tematikā pievērsies lauku dzīvei, tēlodams sadzīves skatus celtņu ārpusē un iekštelpā. Kā īpatību pieminēsim pievēršanos sakrālai tematikai – arī neatkarīgi no baznīcu pasūtinājumiem. Taču no bibliskajiem motīviem dievturis Bīne vēlāk nonāk pie mūsu mītoloģijas dievībām.

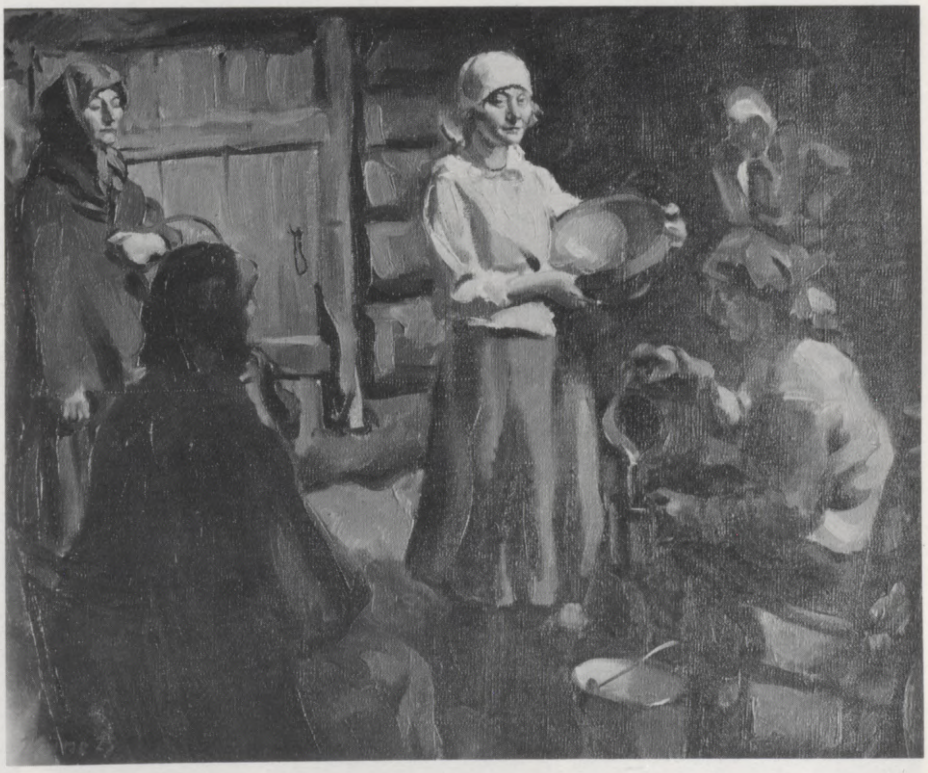
J. Bīne dzimis 1895. g. 11. aprīlī Rīgā, tirgotāja ģimenē. Jau agrā bērnībā, pēc autobiografiskām ziņām, guvis pirmos rosinājumus mākslā no kāda krievu gleznotāja. Bīnem mācoties Rīgas pilsētas reālskolā,[1] jaunieša spējas zīmēšanā ievēro skolotājs Konstantins Nīlenders, kas dažu labu latviešu jaunieti uzmudinājis pievērsties mākslām. 1913. g. Bīne iestājas Pilsētas mākslas skolā, sabūdams zemākās klasēs divus gadus, mācīdamies zīmēšanu pie Štiglica skolas absolventa Ed. Valkera un kluso dabu gleznošanu pie V. Purvīša. Skolai 1915. g. izbeidzoties, iestājas Charkovas mākslas skolā, kur mācās pie portretu gleznotāja Ļubimova. Vēl būdams skolnieks, 1917. g. kopā ar dažiem citiem latviešu audzēkņiem – A. Dīriķi, J. Strautu, K. Avotiņu piedalās krievu modernistu izstādē. Atgriezies dzimtenē, iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā, beigdams 1926. g. prof. Tillberga vadīto figūrālo darbnīcu ar diplomdarbu *Augšāmcelšanās* (att.). Sabijis no 1923–1927. g. par biedru Neatkarīgo vienībā, piedalās šīs kopas izstādēs, bet pēc tam Latvju mākslinieku biedrības skatēs, aizvien ar prāvu darbu skaitu. Pēc akadēmijas beigšanas kopā ar dažiem citiem absolventiem nodibina 1927. g. Latvju mākslinieku (sākumā saucās – „Akadēmiju beigušo") biedrību, kļūdams tās priekšsēdis. Šī kopa sprauda par savu uzdevumu cīnīties ar antinacionāliem modes virzieniem mākslā, meklējot „iet pilnvērtīgus mākslas ceļus, kas katrai tautai ir īpatni nacionāli, tos ceļus, kuŗus nospraudusi mūsu senā tautas māksla un ievadījuši mūsu iecienītākie meistari Rozentāls, Purvītis, Tillbergs. Šim nacionālismam nav jābūt teātrālam, ārišķīgam, bet dziļi iekšējam un nepārejošam, uz paaudžu paaudzēm."[2] Bīnes pārliecība ir, ka mūsu māksliniekiem jāliek savas darbības pamatā ideālistiskā pasaules uztvere, apzinīgi izceļot latvisko saturu un tā veidojot laikmetīgu latviešu mākslu, tuvu mūsu tautas dzīvei un Latvijas dabai, kur forma ir līdzeklis „satura ietērpšanai".[3]

368. J. Bīne, *Augšāmcelšanās*





369. J. Bīne, *Saulē*



370. J. Bīne, *Lauku dzīve*

Bīne daudz darbojies daiļamatniecībā, darinādams iekštelpu iekārtu, trauku, metalla izstrādājumu un audumu projektus, un šajā nozarē izkopis savu īpatu stilu. Par paidagogu darbojies Rīgas Valsts daiļamatniecības skolā, būdams vēlāk tās vadītājs, Kaucmindes mājturības seminārā u. c. Rakstījis par mākslu periodikā, publicējis grāmatu *Krāsu saskaņas mācība*

un darbojies par lektoru. Pēckaŗa gadu Padomju Latvijā kādu laiku dzīvoja Kuldīgā, pēc tam pārnācis uz Rīgu, savas dzīves pēdējos gados darbodamies kombināta Māksla vitrāžas darbnīcā un kļuvis tās vadītājs. Gleznojis altāŗa gleznas Cesvaines, Vecsaules un Jumpravas baznīcām; Rīgas Jāņa baznīcai vitrāžas metu.

Debitējot 1920-to gadu sākumā Neatkarīgo vienības izstādēs, J. Bīne izvērš savu tematikas loku: klusās dabas ar koka traukiem, pudelēm, puķēm; plikņi saulē, lauku dzīves ainas; figūras iekštelpā; ainavas un portreti. Vai tās būtu figūras, vai ainavas, lauku celtnes, visur Bīne ar naturālistisku rūpību un akadēmiskā zīmējuma māku ievēro un raksturo sīkdaļas. Taču tai pašā laikā viņš cenšas izvairīties no „sīkiem dabas protokoliem". Viņš arī saprot ārišķīga tautiskuma un omulīgas bezproblēmu čalošanas – izpatīkot sīkpilsoņu gaumei – seklumu un nevērtīgumu. Tāda veida omulīgu mākslu piekopa dažs labs Bīnes līdzgaitnieks. Ievērojot sīkdaļas un tēlojuma konkrētību, Bīnem ne mazāk rūp krāsaino laukumu un formu koncentrācija, ēnaino un gaismoto daļu spēcīgi pretstati ar silto un Bīnem raksturīgo vēso toņu iedarbīgiem kāpinājumiem. Ar akadēmiskā reālisma metodi viņš pūlas un prot izlobīt redzamības parādībās ko būtisku un personīgi izjustu. Šie stiliskie un tematiskie meklējumi ne visur vainagojas ar vienādiem panākumiem. Taču imponē Bīnes vēstījumu godīgā atklātība, darbiem piemītošais spirgtums, svaigums. Pat tādos agrīnos darbos kā *Ābolu mizotājā*, skolnieciski rūpīgā un vienmuļā, mākslinieks nevēlas ražot laika kavēkli publikai. Bīne ievēro robežu starp dabas un etnografiskas vielas mākslinieciskū izmantošanu un šīs vielas kailu atdarināšanu, vienalga, vai imitācija būtu diletantiski trūcīga, naīva, vai akadēmiski izveicīga. Pūlēdamies izkopt sev raksturīgo vingro un paaso otas vilcienu, Bīne izvairās no technikas bravūras kā pašmērķa.

Savos aktu gleznojumos un žanros Bīne nemeklē monumentālitāti (kā,

371. J. Bīne, *Virtuvē*
372. J. Bīne, *Es un mans modelis*





373. J. Bīne, *Uz lieveņa*



piemēram, Miesnieks vai Annus), bet drīzāk paveŗ ikdienas un dzīves savrupos stūrīšus. Izņēmums ir reliģiskā satura un mītoloģiskie tēlojumi. Savos plikņos, palaikam ārā, dažkārt žanrveidīgi iekštelpā (*No rīta*, 1925; *Es un mans modelis*, 1931, att.), Bīne it kā demonstrē savu māku uzgleznot kailu jaunu sievieti te gulus, te sēžam ar muguru pret skatītāju, te pozējot mākslinieka darbnīcā. Tolaik kādi kritiķi dažu aktu pozitūrā atrada it kā smalkjūtības trūkumu. Bīne pasvītro jaunas miesas robusto veselīgumu. Viņu interesē saulainais apgaismojums ar zilizaļoto vēsumu, pretstatā sarkaniem un miesas siltajiem toņiem, kā arī figūras uzbūve dažādos nostatījumos. Arī impresionistiskā saules gaismas rotaļa uz miesas un balta auta. Spēcīgs sarkanā uzsvars galvas lakatā vai sejā ir raksturīgs daudziem Bīnes darbiem. Šādam risinājumam ierosme gūta nevis Tillberga, bet gan zviedra Corna (Anders Zorn) gleznecībā, tikai bez Corna rotaļīgās virtuozitātes, plašos, šķautnainos otas vēzienos pasvītrojot gaismojuma spēcīgos kontrastus.

Skarbi, dažreiz pat griezīgi gaismēnas pretstati, vienkāršojot un koncentrējot formu āra vai iekštelpas izgriezuma robežās, iezīmē Bīnes žanrus.





374. J. Bīne, *Dievs, Laima un Māra*
375. J. Bīne, *Ūsiņš, Saules vedējs*

Cilvēku stāvus un lietas bieži tveŗot tuvskatā no augšas lejup, uzbūvētas ainas vienkāršā pilsētas virtuvē, pagalmā (*Lauku dzīve*, att.), pie ēkām (*Zvejnieku būda*) vai akas (*Pie akas*, 1933, att.), uz lieveņa (att.) u. tml. Tas raksturīgs divdesmito, bet īpaši trīsdesmito gadu darbiem, pašā raženākajā Bīnes gleznieciības posmā. Viņš daudz tēlojis lauku dzīvi ikdienā, sievietēm maļot, aitas cērpot, aužot, linus plūcot, ūdeni smeļot pie akas utt. Sadzīves tēlojumos viņš labprāt ievada kādu celtni vai architektūras motīvu, kas atbalsta telpas uzbūvi. Raksturīgs ir piesātinātais zilais un zaļotais noskaņojums, iekvēlojoties gaišiem, siltiem akcentiem. Arī J. Bīnes ainavām raksturīgs dziļi zilais aukstais kamertonis; taču sastopami arī pelēcīgi zaļotā, brūnoti iesārtā krāszieda sakopojumi. Dažos darbos (*Pie akas*) ir sievietes tipā, ir rožaini sidrabotos un zilganos toņos ir tuvums Rozentālam.

Bīnes ainavu motīvi ir dažādi – Zemgales lauki, Daugava, vecās lauku ēkas, jūrmala, pilsētas ielas, – viss gada laiku un apgaismojumu mijās, īpatās noskaņās, poētizējot dabas gleznainību. Mazāk īpati ir akadēmiski korrekti veidotie portreti, kuŗu vidū pieminēsim rakstnieka A. Saulieša ģīmetni. Salīdzinot J. Bīnes koklētāju (*Vecais koklētājs*, 1936) ar A. Annus Kursas koklētāju tēlojumiem, redzam lielu starpību. Bīnes koklētājs ir portrets, ikdienišķa īstenības parādība, turpretim A. Annus koklētāji ir romantiski pacilāti teiksmotāji, gara dzīves simboli, dažviet pat ar mazu teātrālu pieskaņu. Pacilātība izpaužas J. Bīnes mītoloģiskajos tēlojumos.

Tradicionālā akadēmiskā uztverē veiktas altāŗgleznas un diplomdarbs. *Krustā sišanā* (Cesvaines baznīcai) ir jūtama igauņu meistara Kēlera-Viljandi ietekme. Toties pilnīgi īpatus uzdevumus dievtuŗu ideju ietvaros risina trīsdesmitajos gados veiktās mītoloģiskās kompozicijas: *Dievs, Laima un Māra* (att.), *Ūsiņš – saules vedējs* (att.), *Mārtiņš*, kas, Pērkona

pavadīts, nāk pāri laukiem. Te no vienas puses ir jauna ikonografiska viela, no otras – stiliski uzdevumi. Tā kā dainas tēlo debesu dzīvi analogu cilvēka un zemes dzīvei, visas šīs dievības ir ideālizēti tautas tipi, kuŗu izveidošanā vietumis jūtama Gallena-Kallelas paraugu ietekme. Īstenība šais dekorātīva rakstura darbos savijas ar teiksmu simboliku. Dievtuŗu interpretējumā pievienotās ornamentālās zīmes ar savu abstrakto divmēru valodu ir svešinieki īstenības mērogos iecerētām figūrām. Tomēr Bīnes mēģinājumi, līdzās Anša Cīruļa, Niklāva Strunkes u. c. veikumiem, ir ievērības cienīgi. Šie mītoloģiskie tēlojumi viņu pietuvina jau pieminētajai stilizētāju grupai, kuŗas izcilākais pārstāvis gan būs Ansis Cīrulis.

*

Šajā stilizētāju nodaļā iederas arī HILDA VĪKA (Vīka-Eglīte, 1897–1963). Zīmētāja, akvareliste, gleznotāja un dzejniece, viņa debitēja ar saviem darbiem 1927. g. Dailes teātŗa fuajē iekārtotā izstādē, pēc tam bija

376. J. Bīne, *Ainava ar mītoloģiskiem tēliem*



pastāvīga Neatkarīgo mākslinieku vienības izstāžu dalībniece. Piedalījusies arī Kultūras fonda un dažās valsts rīkotajās izstādēs ārzemēs. Būdama visai ražīga un ne ikreiz izvēlīga paškritikā, viņa sarīkoja individuālas skates 1933., 1937., 1940. g. un – pēc apspiestības Staļina tumšo gadu režīmā – atkal 1959. un 1960. g. Rīgā un Dobelē. Pasaulē, ko Vīka tēlo, bieži vien klīrīgā gaumē, lietas un cilvēki it kā pozē, te izdailinātos, te reālākos veidolos, maksājot meslus arī infantīlām un erotiski kairīgām fantazijām, kas viņu šajā ziņā pietuvina dažiem sirreālisma atzarojumiem. Viņas sapņu pasaulē ir sava vieta arī latviešu mītoloģiskajiem tēliem[4] (*Māra – pirts kūrēja*, att.; *Dieviņa atnākšana* u. c.), citādiem nekā Anša Cīruļa, N. Strunkes un J. Bīnes interpretējumā.



377. H. Vīka, *Māra – pirts kūrēja*

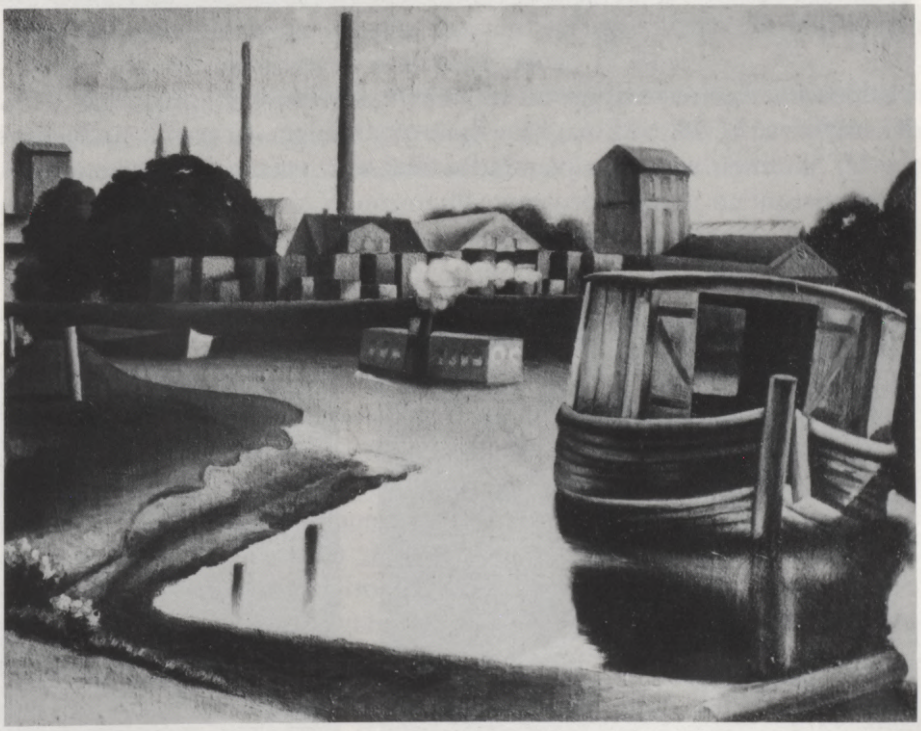




378. H. Vīka, *Pavasaris*
379. H. Vīka, *Vasara*



380. H. Vīka, *Ķīpsalas ainava*



381. H. Vīka, *Zunda ainava*

Dzimusi Rīgā, mācījusies vidusskolā, viņa darbojās par ierēdni bankā, bet pa vakariem apmeklējusi kāda maz pazīstama gleznotāja A. Zauera privātdarbnīcu un pēc tam U. Skulmes studiju (1925–1927). Viņa gūst ierosmi poētiskos priekšstatos, tiem meklēdama ietērpu kādā izdaiļotā pasaulē. To



382. H. Vīka, *Slinkās sievietes*

veidodama, viņa šo to apguvusi no tādiem *Mir Iskusstva* meistariem kā B. Kustodijeva, N. Mitrochina, vācu jaunromantiķiem un grafita zīmējumos no U. Skulmes, taču visu pārstrādādama savā īpatā iztēlē. Svārstīdamās starp apaļotu un plakanu ornamentālu formu, Vīka sākumā, it īpaši grafita zīmējumā, darinājusi savas idilliskās romantiskās ainas ar puķēm, putniņiem, sunīšiem, raibiem aizkariem un citām piedevām pie ilustrātīvi tvertām gan darbīgām, gan laiskām sievietēm, bērniem, starp uzpostiem un ikdienišķiem tipiem un savā vietā arī teiksmu tēliem. Stilizēts zīmējums ir viņas primitīvās un reizē izsmalcinātās daiļrades stūrakmens.[5] Akvareļos zīmējums izkrāsots, arī eļļās, starp kuŗām atzīmēsim grafiski cieti gleznotās Ķīpsalas ainavas jaunās lietišķības gaumē (att.). Vēlāk viņas eļļas kļūst gleznieciskākas.[6] Būdama daudzpusīgi apdāvināta, viņa līdzās aktiem gleznoja arī portretus (aktrises L. Ērika, M. Šmitchene u. c.).

Viņas allegorijas akvarelī — pavasaŗi, rudeņi ar afektētiem kailo sieviešu kuplajiem stāviem, amoriņiem lidinoties gaisā, ir feminīnas fantazijas gražīgi un piemīlīgi veikumi (att.). Kādas autoerotikas un pašekspozicijas tieksmes viņa apmierina dažos plikņos. Saldenīgums iezogas arī viņas sievietēs pirtī un precinieku ainās ar kaligrafisko glītumu. Taču citur viņa ieskatās darbīgās sievietes ikdienas gaitās, viņu rādot mazgājam grīdu, gludinot u. c. Netrūkst sacerē un apdarē veiksmīgu akvareļu. Tieksmē uz dekorātīvu un dzejisku izdaiļojumu, sentimentālitāti ar ironijas zemtekstu, māksliniece meklē savām tīkamu un dažviet kairīgu sapņu iecerēm gandarījumu brīnumainā salā.

*

Ernests Brastiņš (1892 – deportēts 1940), Lielstraupes kalēja dēls, mācījies Štiglica skolā no 1911–1916. g. Viņa galvenā nozīme ir latvju rakstu un Latvijas pilskalnu pētīšanā, kā arī dievturu kustības nodibināšanā, tā mēģinot atdzīvināt senos mūsu senču ticējumus. Gleznieciībā viņa sniegumi nacionāli mītoloģiskā žanrā ir epizodiski, un tiem sekundāra nozīme (Anšl. Eglītis). Iesākumā pievērsies stilizējumam un primitīvismam senās austrumu mākslas gaumē, tēlojot teiksmainus latviešu motīvus (*Bārenes radi*, tempera, 1927, RPMM, att.). Taču vēl divdesmito gadu beigās, kā to raksta J. Madernieks, Ernestam Brastiņam nebija „laimējies atrast primitīvās gleznieciības idillisko burvīgumu ne Dieva dārza, ne Laimas pirts sacerējumos".[7] Trīsdesmitajos gados Brastiņš pārgāja uz brīvāku, improvizētu gleznojumu (*Latvieša zvērasts, Saules meitas, Dvēseļu Daugava, Ozols un meita, Dēstītājs, Veļi* u. c.), taču bez jūtamākiem panākumiem. „E. Brastiņš strādā ekspromptum, ļoti brīvā un ļoti plašā manierē, palaizdamies uz intuiciju un iedvesmes sparu." (Anšl. Eglītis)[8] Šāds veids ticis pat apzīmēts par „fortunismu", laimīgu gadījumu un nejaušību.[9] Pēc paša E. Brastiņa domām, „vairāk par visu citu jāpiegriež uzmanība nākošā mākslinieka personības audzināšanai ar latvisku pasaules uzskatu. Mākslinieka nav galvenais, ka viņš prot zīmēt ... Svarīgākais, visu noteicošais, ir garīgā puse. Kamēr latvietim nav savas latviskās domas, kamēr viņš nezina, ko otram no pilnas sirds sacīt, nozīmīgs mākslinieks no viņa nevar iznākt."[10] „Latviskā pasaules uzskata" izpausme mākslā pie E. Brastiņa ir atvasināta no dievturības idejām un tēliem. „Visbiežāk Brastiņš savu darbu temas ņem no mūsu dievestīgo teiksmu pasaules vai iegremdējas vēl dziļāk mūsu aizdabā, izceļot no turienes neskatītus tēlus." (J. Bīne)[11]

Taču garīguma meklēšana tematikā un ne visa veidojuma īpašībās un mākslinieciskajā īstenojumā var viegli noslīdet ilustrātīvās paviršībās. Arī E. Brastiņa improvizēto simbolisko gleznojumu cienītājiem ir jāatzīst:

383. H. Vīka, *Negaiss*





384. E. Brastiņš, *Jumja klaips*



385. E. Brastiņš, *Bārenes radi*

„Tagad [1938. g.] Brastiņš literāts jau tālu sāk pāraugt Brastiņu gleznotāju ... (Brastiņa darbos) neviena figūra nav skatāma tikai glezniecisk̦ā nozīmē. Un Brastiņa gleznas citādi arī nebūtu domājamas ... Jaunas glezniecisk̦as vērtības Brastiņš nav devis ...“[12] Turpretim E. Brastiņam kā mūsu senās kultūras un formu pasaules pētniekam un tulkotājam (Latvijas pilskalni, latviešu ornaments, dainu pasaule un senie reliģiskie, mītoloģiskie priekšstati) ir izcila un paliekama nozīme. Būdams Neatkarīgo mākslinieku vienības dibinātājos, E. Brastiņš ir viens no aktīvākajiem šīs kopas dalībniekiem.

---

[1] J. Strazdiņš rakstā par Bīni (*Sējējs*, 1937/11) apgalvo, ka J. Bīne mācījies zīmēšanu pie K. Nīlendera tirdzniecības skolā. Savā autobiografijā Bīne min Rīgas pilsētas reālskolu (tai bija arī komercnodaļa). Ir zināms, ka K. Nīlenders bija skolotājs Rīgas pilsētas reālskolā.

[2] Latvju mākslinieku biedrības 6. izstādes katalogs, 10. lpp.

[3] J. Bīnes priekšvārdi Latvju mākslinieku biedrības 1936. g. izstādes katalogam.

[4] J. Bīne, „Mītoloģiski temati mūsu mākslā“, *Sējējs*, 1938/4, 1939/1. „Dievišķās pasaules tuvumu mēģinājusi attēlot grafiķe un gleznotāja Hilda Vīka-Eglīte ... saistot laikmetīgo reālismu ar senatnīgo irreālismu.“

[5] J. Madernieks, „Neatkarīgo vienības 20. mākslas izstāde", *Jaunākās Ziņas*, 1929. g. 27. aprīlī: „... vairāk īpatnības redzam Hildas Vīkas zīmējumos. Te jau var runāt par stila nojautu, par cenšanos pēc primitīvas izteiksmes (Lampas gaismā, Izbraukums zaļumos)." – R. Suta, „Latvijas desmitgadu jubilejas mākslas izstāde", *IŽ*, 1928/12: „... Vīkas arī panaīvie, bet izjustie zīmējumi, kuŗiem atsevišķās lapās ir sava naīva koncepcija, savdabīgā stilizējumā."

[6] P. Pētersons, „Hildas Vīkas gleznu un grafiku izstāde", *Sējējs*, 1937/4. – „... akvarelētie zīmējumi sākumā pasaldi, paraibi, bet tagad uz droša ceļa ... krāsa spēcīga, harmoniska, stils izturēts ... Sākumā cieta, sausa (eļļas krāsu) technika, daudz detaļu, stilizē; vēlāk – sulīgāka, glezniecīskāka ..."

[7] J. Madernieks, „Neatkarīgo vienības 20. mākslas izstāde", *Jaunākās Ziņas*, 1929. g. 27. aprīlī.

[8] Anšl. Eglītis, „Jaunākie latvju glezniecības ceļi", *Sējējs*, 1936/1.

[9] *Mākslas vēsture*, red. V. Purvītis, 11. burtnīca (V. Penģerots). – J. Veselis, „Ernests Brastiņš", *Labietis*, 1974/47.

[10] J. Strazdiņš, „Neatkarīgo mākslinieku 35. izstāde", *Sējējs*, 1940/3, 316. lpp.

[11] J. Bīne, „Mītoloģiskie temati mūsu mākslā", *Sējējs*, 1940/3, 316. lpp.

[12] J. Strazdiņš, „E. Brastiņa Dēstītājs", *Sējējs*, 1938/9.

Literātūra un avoti

Mākslas vēsture, red. V. Purvītis, 11. burtnīca (bez gada), V. Penģerota apcerējums par latviešu gleznieciību. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, 1934–1939*, Rīgā 1939. – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīve un gleznieciība pēdējos 20 gados (1918–1938)", *SM*, 1938/4.

Par JĒKABU BĪNI: J. Strazdiņš, „Jēkaba Bīnes 25 gadu darbs", *Sējējs*, 1937/11. – J. Bīnes autobiografiskie dati (autora archīvā). – Mākslas izstāžu katalogi 1920–1940. – J. Bīnes pēcnāves izstādes katalogs.

Par HILDU VĪKU: P. Pētersons, „Hildas Vīkas gleznu un grafiku izstāde", *Sējējs*, 1937/4. – J. Bīne, „Mītoloģiski temati mūsu mākslā", *Sējējs*, 1938/4. – Anšl. Eglītis, „Atmiņas par manu tēvu", *Labietis*, 1957/9, 130. lpp. – M. Ivanovs, „Hildas Vīkas gleznu izstāde", *Māksla*, 1959/2. – *LE* III, 274. lpp. – *LME* III, 1691. lpp. – Izstāžu katalogi, recenzijas periodikā.

Par ERNESTU BRASTIŅU: J. Bračs, „E. Brastiņa dzīve un darbi", *Labietis*, 1955/1; „Dižvadonis E. Brastiņš", *Labietis*, 1967/33. – L. Rītiņš, „E. Brastiņš atmiņās", *Labietis*, 1967/34. – H. Misiņš, „Mans lielais skolotājs", *Labietis*, 1970/39. – J. Veselis, „Ernests Brastiņš", *Labietis*, 1974/47.

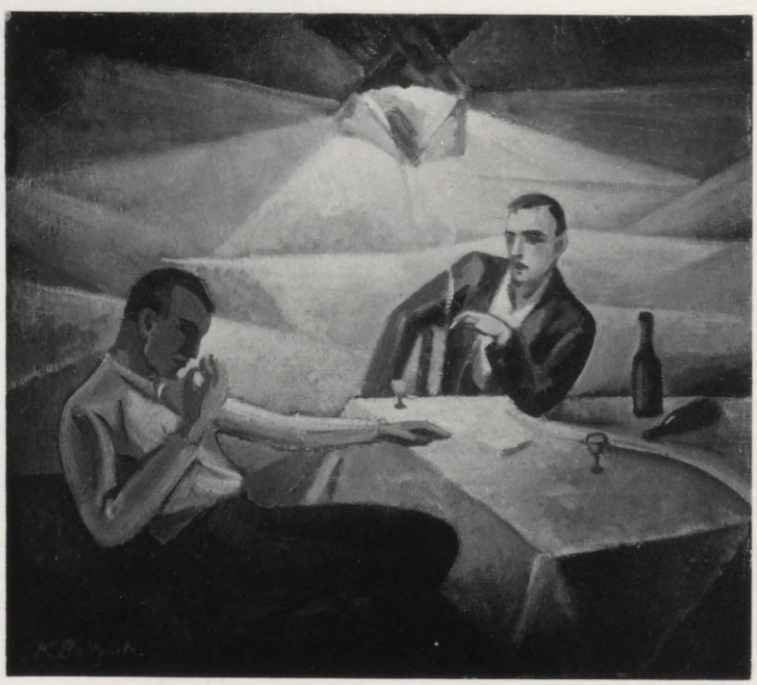
Latviešu strēlnieku cīņu tēlotājs Kārlis Baltgailis

Kārlis Baltgailis (1893–1979) dažviet atgādina Ansi Cīruli jaunības svaigumā, lokanā, spriganā ritma izjūtā, taču bez varavīkšņotā zieda, kas ievizmojas Cīruļa darbos. Savas patstāvīgās darbības sākumā kopš 1913. g. un 1920-os gados K. Baltgailis, J. Grosvalda, arī studiju biedra J. Kazaka ietekmē, pieskaņas ekspresīviem meklējumiem. Divdesmito gadu otrā pusē viņa formu valoda un gleznu struktūra iegūst savu vijīgo ritmu, graciozitāti, izkopjot lirisko jutoņu, lai nobriestu trīsdesmitajos gados, raženākajā K. Baltgaiļa mākslas posmā. Klusināts kolorīts, līnija un dekorātīvie laukumi ir viņa stiliskie līdzekļi. Vingrs grafīta un akvareļa tehnikās. Glezniecībā viņam vistuvāka ir temperas tehnika, kam pietuvinās arī Baltgaiļa tēlojumi eļļā. Mūsu mākslas annālēs viņš guvis noteiktu vietu ar strēlnieku dzīves un cīņu skatiem. Turpinot Grosvalda pasākto taku, mācējis pateikt ko īpatu un būtisku savās kompozicijās.

Kārlis Baltgailis dzimis 1893. g. 27. martā Vidzemē, Gatartas pagastā, tirgotāja ģimenē. Viņa tēvs Andžs ir visai uzņēmīgs piebaldzēns: virpojis ratiņus, braukājis pa tirgiem ar audekliem un beidzot iespējis Gatartā atvērt veikalu. Taču vēlāk Vējavā pieredz neveiksmi, un ģimene ar četriem bēr-

386. K. Baltgailis, *Dejotāji*
387. K. Baltgailis, *Kokaīnisti*





388. K. Baltgailis, *Divi viļņi*



niem pārceļas uz Rīgu, kur tēvs dabū svērēja vietu ar nelielu algu. Kārlis beidz pamatskolu. Viņu sagrābj ilgas pēc jūrnieka dzīves. Nobrauc vienu vasaru par kuģa puiku uz kabotāžas kuģa un rudenī mēģina ietikt Mangaļu jūrskolā, bet tuvredzības dēļ viņu neuzņem. Ko iesākt? Kāds ārsts redz zēna zīmējumus un ieteic viņu aizvest pie Rozentāla. Māte aizved turp dēlēnu, kam bailes un kauns, bet Rozentāls ir visai laipns un puiku, „mazo kapteini", uzņem savā studijā, kuŗā šis ir pats mazākais un jaunākais audzēknis. Tai laikā pie meistara strādāja Zeberiņš, Kronenbergs, Vilciņš, O. Skulme, K. RonČevskis u. c. Rozentāls neņēmis par puisēnu mācības maksu un pat devis savas krāsas. Viņš reiz iedod Kārlim prūšu zilo. Zēnam tas tik vareni iepatīkas, ka viņš ar to nozilina visu kluso dabu. Rozentāls liek krāsojumu nokasīt, sākt darbu no jauna un tādu griezīgu toni lietot taupīgi. Taču jādomā par izglītības turpināšanu. Baltgailis iestājas Ķeniņa reālskolā. Mācās vienā klasē ar J. Kazaku, dziedātāju R. Pelli, vēlāko čellistu A. Ozoliņu. Baltgailis savā autobiografijā stāsta, ka visu ņēmis stipri pie sirds un viņā veidojies „nepiekāpīgs un spītīgs raksturs". Ar mācībām veicies viduvēji. Patīk zīmēšana, to māca J. Madernieks. Taču skolas uzdevumi zīmēšanā bijuši par viegliem, un K. Baltgailis tiem piegājis diezgan pavirši. Pabeidz reālskolas piecas klases. Jauzdams, ka sesto klasi matēmatikas un valodu dēļ gada laikā nespēs veikt, nodomā labāk stāties mākslas skolā. Kādā? Izvēlas Penzas, jo tur jau bija mācījies viņa brālēns Jānis Baltgailis (1878–1942), kas vēl 1910. g. dzīvoja Rīgā un ar savām ainavu un žanra studijām (*Pēteris Lielais glābj slīkstošos Baltijas jūrā*) piedalījās I Latviešu mākslinieku izstādē (1910). Jānis Baltgailis aizbrauca uz Krieviju un strādāja Charkovā par zīmēšanas skolotāju.

1911. g. rudenī K. Baltgailis aizbrauc uz Penzu. Turienes mākslas skolā

viņu uzņem zemākajā klasē. 1917. g. viņš skolu beidz ar vidusskolu zīmēšanas skolotāja tiesībām. Penzas mākslas skolā Baltgailis sastop vienīgo latvieti, kādu Kārli Liepiņu no Rīgas, kas piedalījies I Latviešu mākslinieku izstādē un miris 1913. g. Pēc kāda laika iestājas citi tautieši: Augusts Ivāns no Valkas, Roberts Mačernieks no Omskas. Jau kaŗa laikā, 1915. g. rudenī, atbrauc Jēkabs Kazaks ar vairākiem Rīgas mākslas skolas audzēkņiem. No tiem V. Toni un K. Ubānu uzņem pēdējā – dabas klasē, bet J. Kazaku, R. Sutu, K. Siliņu, K. Johansonu, R. Sniķeru un Jāni Kalniņu figūru klasē. Dabas, t. i., aktu zīmēšanas un gleznošanas klasē māca N. Petrovs un Gorjuškins-Sorokopudovs. Sākumā penzieši apbrīno rīdzinieku neparasti



389. K. Baltgailis, *Ceļš uz Ikšķili*

390. K. Baltgailis, *Kritušais*
391. K. Baltgailis, *Zirgu dzirdīšana*





392. K. Baltgailis, *Kritušie strēlnieki*



brīvo gleznošanas veidu. Taču drīzi vien skolotāji atrod, ka atnācējiem diezgan vājas zināšanas formu anatomijā. Kazaks un Tone ir labi zīmētāji, bet Ubānam, kā Baltgailis atceras, skolā bijušas grūtības, un viņš dabūjis zemākas katēgorijas atzīmes par saviem violeti pelēkajiem aktu gleznojumiem. Zīmēšanā, kā jau agrāk minēts, N. Petrovs prasījis stingru lineāru uztveri. Visai latviešu audzēkņu kolonijai jācīnās ar dzīves grūtībām. Visi satiek savā starpā labi, bet četri – Baltgailis, Mačernieks, Kazaks un Suta – izdod rokrakstā skolnieku žurnālu, iznākot divi numuriem: *Zulukafers* un *Dūmi*. Baltgailis dzīvo kopā ar Kazaku, Tone ar Ubānu, bet citi izklaidus. Penzā sarodas daudz latviešu bēgļu. Jaunie mākslinieki palīdz atbraucējiem sameklēt dzīvokļus. Nodibinoties latviešu bēgļu komitejai, Kazaks tajā dabū sekretāra vietu. Augusts Ivāns, grafiķis, dzimis 1895. g., kā turienes armēņu mācītāja palīgs notur latviešu bēgļiem dievkalpojumus, lasīdams no grāmatas spredikus. Baltgailis 1916. g. apmeklē mākslas skolā sarīkotos žēlsirdīgo brāļu kursus. Vasaras brīvlaikā viņš dodas uz Rīgu un tur līdz pat rudenim nokalpo kā žēlsirdīgais brālis pie IV kavalerijas divīzijas. Skolu beidzis, viņš iestājas 5. Zemgales strēlnieku pulka jātnieku izlūkos. Pēc apmācībām Rīgā nokļūst frontē – Ložmetēju kalnā, bet augustā pulks ir Ropažu muižā. Vāciešiem 1917. g. septembrī pārējot Daugavu, Zemgales pulks cīņās Mazās Juglas krastos cieš lielus zaudējumus, aizsedzot latviešu un krievu karaspēka atkāpšanos. Baltgailis piedalās arī kaujās pie Nītaures un dabū Juŗa krustu.

Revolūcijas notikumiem ejot plašumā, pēc komūnistu apvērsuma Baltgailis 1918. g. februārī šķiŗas no pulka, aizbrauc uz Penzu. Te valda trūkums un bads. Viņš sazīmē tušā skatus no karā pieredzētā un kopā ar kādiem citiem latviešu māksliniekiem sarīko latviešu bēgļu komitejas telpās izstādi. Pirms tam Baltgailis jau bija piedalījies trešajā (1913) un ceturtajā

(1914/15) Latviešu mākslinieku izstādē Rīgā, 1916. g. Orenburgas reālskolas telpās sarīkotajā izstādē, kuŗā piedalījas arī R. Sniķers un A. Beļcova, arī 1917. g. Penzā sarīkotā gleznu skatē. Kopā ar R. Mačernieku dodas uz Omsku Sibirijā, kur turienes latviešu biedrībā kopā ar kādiem citiem sarīko savu gleznu un zīmējumu izstādi 1918. g. aprīlī. Mačernieks 1920. g. mirst Sibirijā ar tīfu, bet Baltgailis ar Imantas pulku no Vladivostokas ar kuģi pēc gaŗa ceļojuma 1920. g. maijā iebrauc Rīgā kopā ar diviem citiem latviešu māksliniekiem – imantiešiem J. Plasi un A. Krūku.

Divus gadus Kārlis Baltgailis nostrādā Cēsīs par zīmēšanas skolotāju arodskolā un Neja sieviešu ģimnazijā. 1922. g. aiziet uz Jelgavu, kur strādāja par skolotāju Skolotāju institūtā tā pastāvēšanas laikā. Otrā pasaules kaŗā, 1944. g. vāciešiem nopostot Jelgavu, sadega visa Baltgaiļa iedzīve un darbi. Sākot ar 1944. g. decembri, gleznotājs pāriet uz dzīvi Cēsīs, kur kādus gadus nostrādājis par skolotāju, tad pensionējies.

Kopš 1920-iem gadiem Baltgailis rosīgi darbojies kā mākslinieks, izstāžu organizētājs un Zaļās Vārnas ilggadīgs priekšsēdis. Viņa, J. Plases, rakstnieka humorista Štraucha-Kokaīna un aktieŗa M. Klusiņa ierosmē nodibinājās mākslinieku, rakstnieku un aktieŗu biedrība Zaļā Vārna,[1] pulcējot jauniešus, toreiz topošos mākslu kopējus. Baltgailis pats rosīgi piedalījās Zaļās Vārnas daudzajās izstādēs Jelgavā un citur. Viņš sekmēja tēlotāju mākslu rosmi un izkopšanu Jelgavā. 1939. g. sarīkojot savu individuālo skati un nosvinot 25 gadu mākslinieka darbību,[2] K. Baltgailis varēja atskatīties uz 62 izstādēm, kuŗās piedalījies Rīgā, provincē, Krievijā, Vācijā (Karaļaučos), Savienotajās Valstīs (Los Andželosā). Atjaunojis bojā gājušos darbus, sagleznojis jaunus, viņš 1964. g. Rīgā sarīkoja personālu izstādi. Mira Cēsīs 1979. g. 15. februārī.

*

Būdams strēlnieku pulkā, Baltgailis zīmējis tikai neliela formāta uzmetumus, pēc kuŗiem 1918. g. Penzā sēpijā veikti lielāki zīmējumi. Šo



393. K. Baltgailis, *Strēlnieki dzeloņstieplēs*

394. K. Baltgailis, *Nāves sala*



395. K. Baltgailis, *Sardze*





396. K. Baltgailis, *Pavasaris Tīreļa purvā*

zīmējumu ciklu, strēlnieku un bēgļu tēlojumus, viņš turpināja Sibirijā. Visi šie darbi, izņemot kādus Vladivostokā veiktus zīmējumus, aizgājuši bojā. Tikai atbraucis dzimtenē, K. Baltgailis šos tematus sāka izveidot temperas un eļļas gleznās, līdztekus darinot daudzus akvareļus. Tematiski šie darbi ietveras trīs galvenajos lokos. Centrālais ir strēlnieku epopeja. Līdz kādam 1928. g. darinātas morbidas, ekspresīvas ainas, pēc tam nozūdot. Trešais novads ir lauku dzīves tēlojumi. Līdztekus sastopam arī ainavas, plikņus, kādus pilsētnieciskus žanrus (piemēram, *Balagans*, 1933, att.). Tādiem tomēr blaku nozīme.[3]

1915. g. veiktais akvarelis *Bēgļi* tipos un technikā stipri rozentālisks,



397. K. Baltgailis, *Divi draugi*



399. K. Baltgailis, *Balagans*



398. K. Baltgailis, *Negaiss tuvojas*

turpretim daži 1919. g. Vladivostokā pastrādātie tušas zīmējumi naīvā simbolikā, secesijas ekspresīvajā gaumē mēģina ilustrēt dzīves atbaidīgās ainas. Pāri neskaitāmiem kaŗa upuŗiem, kas sedz zemi, starp granātu nošķeltajiem kokiem, gaisā lidinoties dīvainiem sikspārņiem, kāds pāris ciniski bezrūpīgi dejo, mūziķiem spēlējot (att.). Tas pamudina atcerēties F. Ropsa (Felicien Rops) zīmējumus. Šāda veida darbi rāda jaunā mākslinieka tieksmes atsegt dzīves morbidās un slimīgās puses. Tādi ir viņa *Kokaīnisti* (1921, att.), *Vājprātīgie* (1921) un simboliskā, ironiskā un morālā aina *Divi viļņi* (1928, att.). Schēmatiskā aranžējuma vienā vilnī pūļa raibā savijumā valda baudkāres

400. K. Baltgailis, *Celmu lauzēji*



kairīgums, bet otrā vilnī paceļas augšup brutālitāte un noziegumi, tēloti dekorātīvu formu fonā. Baudas un noziegums ir mākslinieka saskatītie, mazliet didaktiski naīvi parādītie tagadnes pūļa dzīves dzinuļi. Šo darbu eļļas technikā, kur ekspresīva stilizācija savijas ar ģeometriskām formām, Baltgailis vēl īsti nejūtas kā savās mājās. Daudz tuvāka un viņa nodomiem piemērotāka ir tempera.[4] Savos ekspresijas meklējumos latviešu mākslinieks vēro dzīves tumšo irracionālitāti tagadnes cilvēkā, ko māc neurozes un garīga iztukšošanās. Šajā virknē labākais veikums ir *Kokaīnisti* ar savu apmātības klusuma noskaņu, figūru kārtojumu un izvairīšanos no ķēmīgiem pārspīlējumiem.

Paliekošais Baltgaiļa darbu klāstā ir viņa strēlnieku cikls. Tas ir dziļi cilvēcisks un īpats sniegums, kur kaŗa notikumu pieredze atrod īstu mākslinieciskū pārkausējumu. Tas ir cīņu drāmas dalībnieka vēstījums no iekšpuses, nevis no konvencionālās ārpuses un ar patriotisma ārišķībām (R. Zarriņš, J. R. Tillbergs). Leģendārās strēlnieku pasaules un tās traģikas paudējs K. Baltgailis ir viens no ievērojamiem latviešu kaŗavīru dzīves

tēlotājiem. Divdesmito gadu sākumā veiktie darbi: *Ceļš uz Ikšķili* ar ievainoto strēlnieku ceļmalā, nogalināto zirgu un ratiem grāvī (att.); *Vientuļais jātnieks,* kam pāri lidinās šāviņu mākoņiši; *Kritušais* – strēlnieki nesot kritušu kaŗavīru (att.); *Ložmetēju kalns* u. c. kompozicijas. Tajos formu paskarbajā strupumā, kompozicijas paņēmienos vērojama Grosvalda un Kazaka ietekme. 1920-to gadu otrā pusē, meklējot savu valodu, Baltgailis virzās no strupā vienkāršojuma uz veidu bagātāku artikulāciju, vijīgi graciozu līniju ritmu un pelēcīgi dzeltenīgo, violeti zilgano toņu maigu klusinājumu.[5] Vīkns zīmējums kareivju un zirgu lokanās kustībās, sarmotā rīta pelēcīgo, zaļgano, dzeltenīgo un zilo toņu dzedrais glāsainums valdzina *Zirgu dzirdīšanā* (1929, att.), brīnišķi tveŗot rīta žirgtās rosības izlūku stāvos. Uztveres dekorātīvais pievilcīgums un jutoņas liegums reizēm ir pilnīgi pretēji pašu notikumu nežēlīgajam skarbumam, ko Baltgailis dažreiz rāda ar nesaudzīgu vērismu. Viņa tēlojumā latviešu kaŗavīri iet cīņās, cieš sāpes, pārdzīvo agoniju, vada atpūtas brīžus ar apņēmīgu drosmi, bez kāda patētiska skaļuma un ārišķīgas bravūras. Kaŗa drāma ir smaga, bet varonīgie upuŗi nesti savaldīgā vīrišķībā. Nāves baisma ir tādos temperas gleznojumos kā *Kritušie strēlnieki* (1929, LVMM, att.). Pēc asiņainās kaujas sanitāri nes kritušos, gulda rindās, kamēr citi rok masu kapu. Kaŗa posts un cīnītāju bojā eja ir tādos darbos kā reāliski tvertajos *Strēlniekos dzeloņstieplēs* (1934, att.) ar kritušo strēlnieku stāviem sniegotā ainavā vai izteiksmē sabiezinātā nakts drausmu ainā ar kritušiem dzeloņžogos, starmešu un raķešu gaismas šķēpiem šķeļot debesis (1931).

Gleznotāja stilam nobriestot, kļūstot plašākam un drošākam, darināti trīsdesmito gadu labākie temperas vai technikā līdzīgie eļļas gleznojumi. Tādiem pieskaitāma leģendārā *Nāves sala* (1933, LVMM, att.), kur rēgainā



401. K. Baltgailis, *Rudzu laukā*



402. K. Baltgailis, *Jelgavas ostā*

nakts aizsegā kā Charona laivā ceļ Daugavai pāri kritušos un ievainotos, lai pretējā virzienā atvestie jaunpienākušie strēlnieki stātos ierindā. Ar vienkāršiem līdzekļiem mākslinieks vēstī dzīvības un nāves mistēriju cīņu laukos. Vācu romantiķim K. D. Frīdricham (Caspar David Friedrich, 1774–1840) atšalkotu noskaņu vēstī trīs vientuļie silueti starp nošķeltiem kokiem izmirušā laukā (*Sardze,* 1935, agrāk Jelgavas pilsētas bibliotēkā, att.). Līdzās darbiem ar ilustrātīvām īpašībām radušies citi – izteiksmē koncentrēti veidojumi, kas savā liriskā un simboliskā nodabā tuvi monumentālitātei. Idilliskā klusumā vīd pelēcīgā pavasaŗa ainava Tīreļpurvā ar ūdens pildītām granātu bedrēm un aizmirsto kritušo kaŗavīru uz rūsganās zemes (1935, LVMM, att.). Baismu un metaforisku nozīmi vēstī *Divi draugi* (att.) – strēlniekam mēģinot no kaujas lauka aiznest savu ievainoto biedru, viņu pēkšņi pārsteidz raķešu gaisma pie nakts debesīm. Vientulību un pamestību pauž strēlnieka stāvs ar ievainoto roku, sēžot lielgabalu šāviņu izārdītā laukā. Pieminētās traģiskās ainas apdarītas platos, vienkāršos otas vēzienos, pelēcīgos temperas toņos, sāpes un varonību parādot skumīgā liegumā. Šo noskaņu sekmē vienmuļā apkārtne, visam iegūstot kādu vizionāru, citnozīmīgu sevišķību.

Lauku darbu tēlojumos – siena vākšana, negaisam tuvojoties, puiša meņģēšanās ar meitu siena sķūnī, – pasvītrojot iekontūrētos laukumus, Baltgailis meklē formu kustību pretstatus (*Negaiss tuvojas,* tempera, 1939, att.). Minētajā un arī citās ainās, kas raksturo vai nu pūļa kustību (*Balagans,* 1933, att.; *Zaļumballe,* 1932), vai rāda kartupeļu racējus, āboliņa krāvējus, baļķu vedējus, celmu lauzējus (att.), stilizētos veidos saistot stūŗainumu ar

vijīgumu, gleznotājs nesasniedz strēlnieku tēlojumu līmeni. Taču jau savos agrīnajos darbos, piemēram, *Rudzu laukā* (1922, att.), Baltgailis cenšas panākt ekspresīvo figūru kustību sasaistījumu kopējā kompozicijas ritmā. K. Baltgaiļa grafīta zīmējumi un sēpijas formu kvalitātē dažviet pārspēj gleznojumus.

Baltgailis arī rakstījis par latviešu izstādēm un mākslas dzīvi *Zaļajā Vārnā.*

---

[1] Pirmais K. Baltgaiļa mēģinājums ap 1922. g. nodibināt mākslinieku apvienību Kamols cieta neveiksmi.

[2] Viestura dārza paviljonā 25/III. 1939. g. notika K. Baltgaiļa 25 g. mākslinieka darbības jubilejas svinības. Kā piebaldzēnam draugi viņam pasniedza adresi uz vilnainas ģērētas aitas ādas. Jāpiemin arī, ka rosīgais K. Baltgailis nodibinājis Zemgales Mākslas mūzeju un savācis labu tiesu no šīs krātuves darbiem.

[3] „Kārlis Baltgailis visvairāk pieskāries latviešu strēlnieku cīņām un raženai lauku dzīvei, gleznojis arī ainavas ..." (J. Strazdiņš, „Kārlis Baltgailis", *Sējējs*, 1939/4.)

[4] Tā arī J. Strazdiņš pieminētajā rakstā: „... sevišķi temperas un ūdens krāsu nozarēs Baltgailis sasniedzis augstu technisku gatavību."

[5] "Kaŗa temās krāsas klusas, pelēcīgas ar zilā, dzeltenā un sarkanā piedevām ..." (J. Strazdiņš pieminētajā rakstā).

Literātūra un avoti

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā, 1925. — J. Strazdiņš, „Brīvības cīņas mūsu gleznieciībā", *Sējējs*, 1937/3; „Kārlis Baltgailis", *Sējējs*, 1939/4. — *Latviešu gleznieciība*, krāsainu reprodukciju sakopojums, red. Fr. Balodis un L. Liberts, J. Siliņa teksts, II — Žanrs, Rīgā 1938. — J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos divdesmit gados (1918—1938)", *SM*, 1938/4; „Latviešu strēlnieku tēlojumi mūsu mākslā", *SM*, 1940/2. — K. Baltgaiļa vieninieka izstāžu katalogi, Rīgā 1939, 1964. — Kārļa Baltgaiļa autobiografija (manuskripts) un informācija.



403. H. Aplociņš, *Ar kāšiem*

Daži stilizētāji ar fragmentāru nozīmi

Stilizētāju virkni noslēdzot, minēsim vēl dažus gleznotājus, kas centušies virzīties no tradicionālā uz patstāvīgiem meklējumiem, bet kuŗu nozīme sava laika gleznieciībā bijusi tikai fragmentāra.

HERMANIS APLOCIŅŠ (1891–1958), lauksaimnieka dēls, dzimis Jaunpiebalgas Meža Skraģos, guva mākslinieciisko izglītību Štiglica skolā, to beigdams 1916. g. Darbojies par gleznotāju, akvarelistu un arī mēbeļu metu veidotāju. Kā virsnieks piedalījies brīvības cīņās. Pēc kaŗa apmeties Liepājā, viņš tur nodibināja mākslas studiju, kas paplašinoties kļuva par Liepājas Valsts lietišķās mākslas vidusskolu, pirmo tāda veida iestādi Latvijā. Visus turpmākos gadus Aplociņš sabija par šīs skolas direktoru, līdz tika deportēts 1940. g.[1] Šai mācības iestādē par skolotājiem darbojās M. Mitrēvics,





404. H. Aplociņš, *Pie statiem*
405. H. Aplociņš, *Kartupeļu racējas*

Nora Drapče, Jānis Sudmalis u. c. Skolai bija svarīga nozīme tautas mākslas tradiciju iedzīvināšanā un izmantošanā lietišķajā mākslā, meklējot un kopjot mums tuvas formas. Līdzās dekorātīvajai gleznieciībai, audumu, koka, trauku, metalla apstrādes technikas mācībām skola 1939. g. atvēra arī dzintara apstrādes klasi.

Ar saviem gleznojumiem Aplociņš piedalījies Neatkarīgo vienības izstādēs. Lai gan Štiglica skolā mācījies pie J. Belzēna, kas piekopa gaištoņu dekorātīvās impresijas techniku, Aplociņš tai nav sekojis, bet meklējis citus ceļus. Štiglica skolā viņš izkopa zīmētāja un akvarelista prasmi. „Savos agrīnos ūdenskrāsu sacerējumos viņš mīlēja iepīt neparastus, bagātas izdomas



406. H. Aplociņš, *Gans*

apgarotus tēlus spraigās kustībās. Krāsas, vieglā tecējumā pārejot un veidojoties, bija žilbinoši spožas. Darbos kailu sieviešu tuklie ķermeņi un fantastiski āži rēgaini sprakstošu saules staru apgaismoti. Šajos ūdenskrāsu darbos viņš meklēja latvju dainu simboliku." (M. Mitrēvics)[2] Divdesmitajos gados Aplociņš veicis arī pasaku ilustrācijas ar „krāsu mirdzumu un plas-



407. R. Vilciņš, *Ziemas skats*

tiku" (V. Eglītis).[3] Līdzās kailiem sieviešu stāviem tajās parādās arī krupji un zirnekļi, kas pēc tā paša kritiķa domām gan ar savu saldenumu, gan dažviet ar pretīgumu liecinot, ka „Aplociņam trūkst gaumes".[3] Tai pašā laikā mākslinieks darinājis arī lauku dzīves tēlojumus robustā apdarē, sekodams Ūdera simboliskajam reālismam, sausā otas švīkojumā vēl vairāk primitīvizējot formu. Barbariski tvarīgi Aplociņš veido sievietes ar nēšiem (att.), veco zemnieku pie rudzu statiem (att.), kartupeļu racējas (att.), zvejniekus, arī reliģiskus motīvus — Golgātu. Turpretim jau vēlākos, izgludinātākos darbos, kur Aplociņš mēģinās vācu secesijas, pat H. fon Marē (Hans von Marée) centienos (*Jūrmalietes;* paradīziskā ainava ar vīrieša un sievietes stāviem u. c.), viņš zaudējis sākotnējo raupjo, pat mistisko noskaņu, iekļuvis konvencionālā stilizējumā. Nozīmīgāki viņa akvareļi — ainavas, tautas dzīves motīvi.

Stilizētāju pudurim būtu pieskaitāms arī RŪDOLFS VILCIŅŠ (1886—1953). Savos krāsainajos zīmējumos, pastelī, eļļā veidodams ainavas, ģīmetnes, puķes, viņš tiecies izkopt savu īpatu dekorātīvas stilizācijas



408. R. Vilciņš, *Raibais lakats*

izteiksmi. Vilciņš mācījies Blūma mākslas skolā un J. Rozentāla studijā. Kā liecina darbu nosaukumi (*Parīzes kapsēta, Pie Grunevaldes ezera*), bijis priekš Pirmā pasaules kaŗa Parīzē un Berlīnē, kur varēja gūt ierosmi. Vilciņa darbi parādījās III un IV Latviešu mākslinieku izstādē. Latvijas patstāvības posmā kopš 1925. g. tie parādās Neatkarīgo vienības izstādēs, arī vēl beidzamajā, 1940. g. februārī. Piedalījies valsts 10 gadu jubilejas izstādē (1928). Viņu nesastopam ne Kultūras fonda, ne arī okupācijas gadu izstādēs. Padomju laika izstādēs nav nekur minēts Vilciņa vārds, vienīgi *LPSR Mazās enciklopēdijas* rādītājā minēts viņa dzimšanas un nāves gads.

Turēdamies pie dabas motīviem, R. Vilciņš savās ainavās, piemēram, *Ziemas skatā, Staburagā, Pie ezera* u. c., veido līniju norobežotus krāsainus

dekorātīvus laukumus. Tieksmē uz ornamentālitāti un mozaikveidīgu krāsu triepumu viņš pietuvinās Maderniekam. Turpretim ainavās ar sniegu un kompozicijas paņēmienos šo to guvis Purvīša mākslā. Šāds veids mazāk piemērots eļļai, vairāk krāsainam zīmējumam un pastelim. Arī portretos (*Raibais lakats*, att.) asās, stūrainās tērpa lineārās formas īsti nesaderas ar tieksmi uz reālistisku apaļojumu sejā un rokās. Atraisīšanās no naturālisma dekorātīvā stilizācijā nav piemērota telpas dziļuma ilūzijai (piemēram, *Staburagā*). Inteliģentais mākslinieks reprezentē tendences, kas ap gadsimta sākumu bija pasāktas neoimpresionismā un dekorātīvajā impresionismā. Būtu netaisni noklusēt viņa individuālo centienu nopelnus, meklējot kompozicijas risinājumus.

Stilizētāju vidū iederas visbeidzot arī JĀNIS PLASE (1892–1929), kas līdzās savam draugam Kārlim Baltgailim ir viens no Zaļās Vārnas dibinātā-



409. J. Plase, *Ainava*





410. J. Plase, *Pilsēta pie Sungari*
411. J. Plase, *Dzīves ritums*





412. J. Plase, *Draudzenes*
413. J. Plase, *Serenāde*

jiem un tiem zemnieku dēliem, kuŗi, meklējot ceļu uz mākslas pasauli, agri aizlūza. Plase dzimis Lielauces pagasta Kalvos, pirmos pamatus mākslinieka arodā apguva Blūma zīmēšanas skolā, tur sabūdams no 1910—1913. g. Devies uz Pēterburgu, sabija no 1914. līdz 1916. g. Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā. Tajā viņu visvairāk ierosināja ar savām dekorātīvajām un mistiskajām tendencēm N. Rērichs, vēlāk pievērsies teozofu kustībai. Kaŗa un revolūciju vilnis jaunieti aiznes uz Tāliem austrumiem. Nokļuvis Sibirijā, viņš Čitā atveŗ savu mākslas studiju un nākamo gadu kopā ar krievu tēlnieku Žukovu sarīko izstādi. Plase rāda ainavas (to starpā Rīgas skats ap Pulveŗa torni) un žanra gleznojumus. No šejienes dodas uz Chabarovsku, nonāk Vladivostokā, no kurienes kopā ar Troickas pulku atgriežas Latvijā. Dzimtenē viņš darbojas par zīmēšanas skolotāju Madonā, bet kopš 1924. g. līdz nāvei — Rīgā. Kopā ar Baltgaili rosīgi darbojās Zaļās Vārnas izstāžu rīkošanā. Iedraudzējies ar R. Sutu, bija politiski satiriskā žurnāla *Hallo* paraksta redaktors. Iepazīšanās ar Sutu bija nozīmīga Plases mākslas attīstībā, it īpaši tušas zīmējumos. Piedalīdamies Rīgas Grafiķu biedrības izstādēs, viņš nokļuva jūtamā Sutas ietekmē. Plases gleznieciba no dekorātīvi teiksmaina darinājuma pārgāja uz žanriem ar lineāri aprakstītiem laukumiem, pa vidu starp krievu skolas mērenajiem modernistiem un jauno lietišķību — ar Sutas ietekmes piedevām. Dzīves maiņās un grūtībās bija iedragāta Plases trauslā veselība. Viņš sirgst ar tuberkulozi, dziedinās Inčukalna sanatorijā, līdz sagurušo mākslinieku 1929. g. augustā Rīgā pārsteidz nāve.

Līnijas, dekorātīvs vienkāršojums, stilizācija ir izteiksmes līdzekļi Plases ainavās un žanros. Peizāžās, iekļaujot koku lapotni, zemi un mākoņus ģeometrizētos rakstos, viss dibinās uz plakņu pretstatiem un apveidu arabeskām. Kompozicijas ar rijām, āboliņa stirpām, ezeru, kam akmeņi un saduguši koki krastos, sadalās divi galvenās joslās – tumšākā zemē un gaišos padebešos ar dīvainām formām. Gleznojumā šo darbu neveiklums un primitīvitāte ieguvuši – tolaiku izpratnē – modernisma pazīmes ar savu neakadēmismu. Tur ir tieksme uz noslēpumainām, mistiskām noskaņām, N. Rēricha ietekmju atbalsis. Tad Plases ekspresīvitātes nosliecēs notiek lūzums. Viņš atmet dekorātīvās stilizācijas un ornamentālizēšanas paņēmienus, pasākot gleznieciskas ekspresijas meklējumus. Tā, piemēram, *Sungari* ciklā ar divi sēdošām ķīniešu figūrām un pilsētu fonā (att.). Taču citur šai ciklā līdzīgos motīvos sastopam ornamentālizētus risinājumus. Dzīves beidzamajos gados darinātajos žanros groteski saistās īstenībai tuvās un abstraktās komponentes, pasvītrojot lineāro zīmējumu. Vērojamas Sutas paņēmienu atskaņas.[4] Parādās konvencionālas ostu krodziņu un tiem radniecīgu vietu ainas ar matrožiem, prostitūtēm, tējnīcu apmeklētājiem un citiem tipiem sausas lietišķības tvērumā, ērmotos aranžējumos, drīzāk ilustrātīvi un it kā karnevāla gaisotnē: *Draudzenes* (att.), *Serenāde* (RPMM, att.), *Tējnīcā* u. c., mākslinieka iekļaujoties antinaturālo meklētāju pulkā. Plases dzīves pavediens pārtrūka, aiz viņa atstājot fragmentārus veikumus.[5] Visā Plases mākslā jūtams skumjš sagurums un viegla ironija par dzīvi.

---

[1] *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi, 1934–1939* II, J. Bīne, „Lietišķā māksla", 66. lpp. Turpat arī J. Siliņa apcerējums par gleznieciību. 10., 26. lpp.

[2] M. Mitrēvics, „Hermanis Aplociņš Liepājā", *Labietis*, 1958/15.

[3] V. Eglītis, „Neatkarīgo mākslinieku vienības izstāde pilsētas mūzejā", *Latvijas Kareivis*, 1923. g. 15. apr.: „Miesniekam līdzi dodas arī Aplociņš, gan ne tik spilgts un spēcīgs, bet arī pats savs un īpatnējs." Aplociņa ietekmē viņa bijušais skolnieks J. Šternbergs pasaku ilustrācijā arī zīmē princeses, zirnekļus, krupi u. taml.

[4] S. N-e, „Rīgas grafiķu biedrības pirmā izstāde", *IŽ*, 1928/4, 121. lpp.

[5] R. Suta, „Latvijas desmitgadu jubilejas izstāde", *IŽ*, 1928/12, 382. lpp.: „Jānis Plase veidojas ceļā uz jauniem mērķiem un arī jauniem sasniegumiem, kad atsvabināsies no tagad vēl piemītošā pasmagā, parupjā un pagaidām vēl drusku 'piekrāsotā'."

Literātūra un avoti

J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – J. Siliņš, „Latviešu mākslas dzīves un gleznieciības gaitas pēdējos 20 gados (1918–1938)", *SM*, 1938/4.

Par HERMANI APLOCIŅU: L. Pužes, M. Mitrēvica un A. Brastiņa raksti, *Labietis*, 1958/5, 235–37. lpp. – H. Aplociņa, A. Annus, N. Drapčes un J. Šternberga sniegtā informācija.

Par JĀNI PLASI: A. Čaks, *Jānis Plase*, Rīgā 1931.

Tradicionālisma pārstāvji ap 1890. gadu dzimušo paaudzē

Ja 1920. g. sākumā atšķirība starp novātoriem un parasto akadēmisko veco ceļu gājējiem bija kaut cik asāki novelkama, tad vēlākajos gados, reālisma centieniem gūstot pārsvaru, robeža vairs nebija dažuviet skaidri saskatāma, lai gan, kā jau agrāk teikts, kvalitātīva atšķirība, pretējībām mazinoties, tomēr pastāvēja. Vieniem reālisms nozīmēja populāri tīkamu, pat omulīgu anekdotisku tēlojumu; otriem – māksliniecisku ekspresijas vai formu uzbūves meklējumus. Protams, novilkt stingru robežu starp veco un jauno īstenības tvērumu ne visur iespējams, jo ir pārejas formas un jaukti veidi. Tradicionālisti izvirzīja satura, stāstījuma nozīmi, palaikam anekdotiskā un ilustrātīvā sajēgsmē. Tālab veidojuma problēmas, formu meklējumi nereti palika novārtā. Visu to aizstāja impresionistiski reālo paņēmienu rutīna, kas varēja dažos gadījumos izvērsties vecmeistaru ārišķīgā atdarinājumā, technikas imitācijā, kā to kopa un tajā mēģinājās K. Brencēns un – akadēmiski augstākā līmenī – J. Tillbergs.

Tradiciju nozīme ir neapstrīdama, jo dzīvās tradicijas nevien sakņojas pagātnē, bet arī dodas pretim nākotnei. Tālab pats termins tradicionālisms še lietots neitrālā nozīmē, jo tradiciju kopšana ir atkarīga no personībām, to pārliecībām un spējām, kas noteic darbu kvalitāti un mākslinieka nozīmību. Mūs interesē, kā sadursme starp agrāko un jauno pēcimpresionisma strāvojumos atbalsojās dzimtenes provinciālajos apstākļos. Pašlaik aplūkojamos māksliniekus ietversim vairākos grupējumos. Viens no tiem – tautas dzīves tēlotāji un ilustrātīvi raksturotāji. Tiem pieskaitīsim K. Lielausi, Ed. Brencēnu, Fr. Rožkārzu, I. Zeberiņu, N. Drapči, E. Baltmani u. c. Cits grupējums – vācu skolas ietekmētie gleznotāji: H. Grīnbergs, J. Ansons, E. Veilands. Pilsētu un ostu tēlotājiem pieskaitāmi Br. Kondrāts un A. Filka-Pilkus. Akadēmiski ievirzīti Purvīša un Tillberga darbnīcu ietekmē, aplūkojamā vecuma pakāpē veidojušies O. Nemme, O. Pladers, R. Kasparsons, V. Mednis, Al. Cīrulis, J. Mangulis, R. Šterns u. c.

Ilustrātīvie gleznotāji: Eduards Brencēns un Indriķis Zeberiņš

Eduards Brencēns (1885–1929) jau priekš Pirmā pasaules kaŗa guva plašu popularitāti ar savām ilustrācijām brāļu Kaudzīšu *Mērnieku laikiem*, un arī tai laikā un vēlāk kā provinces skatuvju iekārtotājs, dekorātors, reizē arī spējīgs aktieris un režisors, par ko jau bijusi runa agrāk.[1] It īpaši ilustrāciju novadā, izveidojot parauga tipus Kaudzīšu un Janševska romāniem, Deglava *Vecajam pilskungam* u. c., viņam pienākas izcila vieta kā zīmētājam un raksturotājam. Turpretim jau ar dalītām jūtām mēs apskatām viņa tautas tagadnes un pagātnes dzīves romantiskos tēlojumus un ainavas, gleznotus eļļā. Tajos līdzās poētiski izjustiem ainojumiem ar savu vieglo roku un pieļāvīgo paškritiku viņš laidis tautās paviršus ražojumus. Tiem vietvietām piemīt skatuviska un ilustrātīva piegarša. Tomēr arī kā gleznotājs Ed. Brencēns ir īsts savās izjūtās un sentimentālitātē. Viņa tēlojumu loks nesniedz pāri viņa dzīves un interešu lokam, kas aizvien saistīts ar tautu un dzimteni. Šīs daudzpusīgi apdāvinātās personības sniegums mūsu kultūrai ņemams vērā visā tā kopumā.

Eduards Brencēns dzimis Madlienas Kalna Silēnos 1885. g. 2. jūlijā. Še



414. Ed. Brencēns, *Jāņu vakarā*

415. Ed. Brencēns, *Laivā*



ieguvis pirmo izglītību, apmeklē Jaunjelgavā pilsētas skolu. Jau šai laikā modusies interese par zīmēšanu. Skolu pabeidzis, domā nolikt tautskolotāja eksāmenu, taču brālēns Kārlis Brencēns, jau beidzis ar ārzemju stipendiju Štiglica Centrālo techniskās zīmēšanas skolu, pamudina jaunieti labāk doties uz turieni un izkopt savas zīmētāja spējas. Tā arī notiek. Eduards 1904. g. iestājas Štiglica skolā, tomēr pēc gada studijas pārtrauc, jo pietrūkst līdzekļu. Sabijis Madlienā par skolotāju, turpina pārtrauktās studijas un 1911. g. nobeidz Štiglica skolas dekorātīvās glezniecības klasi, kādu laiku pabijis arī brālēna vadītajā stikla glezniecības klasē. Savu konkursa darbu ārzemju stipendijas iegūšanai viņš nepabeidz, toties apceļo Piebalgas un apkārtējos novadus, cītīgi studēdams tautas tipus, ēkas, lietas, tērpus, sadzīves vidi, lai zīmētu ilustrācijas brāļu Kaudzīšu *Mērnieku laikiem*. Viņu Rīgas Latviešu biedrības derīgo grāmatu nodaļai bija ieteicis R. Zarriņš, nevaļas dēļ atteikdamies no šī uzdevuma. To tagad spīdoši veica jaunais mākslinieks, konkrētizēdams romāna varoņus, pašu dzīves vidi un norises. Tāda pati pieeja viņam bija vēlāk, ilustrējot Janševska un Deglava darbus.

Nokalpojis kaŗa klausības gadus, Ed. Brencēns ceļo pa Latviju, iekārtodams biedrību namiem Vidzemē un Zemgalē skatuves un darinādams dekorācijas, piedalīdamies pats izrādēs un sagatavodams lugas (Skrīveŗos, Jaunjelgavā, Valmierā, Madlienā, Salacā, Secē, Ērgļos, Piebalgā u. c.). Viņam ir teicamas aktieŗa un stāstītāja dāvanas. Ar savu darbošanos Eduards Brencēns palīdzēja celt provinces un lauku teātŗa līmeni mākslas ziņā. Pasaules kaŗa gados mobilizēts, laimīgi pārcieš no 1914—1918. g. kaŗa grūtības gan Mazūrijas purvos, gan vēlāk pie Slokas, cīnoties latviešu strēlnieku bataljonos. Latvijas patstāvības pašā sākumā Ed. Brencēns kādu laiku dzīvo Limbažos, tad apmetas Valmierā, kur darbojas par zīmēšanas skolotāju un komūnistu valdīšanas laikā ieskaitīts Valmieras teātŗa profesionālajos aktieŗos. Valmierā kopā ar citiem māksliniekiem — Pēteri Kun-



416. Ed. Brencēns, *Ezermalā*

dziņu, brāļiem Brastiņiem, Ernestu un Arvīdu, Ed. Vītolu, Aleksandru Petrovu u. c. – viņš nodibina Ziemeļvidzemes mākslinieku kopu, pazīstamu ar pievārdu Baltā Vārna, un sarīko mākslas izstādes Cēsīs, Valmierā un Valkā.[2] Šie mākslinieki vai visi vēlāk piedalījās Neatkarīgo mākslinieku vienībā.

No Valmieras Brencēns pārceļas uz Rīgu, darbodamies par zīmēšanas skolotāju, dekorāciju gleznotāju, gleznotāju un ilustrātoru. Ar saviem darbiem divdesmito gadu sākumā viņš piedalās Neatkarīgo mākslinieku vienības un dažās Letas mākslas salona izstādēs. Pagatavo dekorācijas Blaumaņa *Indrāniem* un Saulieša *Līgo* Nacionālajā teātrī un operai *Maija nakts* Nacionālajā operā. Pieņemoties dzeršanas kaislībai un rodoties nesaskaņām ģimenes dzīvē, sākas pagrimuma gadi. Mākslinieks pārceļas uz Madonu, kur vidusskolā māca zīmēšanu. Viņa dzīves beidzamie gadi nav ne laimīgi, ne raženi. Kopš 1927. g. rudens, kā liecina V. Mednis,[3] Ed. Brencēnam brīžiem sācis zust garīgais līdzsvars. 1929. g. 17. aprīlī mākslinieks mirst ar smadzeņu trieku un apglabāts Rīgā Matīsa kapos. Traģiski izbeidzās viņa dzīve pusmūža sākumā.

Ed. Brencēns pieskaitāms populāriem plašās publikas māksliniekiem, kas „var radīt skatus un tēlus, kuŗus tauta bez ierunām pieņems par saviem... Būdams pēc dabas īsts dzejnieks un ļaužu pazinējs, mākslinieks ņem saviem glezniecīskajiem sacerējumiem vielu no lauku dzīves. Tur figūrē gani, meitas un puiši, siena grābējas un arāji, gan darbos, gan atpūtā un svētkos. Jāņubērni staigā ar dziesmām un spēlēm, zaļiem ozollapu vainagiem galvā, puķu pilniem klēpjiem. Tautu meitas vizinās laivā. Spriganas meitas, kuŗu sirdis patlaban plaukst kā pumpuri, čukst viena otrai ausī savus pirmos noslēpumus. Senās pilis, upuŗu birzis, varonīgi senču kareivji atdzīvojas mūsu acu priekšā... Tautu dēls, appušķotu cepurīti, atvadās no līga-

vas. Citā gleznā atkal vesels pulks puišu uz dižiem kumeļiem iedrāžas ciema sētā tautu meitas bildināt." Tā J. Jaunsudrabiņš raksturo Ed. Brencēna skatīto un tēloto pasauli.[4]

Gan apbalvots ar reālista spējām, kas izpaužas it īpaši viņa zīmējumos, gleznie cībā Ed. Brencēns it kā mēģina iedzīvināt tautiskās romantikas idejas. Viņa stājgleznas atgādina skatuves gleznojumu paņēmienus un ir ar konvencionālu formu traktējumu, kaut ne bez veiksmes apdarījumā. Impulsīvi un pavirši viņš steigā uztriepj iztēlotās senlatviešu dzīves ainas. Tādos darbos kā *Jāņu vakarā* (att.), *Laivā* (RPMM, att.), *Meitenēs*, pa daļai arī *Ubagos*, dažos Latvijas laukskatos (att.), viņš sasniedz kvalitāti, gan neraizēdamies par gleznie cisku problēmu meklējumiem. Savas tematikas lokā viņš ir viens no spējīgākajiem tradicionālisma līdzgaitniekiem. Bohēmiskās izdarībās, dzīves sarežģījumos viņš nepaguva noskaidrot un pilnvērtīgi izkopt savas spējas. Lasot kādu viņa rakstīto kritiku par Tones darbu izstādi,[5] varēja likties, ka paša centienos bija iecerēts vairāk. Viņš asi uzbrūk toreizējā ekspresionisma mēģinājumiem un pārmet Tonem ir mākslinieciskonabadzību, ir kompozicijas nevarību, diletantisma iezīmes, un ir neapmierināts ar mūsu mākslas mūzejiem, kas nopirkuši divi Tones darbus. „Vai mūsu laika dziņas lai ietērpjas vārgās miesas formās, izbalējušās krāsās? Mēs gaidām jaunu dzīvi, un tur būs vesela miesa un vesels gars."

*

Ilustrācijās un arī stājgleznojumos Ed. Brencēnam dažkārt ir radniecīgs INDRIĶIS ZEBERIŅŠ (1882—1969), gan pietuvinādamies Rozentālam, gan tumšo toņu reālismam, gan veikdams reāli impresionistiskus gleznojumus. Salīdzinot ar Ed. Brencēnu, viņš ir mazāk romantiski jūsmīgs, vairāk prozisks, bet zīmējumos un karikatūrās zobgalīgs. Zeberiņa mākslas pamatā ir akadēmiska rutīna un dabas studijas. Ar savu prasmi



417. I. Zeberiņš, *Svētdienas rīts*

iztapt mūsu pilsonības gaumei, taču konvencionālitātē nepametot novārtā zināmu gleznojuma kvalitāti, Zeberiņš ar sadzīves žanra skatiem un dzimtenes motīviem ainavās savā laikā guvis plašu popularitāti, apkalpodams šāda veida tirgus pieprasījumus.

Indriķis Zeberiņš dzimis 1882. g. 30. septembrī Kuldīgas pagasta Saldenieku māju saimnieka ģimenē. Tas ir nabadzīgs un atpalicis apvidus, kurā grāmata vai avīze ir retums. Apkārtnes daba ir skaista – Sudrabkalns, upes,



418. I. Zeberiņš, *Kulšana*



419. I. Zeberiņš, *Arājs*

420. I. Zeberiņš, *Irlavas kolonijā*



421. I. Zeberiņš, *Atkalredzēšanās*
422. I. Zeberiņš, *Virtuvē*





kokiem noaugušas gravas. Jau agri zēns sāk zīmēt, uz ko pamudina vidējais brālis, kam bijusi dziņa griezt kokā figūriņas un zīmēt. Dabūjuši kādu zīmuļa galu, abi zēni zīmē uz nomizotiem egļu baļķiem, jo papīra nav. Iedami ganos, puikas iekrājuši cūku sarus un tos pārdod Kuldīgas tirgū. Nu var nopirkt lubu bildes par turku kaŗiem, iegādāties ūdenskrāsas, papīru un zīmuli.

Indriķis zīmē arī, iedams pagasta skolā, un, būdams aizvien praktiski izveicīgs, pelnās ar spēļu kāršu izgatavošanu. Brālis, devies uz Liepāju mācīties skrodeŗa amatu, Indriķim pastāsta, ko *Austrumā* lasījis par jaunu latviešu mākslinieku Purvīti, kas par savu gleznu dabūjis godalgu. Tas pamudina Indriķi doties uz Liepāju. Viņam neizdodas dabūt mācekļa vietu pie kāda vācu litografa. Strādā par retušētāju pie fotografiem. Raksta uz Pēterburgu vēstuli R. Zarriņam, lūdzot padomu zīmēšanā. Zarriņš ļoti atsaucīgs. Plaši atbild, atsūta paraugam savus darbus, liek Zeberiņam sūtīt savus mēģi-



423. I. Zeberiņš, *Verandā*

nājumus uz Pēterburgu un tad vēstulēs plaši iztirzā iesācēja darbus. Mudina doties uz Rīgu pie J. Rozentāla.

Ap 1905. g. jaunietis ir Rīgā, strādā par retušētāju. Žurnālos *Vērotājā, Austrumā*, pēc tam arī *Staros* parādās dažas Zeberiņa viņetes. Ap 1907. g. Zeberiņš mācās pie Rozentāla, sabijis mākslinieka studijā kādus divus gadus. Tai laikā pie Rozentāla mācās K. Rončevskis, O. Skulme, A. Kronenbergs, K. Baltgailis, R. Vilciņš u. c. Iegriežas arī Jaunsudrabiņš. Meistars ļoti sirsnīgs un rūpējas par saviem audzēkņiem. Pārlabo skolnieku zīmētās ilustrācijas skolas grāmatām, pats tās pārzīmē, bet honorāru atdod mācekļiem. Zeberiņam jāatstāj retušētāja vieta. Līdzekļi izsīkst, un nevar

424. I. Zeberiņš, *Vecais galdnieks*
425. I. Zeberiņš, *Kalna spredķis*





vairs iet pie Rozentāla. Toties viņš iegūst popularitāti ar savām karikatūrām tolaik daudzajiem humoristiskajiem izdevumiem – *Gailim*, *Dadzim*, *Lietuvēnam* u. c. Viņš izveido zīmīgus tipus, palaikam tādus padumji trulus, aizskaŗot dzīves nebūšanas no smieklīgās puses. Taču šis zīmētājs nav griezīgs satiriķis, bet, graizot kroplo un muļķīgo cilvēkos un dzīvē Rīgā, mazpilsētās, laukos, – to dara ar labsirdīgu humoru. Viņš trāpīgi tveŗ tipus un dzīves parādības.

1914. g. Zeberiņš dodas uz Pēterburgu. Mākslas akadēmijā viņu neuzņem. Sāk apmeklēt Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolu, kur tolaik mācās arī vairāki tautieši – A. Prande, P. Šotnieks, A. Kronenbergs, N. Strunke, A. Filka u. c. Te mācās zīmēšanu pie A. Rilova un Bobrovska, gleznieciību pie Naumova, bet grafiku pie I. Biļibina. 1915. g. Zeberiņu noņem kaŗa klaušās Somijā. Viņš nokļūst rupjā zaldātu vidē, taču Helsinkos dabū iepazīties Ateneumā un izstādēs ar somu meistaru darbiem. Slimības dēļ atsvabināts no kaŗa kalpības, 1917. g. pavasarī nokļust Rīgā. Kad Rīgu



426. I. Zeberiņš, ainavas zīmējums

okupē vācieši, dodas uz dzimto pusi, kur zīmē un glezno studijas. Taču dzīves apstākļi te smagi un nedroši. 1918. g. Zeberiņš dodas uz Maskavu. Tagad sākas klejošanas gadi. Dabū darbu par karikatūru zīmētāju latviešu strēlnieku žurnālos. 1919. g. lieliniekus padzenot no Rīgas, spiests doties viņiem līdz, kamēr beidzot, izvārdzis un noplīsis, nokļūst Rēzeknē, kur sastop arī J. Tillbergu un R. Zarriņu. Dzīve kļuvusi dēkaina. Tikai 1920. g. pavasarī rodas iespēja nokļūt Rīgā. Te nu uzturas visus tālākos gadus, pelnīdamies par karikatūristu (cita starpā jaunajos *Svaros*), grāmatu ilustrātoru, it īpaši pieminamas ilustrācijas Brigaderes grāmatai *Dievs, daba, darbs* un Janševska *Dzimtenei*, un par gleznotāju. Akadēmijai uzsākot darbu, iestājas prof. Tillberga vadītajā figūrālās gleznieciības darbnīcā, ko nobeidz 1925. g. kā pirmais Latvijas Mākslas akadēmijas absolvents ar diplomdarbu *Svētdienas rīts* (*Rīta pātari*, att.). Kopš 1921. g. līdz 1926. g. piedalās Neatkarīgo

mākslinieku vienības izstādēs, pēc tam iestājas Latvju mākslinieku biedrībā un piedalās tās skatēs. Būdams visai ražīgs mākslinieks, rādījies Kultūras fonda izstādēs un okupācijas varu rīkotajās skatēs. 1944. g. palicis Latvijā un darbojies par grāmatu ilustrētāju.[6] No 1951. līdz 1956. g. Zeberiņa darbi neparādās izstādēs. Kādus gadus pavadījis izsūtījumā, jau pilnīgi nosirmojis atgriezies dzimtenē, kur mira Rīgā 1969. g. 18. maijā. Vieninieka izstāde Rīgā 1962. gadā.[7]

Dzīves vērotāja un tēlotāja spējas Zeberiņš liek lietā arī gleznieciībā. Nepretendējot uz kādu jaunu mākslinieciisku problēmu meklējumiem un risinājumiem, viņš glezno tā, kā tīk pašam un viņa mākslas cienītājiem. Rosīgs un runīgs, viņš arī savās ainavās un sadzīves notikumu atveidojumos grib pastāstīt skatītājiem, ko labu redzējis, mēģinot ieinteresēt ar skaidri pateiktām un saprotamām lietām. Reālistiskā uztverē respektēdams īstenību, Zeberiņš aino lauku dzīvi. Kā plašākais veidojums jāmin viņa *Svētdienas rīts*. Pa daļai somu reālistu, kā arī J. Tillberga darbnīcas ietekmē tumšo toņu ēnojumā rādīti agrāko laiku lauku ļaudis lūgšanas pārdomās un mierā. Citur viņš parāda vērpēju; dzīvākos krāsu lāsumos tēlo labības kulšanu (att.), pļāvējus vai arī rozentāliskā pieskaņā parāda arāju tīrumā (att.), tirgus skatu Sabilē, ļaudis pie kapsētas vārtiem. Ilustrātīvi un psiholoģiski Zeberiņš raksturo Irlavas mazgadīgo kolonijas iemītniekus un skolotāju (att.), atkalredzēšanās ainu, jaunam vīram pārrodoties no kaŗa mājā (att.). Iekšskatu virknē tēlotas virtuves, verandas (att.) u. c. It īpaši jāpiemin rūpnīcu tēlojumi ar strādnieku stāviem; vecais galdnieks atpūtas brīdī (att.). Rozentāliskā un tamlīdz arī Fr. fon Ūdes garā gleznots *Kalna spredikis* (att.), latviskojot tipus un ainavisko apkārtni. It īpaši ainavu studijās Zeberiņš pāriet no cietām formām uz gleznieciski plūsmaināku, impresionistiski reālu tēlojumu, meklējot apgaismojuma un krāsu attiecību uzdevumus



427. I. Zeberiņš, *Sniegotā ainava*



428. I. Zeberiņš, *Rudens vēji*

gada laiku maiņās, tverot dzimtenes stūrīšus gan Vidzemē, gan Zemgalē un Kurzemē. Kādā no interesantākajām ainavu kompozicijām *Rudens vēji* (att.) jaužamas A. Rilova pazīstamā darba *Zaļais troksnis* atskaņas. Citur zeberīniskā izjūtā ir pārkausētas Rozentāla un Purvīša tradiciju atbalsis.

---

[1] Sk. *Latvijas māksla 1800–1914* II, 342–43., 349–50. lpp.
[2] Par to sk. arī Pārvērtību un cīņu posms: Daži papildinājumi un kopsavilkums.
[3] *IŽ*, 1929/5–6.
[4] J. Jaunsudrabiņš, „Edvards Brencēns", *IŽ*, 1926/4.
[5] *Jaunākās Ziņas*, 1921/12.
[6] *LME* III, 730. lpp.
[7] Turpat.

Literātūra un avoti

Par EDUARDU BRENCĒNU: J. Jaunsudrabiņš, „Edvards Brencēns", *IŽ*, 1926/4. – Ed. Mednis, „Edvards Brencēns", *IŽ*, 1929/5–6. – Neatkarīgo mākslinieku vienības 10 gadu jubilejas izstādes katalogs, Rīgā 1930, 121. lpp.

Par INDRIĶI ZEBERIŅU: J. Siliņš, „Indriķis Zeberiņš", *IŽ*, 1926/11. – *Latviešu padomju glezniecība*, Rīgā 1961. – *LE*, 2780. lpp.

Daži citi tautas dzīves tēlotāji

Fricis Rožkārzs (1879—1967) ar saviem darba un lauku dzīves skatiem pirmo reizi parādījās III un IV Latviešu mākslinieku izstādē. Viņš noteikti pievērsies konkrētai mūsu dzimtenes strādnieku tematikai, tēlojot smēdes iekšieni, ogļu stūmējus, vedējus, mūrniekus un būvstrādniekus, ielu bruģētājus u. taml.

Rožkārzs dzimis 1879. g. 7. novembrī Rīgā. Beidzis elementārskolu, sāk, kā kādreiz A. Štrāls, mācīties Kurava un Pasila daiļkrāsotāju darbnīcā. Mācības viņš tomēr nebeidz, bet piestāj gadsimta sākumā pie Rīgas vācu teātŗa dekorāciju pagatavotāja Litkemeira par darbinieku. Piedalījies Piektā gada kustībā, 1907. g. emigrē uz ārzemēm, kur pelnās kā daiļkrāsotājs, veido ornamentus un arī svētbildes katoļu dievnamos Vācijā. Atgriezies dzimtenē, piedalījies jau pieminētajās latviešu mākslinieku izstādēs. Bēgļu un kaŗa laikos nokļūst 1915. g. Maskavā, kur mācās N. Charitonova mākslas studijā. Pēc dažām ziņām mācījies arī Vācijā, Firtas (Fürth) mākslas skolā.[1]

Atgriezies no bēgļu gaitām dzimtenē, strādā par daiļkrāsotāju un turpina gleznot. Kopš 1929. g. piedalījās Neatkarīgo mākslinieku vienības



429. Fr. Rožkārzs, *Sīkumu tirgū*

430. Fr. Roždārzs, *Ceļ gaismas pili – skolu*



izstādēs (sākumā kā iesūtītājs, vēlāk kā biedrs), Kultūras fonda rīkotajās izstādēs un padomju okupācijas laikā rīkotajās vispārējās izstādēs. Otrā pasaules kaŗa laikā no 1942–1944. g. bija padomju valsts mākslas ansambļa dalībnieks Ivanovā un piedalījās 1943. g. tur sarīkotajā latviešu mākslinieku izstādē. Pēc kaŗa atkal darbojās Rīgā, kur miris 1967. g. 21. janvārī.

Dažviet ar autodidakta īpašībām, kas Roždārza reālistiskajiem gleznojumiem un zīmējumiem piešķir naīvu tiešumu tēlojumā, viņš savos labākajos veikumos ar sadzīves tematiku tveŗ tautas tipus, simpatizēdams vēro pilsētu un lauku ļaudis, strādniekus darba ritmā, 1905. g. nemieru norises, raksturojot pašu dzīves vidi. Veco zvejnieku galvās ar jūru aizmugurē Roždārzs prot saskatīt ko būtisku, sniedzoties pāri ikdienas anekdotiskajai virspusei. Groteski ņirbīgs ļaužu pūlis *Sīkumu tirgū*. Daudzajās sīkajās figūriņās ieskanas kas groteski brēgelisks. Māksliniekam tuvi nevien akmeņkaļi un mūrnieki, ielas bruģētāji un ogļu stūmēji, bet arī lauku dzīves notikumi atpūtas un svētku brīžos: Lieldienas ar šūpolēm un mūzikantiem, Jāņu vakars, sievietes rotaļā, vakarēšanas aina u. c. Nepretendējot uz lieliem sasniegumiem, Roždārzs vienā otrā darbā ir ārējā apdarē, ir iekšējā izjūtā vēstī ko cilvēciski nozīmīgu diendienu gājumā. Tēlojis arī revolūcijas notikumus, visvairāk padomju okupācijas laikā. Pēckaŗa gados pārgājis uz zīmējumu[2] (*Maija gājiens Rīgā*, 1965, u. c.).

*

Turpinot apskatu par tautas dzīves tēlotājiem, jāmin NORA DRAPČE (1887–1968). Gan bez sevišķa spilgtuma, veidodamās ar pārtraukumiem, Nora Drapče atstājusi respektējamas pēdas savas paaudzes žanristu starpā. Viņa saskārusies ar diviem katoliskiem Latvijas novadiem: Latgali un Lejaskurzemi. Ir interesanti, ka viņas pievēršanās mākslai nav sākotnēji radusies



431. N. Drapče, *Latgalieši*



432. N. Drapče, *Sēras*

no kādas iekšējas tieksmes, bet gan vecākiem to vēloties (autobiografiskas ziņas).[3] Vēlāk, jau saduroties ar dzīves grūtībām, māksla viņai kļūst par profesionālu uzdevumu, kas veicams nopietni un izveido viņas dzīves saturu. Drapčes reālistiskajā mākslā ar tās vēlākajām pārveidībām ir kas savdabīgi robusts, lai arī netrūkst klusas, liriskas smeldzes. Trimdas gados nonākusi Savienotajās Valstīs, mākslinieces mēģināja pārorientēties uz brīvāku, vairāk modernu izteiksmi, taču neiegūstot īstu skaidrību par jauno, vairāk ekspresīvo ievirzi.

Drapče dzimusi 1887. g. 12. decembrī Latgalē, Līvānu pagastā. Viņas tēvs Augusts Drapče bija pasācis Latgalē rūpniecības uzņēmumu, koka ķīmisku destilāciju. Latgales zilie ezeri un zaļie meži ir bērnības paliekamie iespaidi. Būdama turīgu vecāku vienīgais bērns, viņa neapmeklēja skolu, bet mācījās pie mājskolotājiem. Drapčes māte ir vāciete, no vecas ģimenes. Tā nu visa izglītība norisa vāciski krieviskā garā. Drapče iemācījās vācu un franču valodu, bet latviski runāja vāji un šai laikā arī nejutās par latvieti.

Rūpniecības uzņēmumam vēlāk paplašinoties, tas pārceļas uz Koknesi, kur ģimene dzīvo. Pabeigusi kādu privātu meiteņu skolu Rīgā, jauniete iestājas Rīgas Pilsētas mākslas skolā, jo tāda ir vecāku vēlēšanās. Viņu meitai tolaik ir daudzas un dažādas citas intereses un galvenais – nav jādomā par savas eksistences nodibināšanu. Drapčei iestājoties Pilsētas mākslas skolā, tā vēl mitinājās Noliktavas ielā un tās direktors bija barons G. Rozens, kas mācīja kluso dabu gleznošanu akvarelī un eļļā. Zīmēšanu zemākajos kursos mācīja Ieva Borcherte-Šveinfurte un Teodors Krauss. Plikņu zīmēšanu mācīja B. Borcherts un galvas gleznošanu Janis Rozentāls, bet veidošanu – A. Folcs.

Nekādu sevišķu panākumu Drapčei nav. Pēc divi gadiem par skolas direktoru nāk V. Purvītis, bet pēc laika, Rozentālam aizejot, galvas un figūru gleznieciību māca J. R. Tillbergs. Drapče skolā sastop vēl divi latvietes: Lūciju Būmeisteri un Elizabeti Siliņu (vēlāk Medni). Būmeistere pie-

dalījās III Latviešu mākslinieku izstādē. Taču Drapčei tuvāka saskare ar latvietēm nenodibinās. Pēc savas audzināšanas vāciska, viņa tuvojas dažām vācu audzēknēm, kas nāk no aristokratijas vai patriciešu aprindām. Dižciltīgās – grāfiene Hilda Venge, grāfiene Mellīna, firstiene Līvena savukārt turas savrup, bet pilsoniskās vācu audzēknes un zemākās „ādelīgās" atkal savā grupā. Satuvināšanos veicināja valodas prasme, lai gan Drapčes māte aizvien uzsvērusi, ka viņas meita esot latviete.

Nopietni Drapče sāka strādāt, iekļuvusi Rozentāla vadītajā klasē. Mācās portreta gleznieciību, ir panākumi. Rozentāls turējis Drapči par sava kursa labāko skolnieci un par kādu viņas darbu *Saimniece* izteicies atzinīgi audzēknes tēvam. Pirms skolas beigšanas vecāki meitai sagādā ārzemju ceļojumu. Studiju nolūkos viņa apmeklē Berlīni, Mincheni un Parīzi. Pēc gada atgriezusies skolā, to pabeidz. Tai laikā skolā mācās Ubāns, Tone, Drēviņš, Rīts u. c.

Uznākušais Pirmais pasaules karš iznīcina ģimenes labklājību. Nodibinoties patstāvīgai Latvijai, tēvs pieņem Ludzas apriņķa priekšnieka vietu. Uz Ludzu dodas arī mākslinieces, jo māte kopš gadiem paralizēta. Strādā par skolotāju Ludzas ģimnazijā. Kopš 1921. g. ir Neatkarīgo mākslinieku vienības biedre un piedalās šīs kopas izstādēs. Ap divdesmito gadu vidu Drapče pārcēlās uz Liepāju, kur māca Liepājas Valsts lietišķās mākslas vidusskolā. Intensīvi glezno, piedalās arī valsts rīkotajās izstādēs. Pa vasarām apceļo Kursas novadus. Uznāk Otrais pasaules karš. Vācu okupācijas laikā, 1943. g. Drapče Rīgā sarīko savu pirmo patstāvīgo izstādi. 1944. g. atstājusi dzimteni, uzturas dažādās Vācijas bēgļu nometnēs – Fišbachā, Vircburgā. Šai laikā glezno bēgļu dzīves skatus – veco māmuļu (att.), veļas mazgāšanu

433. N. Drapče, *Latgale*



pagrabā u. c.; veic dažus portretus – J. Poruka, A. Šmites u. c.; Vircburgas apkārtnes ainavas un puķes. Pārcēlusies uz ASV, dzīvoja un darbojās Kalamazū. Ar 1952. g. sāka strādāt Kalamazū mākslas institūtā (Mākslas centrā) un vadīja tur gleznošanas klases. Par mākslinieciskо un paidagoģisko darbību Kalamazū Pilsoņu fonds (*Civic Fund*) viņai 1958. g. piešķir goda diplomu un 2500 dolaru naudas balvu. Sarīko Mākslas centrā un arī Ņujorkā Barzanska (Barzansky) galerijā 1958. g. personālas izstādes. Māksliniece, pēc viņas pašas informācijas, rīkojusies enerģiski, un viņai palīdzējuši labvēļi un draugi. Piedalījusies kollektīvās amerikāņu un Kultūras fonda izstādēs. 1962. g. par gleznu *Pelēkā nakts* gūst Kultūras fonda balvu. Mūža pēdējos gados pasliktinās mākslinieces redze, līdz nāves gadā viņa kļūst pilnīgi akla. Mirusi Kalamazū 1968. g. 28. decembrī.

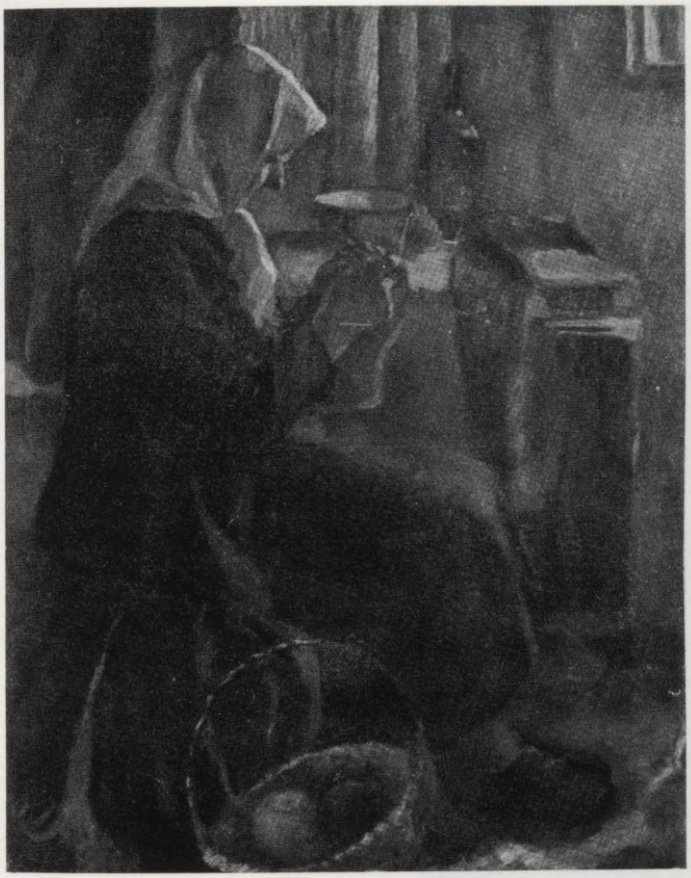
Divdesmito gadu sākumā, parādoties atklātībā neatkarīgo mākslinieku izstādēs ar Bauskas apkaimes ainavām, Kaucmindes parka un puķu gleznojumiem (*Dārzā*, LVMM, 1922), Drapče vēl seko skolā iemantotajai dekorātīvās impresijas takai. Bet drīz vien, kopš 1923. g., viņa pievēršas reālistiskiem paņēmieniem. Aroda ieroču arsenāls vēl nav bagāts, apdare drīzāk vienmuļa, un jūtama kāda otas nedrošība. Topošā gleznotāja vēl ilgus gadus meklē izlīdzinājumu starp zīmējumu un gleznojuma formu. Neraugoties uz visu to, viņas darbu iezīmē iekšējas koncentrācijas griba un vērojuma klusuma izjūta. Ar ierobežotiem izteiksmes līdzekļiem, jau iestaigātos ceļos viņa prot pateikt arī ko savu. Tumšoti zaļie un pelēki zaļie toņi raksturīgi N. Drapčes krāsu kāpēm. Stiprā puse ir cilvēka stāvu iekļaušana ainavā vai dzīves vidē. Uz apsniegotas Latgales pilsētas ietāles parādās latgaliešu – jaunās sievietes un vīrieša stāvi, raksturīgi sejā, tērpos, aplīšu piedevās (*Latgalieši*, att.). Vientuļa veca sieviete vientuļas rudenīgas ainavas fonā vēstī skumību (*Sēras*, 1923, att.), kaut pašā veidojumā iezogas kokainums.

Ap divdesmito gadu vidu pārejot uz Liepāju, līdzās Latgales sādžu, Latgales kūlēju tēlojumiem rodas zvejnieku ostu, Liepājas ostmales skati.

434. N. Drapče, *Suitu zemē*
435. N. Drapče, *Svētdiena Nīcā*









436. N. Drapče, *Vecmāmuļa*
437. N. Drapče, *Bēgle*

Pelēcīgā gammā, iešķautnainos laukumos apgūts bagātāks krāsu uzliciens. Kā Latgalē, tā suitu zemē viņu saista dzīves primitīvitāte un katoliskā mistika; ikdiena – sēta, laidars, un svētdienas procesijas (*Suitu zemē*, 1931, att.). Jauno sieviešu stāvos lauku ainavas ietvarā, tumši zaļotos toņos, lokanā gleznojumā, Drapče tautisko elementu tērpos un celtnēs pakļauj mākslinieciskā veidojuma nolūkiem (piemēram, *Svētdiena Nīcā*, att.).

Trimdas gados Vācijā viņa ir starp tiem mūsu mākslinieciem, kas tēlo bēgulības bēdas un sāpes. Te gleznotāja savai pieredzei guvusi adekvātu izteiksmi gleznieciski, tematiski un emocionāli. Vecās sievietes vientulība, sēžot un adot bēgļu barakas stūrītī, maigais tumšoti pelēcīgo toņu sakausējums, taupīga gaisma, kas šur tur ielāsmo: te ir daudz kas vairāk nekā dokumentārs gleznojums (*Vecmāmuļa*, att.). Kā papildinājums tai ir *Vecais bēglis*, nosirmojis, ar nepaklausīgu matu cirtu uz pieres, sēžot un turot vienā rokā bībeli, otrā ceļa spieķi. Iekļauts telpas tumšajā dziļumā, viņš ir savu zemi zaudējis vientuļš ceļinieks.

Jau otrā krastā piecdesmito gadu sākumā darināti guašas technikā, saplosītā triepumā ekspresīvā bēgļu cikla meti sešām ainām. Tumšo toņkārtu nereti nomaina gaišā. Vienā no ainām bēgļi rādīti kalnainā ainavā. Sievietes, māte ar bērnu, vecs vīrs piekalnē. Viena no sievietēm izmisīgā lūgšanā pacēlusi rokas uz Kristu, kas parādās gleznas vidū. Ņujorkas izstādē bija redzami šai pašā laikā (1953) gleznotie *Zvejnieki pie Baltijas jūras* (att.). Visa aina – sievietes, bērni, vīrieši, sēžot pie laivas – ietīta



438. N. Drapče, *Zinaīdas Lazdas ģīmetne*

krēslainumā, mīkstās, gaistošās formās, paužot kādu kontemplātīvu un mistisku jutoņu. Te – lirisms, intima emocija. Tas vērojams arī 1958. g. gleznotajos *Bēgļos drupās* (eļļa), kur pelēkos, zili zaļotos toņos pavīd zemē guloša vīrieša un sieviešu stāvi. Šī pati intimitāte, it kā atbalsojot latvietes dialektā Vijāra (Eduard Vuillard) un Bonāra (Pierre Bonnard) mākslu, ir piecdesmito gadu sākumā gleznotajā *DP ieceļojuši Amerikā*. Slāpētos toņos tvertajā sadzīves ainā veļas iekštelpa ar sēdošas meitenes, sievietes un balta kaķa figūrām, puķēm uz galda un krēslu ar zilu sēdekli. Līdzīgs gaistošs

irdenums un maigums vērojams arī klusajās dabās ar puķēm un augļiem, oranži dzeltenīgiem toņiem kontrastējot ar pelēcīgi ziliem un zaļiem.

Jaunos dzīves apstākļos un jaunās ietekmēs, kas skāra mākslinieci, viņa centās pārveidot savu tumšo toņu reālistisko uztveri. Tie bija jauni koloristiski un gleznas kārtojuma uzdevumi, meklējot ceļu uz poētisko ekspresiju dabas parādību izpratnē. Tas visnotaļ redzams sešdesmito gadu mēģinājumos, svārstoties starp agrāko un iecerēto jauno. Redzes pakāpeniska pasliktināšanās un visupēc tās zaudējums kā traģiska ēna aiztumšo mākslinieces ceļu. Ar to, vismaz daļēji, izskaidrojama viena otra neveiksme un apguruma

441. N. Drapče, *Dzintara vilnis*



439. N. Drapče, *Zvejnieki pie Baltijas jūras*

440. N. Drapče, *Pelēkā nakts*





brīži. Raksturīga ir pievēršanās ainavai. Agrākā bēgļu cikla vietā parādās ūdeņu, nakts, gada laiku, puķu cikli. Kompozicijai tagad nereti raksturīgs divu joslu paņēmiens, dažreiz ar kontrastējošiem toņiem, dažreiz ar viena toņa variācijām (*Zaļā nakts*, *Pelēkā nakts* u. c.). Mēģinot it kā tuvoties austrumu mākslas vienkāršībai, bet reizē arī meklējot telpas plašumu un tāles, piemēram, tēlojot kādu stilizētu vientuļu vilni jūras vidū (*Dzintara vilnis*, 1966) duļķainos, dzelteni zaļotos toņos, krāsu zieda un formu artikulācija palikusi nenoskaidrotā pusceļā. *Pelēkā nakts* (1964) masu sadalījumā un koptoņa mūzikālitātē jāpieskaita šī beigu posma labākajiem sniegumiem, gūstot Kultūras fonda godalgu. Nakts ciklā poētiski noskaņotā *Zaļā nakts* (1965) ar pilsētas nomales namiem un vientuļo gājēja figūru, gandrīz akvareliski dzidra pelēcīgā un brūnoti zilotā krāszieda harmonizējumā, arī pieskaitāma šī cikla labākajiem veikumiem. Taču sešdesmito gadu beigu pusē šīs lielāku apmēru ainavas ar zaļoti ziliem švīkājumiem iepretim dzelteni brūnotiem toņiem negūst iecerētos panākumus brīvākā formu un krāszieda traktējumā.

*

Latgalē dzimusi arī maz ievērotā EMMA BALTMANE (1882–1969), kas turpat četrus gadu desmitus piedalījusies mākslas izstādēs. Ar viņu iepazināmies Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs no 1927–1940. g. Latvijas neatkarības gados viņas darbi bija redzami Rīgā, Liepājā, Jelgavā, Jēkabpilī, Daugavpilī un visās Kultūras fonda izstādēs un arī 5 gadu jubilejas svētku izstādē 1939. g., bet Padomju Latvijas izstādēs no 1945–1954. g. Savu izglītību mākslā ieguvusi privātās studijās, to starpā S. Vinogradova studijā Rīgā, gadu tecējumā viņa izkopusi prasmi tradicionālā reālisma paņēmie-



442. E. Baltmane, *Agrais pavasaris*

443. E. Baltmane, *Tirgus Krāslavā*



nos. Šī spējīgā un nepretenciozā gleznotāja dzimusi Krustpilī 1882. g. 16. martā un turpat mirusi 1969. g. Populāritāti guvusi ar dzīvi un trāpīgi raksturotiem Krustpils, Jēkabpils un Krāslavas tirgus skatiem: tirdziniekiem un pārdevējiem, būdām, ratiem un zirgiem, laukumiem un namiem. Viņa stāsta, apraksta, labi pazīdama tēlojamo vidi un nelauzīdama galvu ar glezniecīskām problēmām. Tie ir izjūtas caurausti, interesanti parādīti Latgales mazpilsētu skati. Viņa tēlojusi arī lauku un pilsētas nomaļu ainavas dzimtajā Latgalē, pavasarī ziedošās ābeles un puķes. Baltmanes māksla ir vienkārša un pazemīga, taču ar savu mākslinieciskо kultūru nodrošina vietu mūsu gleznieciības mazo meistaru vidū.

---

[1] *LME* II, 243. lpp.
[2] Turpat.
[3] Noras Drapčes rakstīta autobiografija.

Literātūra un avoti

Par FRICI ROŽDĀRZU: *Vadonis pa Latvijas Valsts mākslas mūzeju*, II papildinājums, Rīgā 1936, 35. lpp. – B. Dannenhiršs, „Fricim Rožd̄rzam 80 gadu", *Māksla*, 1959/4. – Nekrologs, *Māksla*, 1967/1.

Par NORU DRAPČI: Noras Drapčes gleznu izstādes katalogs, Rīgā 1943. – Recenzijas: *Laiks*, mēnešraksts, 11. nr. (V. Kārkliņš); *Laiks*, 1958. g. 13. sept. un 4. dec., 1964. g. 17. jūnijā; *Arts*, October 1958 (M. Brenning); *Art News*, October 1958 (Hale). – Autobiografija, manuskripts, 1961.

Par EMMU BALTMANI: Latgales mākslas izstādes katalogs, Rīgā 1958. – *Literatūra un Māksla*, 1967. g. 18. martā.

Akvarelists, vitrāžists un gleznieciības techniku pētnieks Kārlis Brencēns

Pievēršoties akadēmiskās mākslas takās briedušiem māksliniekiem, tradicionālistu vidū kā īpata parādība jāmin Kārlis Brencēns (1879–1951). Kaut gan viņš pieskaitāms iepriekšējai paaudzei un piedalījies pirmā un otrā Latviešu mākslinieku izstādē, ar eļļas gleznieciību viņš sācis nodarboties tikai kara laikā. Līdz tam viņš piekopa akvareļu un it īpaši stikla gleznieciību, savu īsto un sākotnējo speciālitāti. Svārstīdamies pretējās ievirzēs, pēc dabas eklektiķis, viņš mākslu uzlūko par tehnisku uzdevumu, un šis amatnieciskums apzīmogo it īpaši K. Brencēna darbus kopš 1920-to gadu vidus. Diezgan šauri un vienpusīgi izprazdams vecmeistaru gleznošanas paņēmienus sava veida akadēmiskā klasicisma nojēgumā, viņš ar saviem kompilātīvajiem pētījumiem[1] un to atspoguļojumu paša plikņu gleznieciībā ir palicis iesānis mūsu mākslas attīstībā. Šauri doktrināra stāja gleznieciības tehnikas jautājumos ir neauglīga kā praksē, tā teorijā. Taču vitrāžu mākslas attīstībā mūsu zemē viņam kā lietpratējam nenoliedzama nozīme. Tāpat arī viņa – publikai maz pazīstamajiem – akvareļiem. Audzināšanas darbā viņš bija metodiķis. K. Brencēna jau atzīmētā grāmata ir pirmais šāda veida darbs mūsu mākslas literātūrā un ar saviem nopelniem.

Brencēnu Kārlis dzimis 1879. g. 6. maijā Madlienas draudzē kā Būvmaņu māju saimnieka vecākais dēls. Tēvs sākumā nodarbojies ar lauku būv-



444. K. Brencēns, *Krizantēmas*



445. K. Brencēns, *Hortenzijas*

niecību, cēlis ēkas, būdams sevišķi lietpratīgs jumtu konstrukcijās, mācījies arī galdniecību pie gleznotāja K. Hūna tēva. Vēlāk iepērk māju un kļūst lauksaimnieks. Ģimenē valda patriarchāls gars, audzināšana stingra, bērni jau no mazotnes radināti strādāt un cienīt darbu. Piecas vasaras saganījis cūkas un trīs vasaras govis, Kārlis apmeklē pēc pagasta skolas Madlienas draudzes skolu. Jau šai laikā zēnu interesē zīmēšana un daiļrakstīšana. Madlienas baznīcā viņš apbrīno gleznotāja Hūna tēva darināto kanceli, bet tuvējā Krapes baznīcā Kārļa Hūna altāŗgleznu *Jēzus Ģetzemānes dārzā*, ko mākslinieks gleznojis, atbraucis no Parīzes. K. Brencēna tēvs grib, lai dēls kļūst par saimnieku. Taču Kārļa brālēns, draudzes skolas skolotājs, mēģina pierunāt veco Brencēnu, lai laiž dēlu tālāk skolās. Tēvs beidzot piekāpjas, un Kārlis iestājas Rīgā Nikolaja ģimnazijā. Te viņu ierosina V. Olava-Plutes ticības mācības un latviešu valodas stundas, kā arī skolas biedrs Jānis Asars. Abi ar Asaru piedalās skolnieku pulciņā, žurnāliša *Vārpa* izdošanā un aizrautīgā šacha spēlē.

Viļa Olava brālis K. Olavs mācās Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā. V. Olavs mudina Brencēnu doties uz Pēterburgu un mācīties šai skolā. Tēvu pierunājis, K. Brencēns 1897. g., ģimnaziju nebeidzis, iestājās Štiglica skolā. Te speciālizējas pie J. Jaunkalniņa puķu gleznošanas,

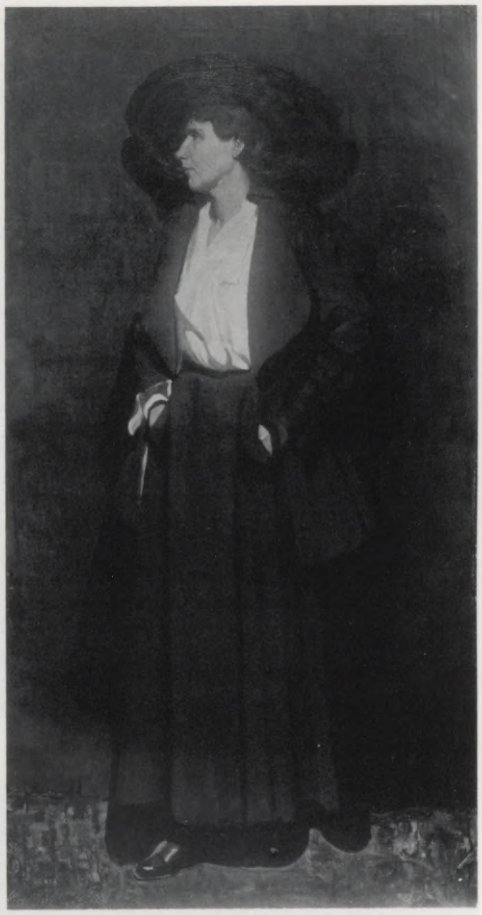
dekorātīvās stilizēšanas un tapešu rakstu zīmēšanas klasē. Skolā pēdējo gadu vada J. Madernieks, G. Šķilters, un tuvu beigām ir T. Zaļkalns (Grīnbergs). K. Brencēns mācās kopā ar Ed. Vītolu, K. Olavu, B. Dzeni un R. Pērli. No tā laika konservātorijas audzēkņiem viņš atceras A. Kalniņu un E. Dārziņu. Ap gadsimta sākumu atjaunojās Rūķa darbība. K. Brencēns skolu beidz 1903. g.,[2] dabūdams ārzemju stipendiju. Skolas direktors architekts Gr. Kotovs ieteic braukt uz Lionu un mācīties rakstu zīmēšanu zīda audumiem. Brencēns atbild, ka brauks uz Parīzi mācīties stikla gleznieciību. Gr. Kotovs noskaities un atbildējis, ka skola ievēros tikai stipendiāta audumu rotājuma zīmējumus, un atvadoties nesniedz pat audzēknim roku.

Nobraucis Parīzē, Brencēns tur sastop Štiglica skolas stipendiātus G. Šķilteru un J. Straumi. Pa ceļam kādas nedēļas pavada Berlīnē. Pirmās grūtības Parīzē ir ar valodu. Cītīgi mācoties, stipendiāts pēc laika jau runā franciski. Tagad mācās stikla gleznieciību pie E. Grasē (Eugène Grasset), apmeklē *Grande Chaumière* akadēmiju, lai mācītos zīmēšanu, bet dažādus teorētiskus priekšmetus klausās mākslas akadēmijā (*École des Beaux-Arts*). Pirmā gada pārskatam skolai nosūta stikla gleznojumus, kompozicijas un daudzus zīmējumus. Lai gan darbi citā jomā, nekā skola vēlējusies, tomēr Brencēns dabū stipendijas pagarinājumu vairāk nekā trīs gadus no vietas. Kad jau uz komandējuma beigu pusi Parīzē inspekcijas nolūkā ierodas skolas direktors Gr. Kotovs, viņš ar K. Brencēna panākumiem visai apmierināts un pārsteigts par viņa pazīšanos ar tolaik ieslavētiem franču un spāniešu meistariem, kā H. Anglādu, I. Zuloagu, Prinē (Prinet), L. Simonu (Lucien Simon), Belrošu (Bellroche) u. c. Ar dažiem pat nodibinātas tuvas un draudzīgas attiecības. Parīzē divus gadus Brencēns izstāda savus darbus *Champ de Mars* salonā, starp tiem stikla gleznojumu *Gailis sniegā*. Katru gadu vairākus mēnešus ceļo uz Italiju, Holandi, Angliju un Spāniju studiju nolūkos. Uz Angliju dodas kopā ar Oļģerdu Grosvaldu, kas bija ieradies Parīzē. Sevišķi vērtīgs ir ceļojums uz Spāniju. Tur K. Brencēns iepazīstas ar slaveno architektu Gaudi, kas ceļ Barselonas jauno katedrāli. Gaudi viņu iepazīstina Baleāru salas La Palmas pilsētā ar ievērojamām stikla gleznieciības darbnīcām. Un, protams, K. Brencēns pamatīgi iepazīstas ar Šartras katedrāles brīnišķajām vitrāžām.



446. K. Brencēns, *Nokautie gaiļi*





447. K. Brencēns, *Mākslinieka sievas ģīmetne*
448. K. Brencēns, *Sievietes ģīmetne visā stāvā*

1907. g. atgriezies Pēterburgā, K. Brencēns Štiglica skolā iekārto un vada stikla gleznieciības darbnīcu, šāda veida pirmo Krievijā. Kā darbnīcas vadītājs viņš darbojas līdz 1920. g. Pie viņa mācījušies Ed. Brencēns un S. Vidbergs. Līdztekus veic Pēterburgā vairākus uzdevumus stikla gleznieciībā – par to vēlāk citur. Posmā no 1907–1914. g. veic arī vairākus plūdinātus maigus puķu gleznojumus akvarelī (att.). Ar tiem piedalās jau pieminētajās Latviešu mākslinieku izstādēs, kā arī 1915. g. Latviešu mākslinieku izstādē Pēterpilī.

Kaŗa laikā ar stikla gleznieciību nav iespējams nodarboties, jo no ārzemēm nepienāk krāsaino stiklu sūtījumi. K. Brencēns pievēršas eļļas gleznieciībai, sāk mācīties pie kāda krievu gleznotāja, bijušā Kardovska skolnieka. Viņš ko mantojis arī no Rozentāla aizrādījumiem, kad Rozentāls bija apmeties kaŗa laikā pie Brencēna, un arī no Tillberga, sava veca drauga, kas arī kaŗa gados bija Pēterpilī.

1920. g. Brencēns atgriežas dzimtenē un līdz 1923. g. darbojas Cēsīs par zīmēšanas skolotāju arodskolā. Sarīko šai pilsētā savu personālo izstādi 1922. g. 1923. g. pārnāk uz Rīgu un darbojas par vecāko klašu vadītāju akadēmijā. 1924. g. sarīko patstāvīgu izstādi Rīgā un ar 1924/25. g. sāk kā biedrs piedalīties Sadarba izstādēs. Trīsdesmito gadu beigās Brencēna mākslinieciskā darbošanās atslābst. Viņš sāk mācīt gleznošanas techniku akadēmijā, no kuŗas 1932. g. līdz ar dažiem citiem tika atlaists. Padomju laikā darbojās par zīmēšanas un gleznieciības technikas profesoru akadē-

449. K. Brencēns, *Parīzes ainava*





450. K. Brencēns, *Sēdošais pliknis*

mijā, konsultantu un mākslinieku stikla gleznieciībā valsts lietišķo mākslu kombinātā Māksla. Miris 1951. g. 3. aprīlī Rīgā.

K. Brencēna stikla gleznojumi, minot agrīnos darbus *Gaili sniegā* (1903), *Dekorātīvo motīvu* (1904), ir darināti ar gaumi un prasmi. Viņa akvareļi – liegās krāsās niansētās krizantēmas (att.) un rozes, telpu iekšskati – rāda solidu plūdināšanas un mērcēšanas techniku, ko viņš iemācījās pie Jaunkalniņa. Agrīnie eļļas gleznojumi (jau 1912/13. g.) ir turpretim nedroši mēģinājumi neparastā technikā un materiālā. Kopš 1915. g. veiktie laukskati, arī dažas ģīmetnes, liecina par cīņu ar vielu un apdari. Daži puķu gleznojumi, piemēram, *Hortenzijas* (1919, att.), darināti akvareliski plāni. Nākamajos gados – ainavās, ģīmetnēs, figūru un kluso dabu studijās – varēšana jūtami pieaugusi krāsu un formu izmantošanā. Līdz pat 1924. g., kad mākslinieks ceļo uz Parīzi, vērojamas divi pretējas ievirzes: viena – ar impresionistiskiem un dekorātīviem krāsu efektiem, otra – te vairāk reāliska, te atkal lineārāka ar akadēmiskā klasicisma ieskaņām, meklējot dekorātīvi apvienotus veidus. Pirmās ievirzes darbos: ābolos, krizantēmās, klusajās dabās ar vāzēm un galvaskausu, nokautos gaiļos (att.), plikņos, maskotos stāvos, – forma izirdināta, treknā krāsu lāpstiņas triepumā izvagojot virsmu, visnotaļ meklējot skaļu un spilgtu krāsainību. Te māksloti kāpināto sarkano, zaļi dzelteno, mēļo toņu kombinējumi, dažreiz bengaliski griezīgā apgaismojumā (*Āboli, Sarkanās krizantēmas*). Šai virzienā kapitālākais sasniegums ir *Maskas* (1923), kur gaišos un tumšos kostīmos tērptās figūras izraisa gleznieciskо krāsu rotaļu. Tādos darbos kā sarkani kvēlainos ābolos K. Brencēns tuvs I. Grabaŗa cietajai krāsainībai, bet citur vērojamas Anglādas un Montičelli krāsaino virmojumu atskaņas. Līdztekus veikti reālistiski portreti (*Mākslinieka māte*), dažreiz koncentrējot formas

plašos laukumos (*Sievietes ģīmetne visā stāvā* ar tumšo cepuri, att.), vai atkal stilizējot zīmējumu un modeli iesēdinot konvencionālā „ideālas ainavas" fonā (*Mākslinieka sievas ģīmetne*, att.). Lielākus kompozicionālus uzdevumus Brencēns centies risināt veidojumos ar plašos, dažreiz tautiskos, tērpos iekļautiem sieviešu stāviem (studijas *Līgo naktij*; *Jāņu nakts*). Figūru siluetu novietošanā pret ainavas ietāli ir kā Zuloagas darbu ieskaņas, gan bez spāniešu meistara kompozicijas un technikas pilnveidojuma.

1924. g. Parīzes studijās ar Sēnu, tiltiem un krastmali, mēģinot vienkāršot laukumus, Brencēnā cīnās zīmētājs ar gleznotāju, lineāri sausais un uzirdinātās virsmas paņēmieni. Kopš 1925. g. parādās Brencēna kailās sēdošās vai gulošās sievietes, sānskatos un no muguras, plānā, metodiskā pagleznojumu un lazējumu technikā, klājot vienu krāsas kārtu pāri otrai. Doktrinārā pārliecībā, ka atradis vecmeistaru technikas noslēpumus, kas nodrošinot gleznojuma izturību, Brencēns šais darbos darinājuma sausumu saista ar jutekliskumu („veča juteklība" – B. Vipers), formas zīmējuma noteiktību ar gļēvumu un saldenību, silueta plakanumu ar miesas apaļojumu. Labākajiem šo veikumu virknē jāpieskaita *Melnās bārkstis* (RPMM, att.). Šie eklektiskie, vienmuļie veidojumi, Engra (Ingres) un īpaši Vallotona klasicisma pavēnī, ir drīzāk strupceļš nekā jaunu iespēju avots. Pozitīvais še ir impresionistiskā reālisma pārvarēšana, kas nav sakāms par

451. K. Brencēns, *Melnās bārkstis*





452. K. Brencēns, *Pavasaris Cēsīs*

K. Brencēna ainavām šajos gados – pacietā pastozā gleznojumā ar spēcīgiem gaismu un ēnu kontrastiem: *Pavasaris Cēsīs* (att.), *Dārzs* u. c. Veicis arī vairākus portretus sausā manierē, dažreiz ar neveiksmīgu sejas modulējumu (piemēram, ģenerāļa J. Baloža ģīmetnē). It kā demonstrējis savu vecmeistaru gleznieciības izpratni, kur paši tehnikas paņēmieni kļūst pašmērķis, K. Brencēns trīsdesmito gadu otrā pusē maz produktīvs un reti sastopams izstādēs.

---

[1] K. Brencēns, *Kā vecie meistari darināja savas gleznas*, Rīgā 1938.

[2] Skolas beigšanas gads būs 1903. g., ieskaitot arī konkursa darba laiku, un nevis 1901., kā līdz šim pieņemts. Sk. *LME* I, 258. lpp.

Literātūra un avoti

J. Siliņš, „Kārlis Brencēns", *IŽ*, 1926/4. – Nekrologs, *Literatūra un Māksla*, 1951/30. – B. Dzeņa, R. Pelšes, S. Vidberga sniegtās ziņas. – Kārļa Brencēna sniegtā informācija.

Prof. J. Tillberga figurālās gleznieciības meistardarbnīcā izglītoto portretistu virkne

Apskatāmā paaudzē minēsim akadēmiskā tradicionālismā ievirzītus māksliniekus, kas mācījušies prof. J. Tillberga darbnīcā, veidodamies šī meistara ietekmē. Viņi piedalījušies izstādēs un darbojušies 1920-os gados.

Otomars Nemme (1891–1947) savu formālo mākslinieciisko izglītību galīgi nokārtojis tikai 1933. g., absolvēdams Tillberga vadīto figurālo meistardarbnīcu Latvijas Mākslas akadēmijā. Taču akadēmijā viņš iestājās jau kā pieredzējis mākslinieks, piedalījies izstādēs kopš 1914. g. Apbalvots ar humoru, joviāls, viņš bija savas karjēras sākumā guvis populāritāti kā karikatūrists un ainavu gleznotājs akvarelī un eļļā. Pakāpeniski viņš izvirzījās portreta, it īpaši sieviešu portreta, jomā sabiedriskās reprezentācijas gaumē. Pats robusts savā miesas uzbūvē, zīmējumos un gleznās – ainavās, puķēs, portretos, arī aktā – viņš pauž pretējo: vijīgumu, pat maigumu.

453. O. Nemme, *Jumti un koki*
454. O. Nemme, *Dāma sarkanā tērpā ar grāmatu*





Dzimis 1891. g. 7. oktobrī Rīgā, krāsotāja ģimenē, vispārējo izglītību Nemme guva Rīgas pilsētas reālskolā, kur, mācīdamies zīmēšanu pie K. Nīlendera, jau skolnieka gados pierādīja spējas akvarelī. Ar savu draugu Jāni Cielavu vienā gadā (1911) iestājās Pilsētas mākslas skolā, tur mācīdamies pie Purvīša, Rozentāla un Tillberga līdz Pasaules kaŗa sākumam. Nemmi mobilizē un ieskaita atsevišķā kavalerijas rezerves nodaļā. 1914. g. sarīkotajā IV Latviešu mākslinieku izstādē viņš piedalās ar akvarelī un eļļā gleznotām Vecrīgas un dažu Rietumu ostas pilsētu studijām, ko bija veicis, kādus mēnešus braukdams uz kuģa. Demobilizējies un atgriezies Rīgā 1920. g. oktobrī, Nemme sarīko savu studiju un zīmējumu skati Letas salonā un piedalās kādās šī salona rīkotās mākslas izstādēs. Zīmē atjautīgas karikatūras un arī humoristiskas ainas akvarelī, kas parādās *Svaros*, *Atpūtā*, *Ilustrētā Žurnālā*, *Sikspārnī* u. c. izdevumos. 1925. g. piedalās Neatkarīgo mākslinieku vienības, pēc tam kopš 1928. g. Sadarba izstādēs kā šīs kopas biedrs. Viņa darbi parādās valsts rīkotajās izstādēs. Darbojās par zīmēšanas skolotāju un kādu laiku studēja architektūru. 1944. g. dodas trimdā. Mirst Vācijā, Memingenā, 1947. g. 31. decembrī.

Nemmes gleznieciba nenopūlas ar mokošu problēmu meklēšanu un risināšanu. It īpaši savos sākumos, ap 1920. g., tā visumā tiecas uz priekšne-

456. O. Nemme, *Dr. A. Silkalnas portrets*

455. O. Nemme, *Zilā ainava*





458. O. Nemme, *Gulošs pliknis*



457. O. Nemme, *Š. kundzes portrets*



suma rotaļīgu vieglumu, sevišķi akvarelī, kur pilsētu un lauku ainās (*Rūjiena, Zvirgzdu sala, Jumti un koki*, att., u. c.) Nemme sasniedz plūsmainu laukumu miju, dažreiz ar līnijām nokontūrējot un noplacinot formas. Eļļā viņš sāk ar impresionismu (Vecrīgas skati), pārejot uz kāpinātu ekspresīvu krāsziedu, pasvītrojot ēku līnijas un šķautnes (piemēram, *Jumti*, 1918, LVMM). Portretos, ap šo laiku vācu ietekmē, viņš noplacina, stilizē formas, ievada fonā ornamentālas daļas. Tieksme uz graciozitāti saistās ar manierīgu līniju kustību. Tā ir romantiska uztvere, nepārspīlējot ekspresīvitātes tendences (*Dāma sarkanā tērpā ar grāmatu*, att.). Tai pašā laikā veiktas, meklējot poētiskas noskaņas, īstenībai tuvākas ainavas. Jau ap divdesmito gadu vidu, Tillberga skolas gaumē, Nemme pievēršas sieviešu portretos salonīgam izdaiļojumam, tiecoties uz eleganci. Darbu kvalitāte dažāda; visur pievērsta uzmanība tērpam, pozitūrai un zīmējumam. Tāpat arī vīriešu ģīmetnēs, domātās sabiedriskai reprezentācijai. Ir darbi, kam piemīt smalkjūtīga atturība, piemēram, *Dr. A. Silkalnas portrets* (1936).

Trīsdesmito gadu beigās Nemmes stils ievērojami nobriest. Brīvā tehnikā viņš veido sievietes ģīmetni ar šalli ap galvu, otas rakstam kļūstot vingrākam. Šī brīvākā glezniecisk uztvere, viļņaino formu ritmika redzama gulošā pliknī ar plašiem laukumiem ietālē (att.), arī peldētāju tēlojumos. Tā pavērās jaunas iespējas, kas vērojamas arī ainavās (*Pie ezera, Pēc lietus* u. c.), bet kaŗa un okupāciju gadi, trimda un nāve pārtrauca visu.

*

459. O. Nemme, *Ģīmetne (Mākslinieka sievas portrets)*



460. A. Michailovskis, *Ģīmetne*





461. V. Dvielis, *Sievietes ģīmetne*



462. J. Borkovskis-Zemgals, *Pie rakstāmgalda*

Alfons Michailovskis (1899–1966) jāpiemin kā solidi veidotu reālistisku portretu gleznotājs. Labi izveidotās galvās, rokās, pozitūrā un figūras siluetā ir raksturojuma dzīvums un gaume. Smalkjūtīgā uztverē viņš prata gleznas izgriezumā pavērt ko īpatu portretējamās personas dzīvē: gan pašapzinīgu, elegantu stāju (*A. F. kundzes ģīmetne*), gan sevī iekļautu dompilnu eksistenci (*V. Dr. kundzes portrets*), gan atkal pasvītrojot profesionālās iezīmes (lidotāja A. R. un paidagoga J. R. portretos). Iespaidīgi savā glezniecīskajā un dvēseliskajā izteiksmē ir tādi darbi kā *Melnmate* svītrainā blūzē ar pētījošo, uz skatītāju vērsto skatu. Pieminētie darbi veikti 1930-os gados. Gleznojis arī figūrālus veidojumus – piemēram, žanru *Bezdarbnieces* (1930) – un ainavas. Dzimis 1899. g. 29. martā Rīgā. 1926. g. beidzis prof. J. Tillberga figūrālo darbnīcu. Piedalījies Neatkarīgo mākslinieku vienības, bet kopš 1927. g. Latvju mākslinieku biedrības izstādēs kā biedrs. Papildinājies studiju ceļojumos Berlīnē un Parīzē. Darbi Valsts un Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā. Izstāžu katalogos viņš parādās vēl 1943. g. Sākoties bēgļu gadiem, vispirms Vācijā, tad Anglijā, pārtrūka mākslinieka darbība. Anglijā strādājot par porcelāna trauku apgleznotāju, viņš ieguva neizārstējamu arodslimību. Tai pievienojās sirds lēkmes un visupēc arī plaušu vēzis. Kopš 1959. g. *Lenton Sands*, Notinghamā, dzīvojošais gleznotājs vairs nespēja strādāt. Maizes darba dēļ viņš bija arī pārtraucis gleznošanu. Velti Kanādā dzīvojošais Hugo Mercs mēģināja Michailovski

uzmundrināt to atsākt. Smagas slimības māktais mākslinieks 1966. g. 27. decembrī izbeidza savas zemes gaitas.

*

Pēc sava vecuma J. Borkovskis-Zemgals un V. Dvielis pieder apskatāmai paaudzei, bet pēc darbošanās sākuma 1930-to gadu posmā jau iekļaujas nākamajā vecuma grupā. VILIS DVIELIS, dzimis 1897. g. 3. aprīlī Liepājā, beidza 1930. g. prof. J. Tillberga darbnīcu un darbojās Rīgā kā portretists akadēmiska reālisma gaumē. Rūpīgā apdare un lietišķa uztvere iezīmē tādus darbus kā *Mātes ģīmetne*, gleznotāja *Matisona kundzes portrets* u. c. Savā laikā bijis latviešu strēlnieks, piedalījies Smoļņija un Kremļa apsargāšanā. Padomju Latvijā gleznojis gan komponista Jēkaba Mediņa, gan valsts pasūtītus darba varoņu un pirmrindnieku portretus. Miris Rīgā 1969. g. 27. maijā.

1894. g. 24. jūnijā Lietuvā dzimušais JĀNIS BORKOVSKIS-ZEMGALS savā precīzajā zīmējumā un izgludinātajā akadēmiskā technikā ir protokoliski sauss (piemēram, pulkveža Kalpaka ģīmetne), žanros dažreiz anekdotisks, amizants (piemēram, savā diplomdarbā, tēlojot jaunkareivi, nostājušos seržanta priekšā), bet dažreiz, sekodams holandiešu mazmeistariem, sasniedz bīdermeieriski intimu iespaidu. Tā no muguras tēlota sieviete, sēžam pie rakstāmgalda (*Pie rakstāmgalda*, 1934, RPMM, att.), gaumīgi iekļaujot figūru telpas dziļumā, raksturojot pašu iekštelpu un cilvēku. Visumā šiem mazformāta gleznojumiem ar nostrādājuma tīrību un glītumu ir kas cilvēciski simpatisks.

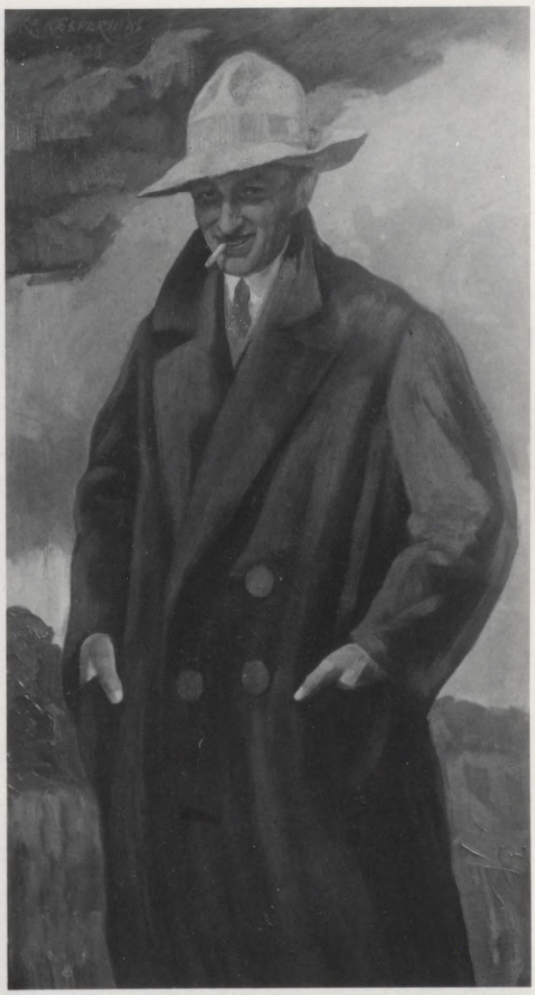
Beidzis 1930. g. Tillberga darbnīcu, Borkovskis-Zemgals darbojās par zīmēšanas instruktoru, asistējot prof. Purvītim Latvijas Universitātes architektūras fakultātes mākslas darbnīcā. Trimdā bijis mācības spēks Baltijas Universitātē Pinnebergā, Vācijā. Pēc tam emigrējis uz ASV. Kopš 1933. g. piedalījies kā biedrs Sadarba izstādēs.

*

REINHOLDS KASPARSONS (1889—1966), būdams vēl pavisam nepazīstams mērnieka palīgs un zīmētājs, kopā ar J. Tillbergu, R. Zarriņu un J. Munci kļuva populārs ar viņa vārdā nosaukto avantūru un sabiedrisku mākslas skandālu. Par to jau bijusi runa agrāk. Viņš darbojies par ilustrātoru, telpu dekorātoru, lietišķās grafikas ražojumu darinātāju un gleznojis arī anekdotiskus žanrus, ģīmetnes un ainavas. Tēlojot Jāņu vakaru piemīlīgā aranžējumā ar tautas tērpos iekostīmētām sievietēm, iekštelpas ar figūrām (*Pēc sēņošanas*, att., u. c.), *Pašportretā* (att.), komponista V. Ozoliņa u. c. ģīmetnēs viņam ir naturālistiska, konvencionāla zīmētāja izveicība, bet mākslinieciskā ziņā viņš daudz zemāks par Šprenka, Zeberiņa un citu līdzīgi ievirzīto sniegumiem.

Reinholds Kasparsons dzimis 1889. g. 13. septembrī Kosas pagastā, sācis zīmēt jau lauku skolā, vēlāk strādā mērnieku birojos un pēc tam patstāvīgi par mērnieku. Pasaules kaŗa gados privāti mācījies pie J. Tillberga. Pārlaidis kaŗavīra gaitas, piedalījies atbrīvošanas cīņās, iestājās Latvijas Mākslas akadēmijā, beigdams 1926. g. J. Tillberga figūrālo darbnīcu ar diplomdarbu *Lauku darbi*. Viens no Latvju mākslinieku biedrības dibinā-





463. R. Kasparsons, *Pēc sēņošanas*
464. R. Kasparsons, *Pašportrets*

tājiem. Miris 1966. g. Padomju Latvijā. Viņa darbi parādās izstādēs no 1945–1949. g.; pēc tam viņa vārds nozūd no izstāžu katalogiem. Vēl 1947. g. rīkotās Latvijas PSR tēlotājas mākslas izstādes apskatā Kasparsons minēts kā partizānu temas cilātājs,[1] bet jau nākamajā gadā partijas ideologs A. Lapiņš viņu nosoda par naturālismu: „Pie padomju mākslai svešām, tukšām un bezdvēseliskām skaņām pieskaitāmi naturālisma izpaudumi V. Dvieļa, R. Kasparsona, I. Zeberiņa u. c. darbos."[2]

*

Valdemārs Mednis (dz. 1892. g.) visbiežāk vienmuļā, protokoliskā apstrādājumā darinājis žanra ainas (*Zaļumnieki, Vecais kučieris, Bēgļi*, att., u. c.), ģīmetnes un ainavas. Labākajiem veikumiem pieskaitāma drūmā bēgļu grupa pie ratiem, tumšos toņos, kompaktos siluetos (att.).

Dzimis 1892. g. 12. oktobrī Stāmerienes pagastā, Mednis mācījies Rīgas pilsētas un Kazaņas mākslas skolās un 1926. g. beidzis figurālās gleznie cības meistardarbnīcu Latvijas Mākslas akadēmijā ar diplomdarbu *Malējas*. Ceļojis pa Vakareiropu, 1930/31. g. uzturējies arī ASV. Strādājis lietišķās mākslās kā telpu dekorātors un reklāmu zīmētājs. Rakstījis perio-

diskos izdevumos par mākslu un mācījis vidusskolās zīmēšanu. Bijis Latvju mākslinieku biedrības biedrs. Padomju Latvijas mākslinieku izstādēs piedalījies no 1945–1948. g. Kopā ar grafiķi Br. Biķeli sarīkojis 1963. g. septembrī Mākslinieku namā, Rīgā, personālizstādi.

Maz nozīmīgi, gados vecāki, savā gleznieciībā anekdotiski banāli un dažviet pat diletantiski, neraugoties uz akadēmijas diplomiem, ir AUGUSTS LŪSIS, dzimis 1876. g. 27. aprīlī Jelgavā, un JĒKABS MANGULIS, dzimis 1889. g. Olainē, miris 1945. g. trimdā, Vācijā. Abi beiguši 1926. g. prof. J. Tillberga figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu un bija Latvju mākslinieku biedrības biedri. Par Manguļa žanra gleznojumu raksturu liecina tādi banāli darbi kā *Paģiras* un *Tribūnāls*. Lūsis cita starpā veicis sadzīves skatus (*Rudzu pļāvēji*) un allegorijas (*Latvija*, mets gleznai). Viņš pirmo reizi izstādijies 1905. g. Baltijas mākslinieku izstādē, kas notika, atveŗot Rīgas Pilsētas mākslas mūzeja jaunceltni. Mangulis sācis piedalīties izstādēs 1916. g. Viņa reālistiskās ainavas (piemēram, *Mazpilsētā*) labākas par viņa žanriem.

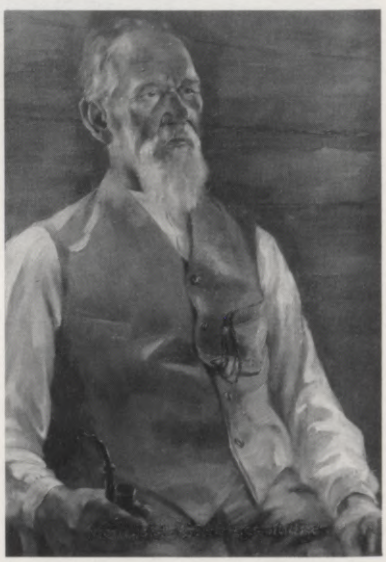
*

Latvijas Mākslas akadēmijā mācījušos tradicionālistu virknē starp spējīgākajiem jāpiemin Oto Pladers un Pauls Šprenks. Abi turas pie reālisma un impresionistiskā reālisma, gleznodami ainavas, ģīmetnes, žanra ainas un klusās dabas. OTO PLADERS dzimis 1897. g. 8. martā Bulduros, kur viņa tēvs bija dzelzceļnieks. 1913. g. jaunietis iestājās Rīgas Pilsētas mākslas skolā, tur sabūdams līdz skolas darbības izbeigšanai. Mobilizēts kaŗa gados, viņš kalpoja latviešu strēlnieku pulkos. Iestājies Latvijas Mākslas akadēmijā pašā sākumā, līdz 1925. g. mācīdamies prof. J. Tillberga



467. A. Lūsis, *Pie loga*

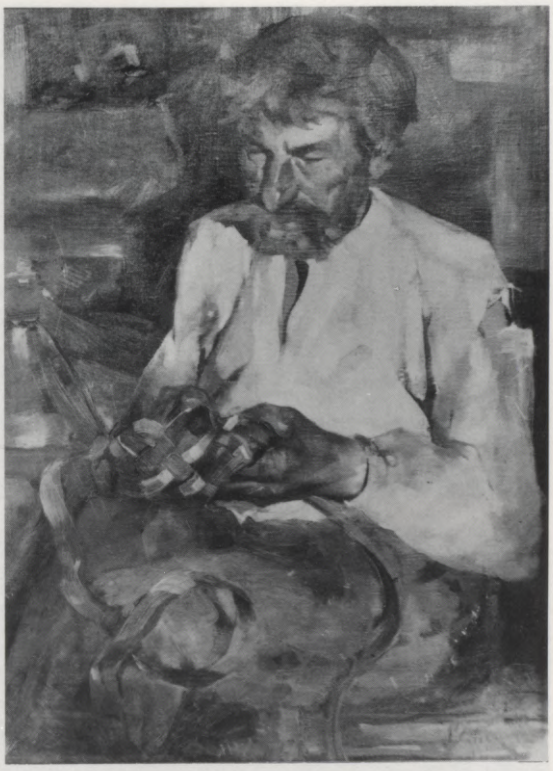




465. V. Mednis, *Ģīmetnes studija*

466. V. Mednis, *Bēgļi*





468. O. Pladers, *Sievietes ģīmetne*
469. O. Pladers, *Vīžu pinējs*



470. O. Pladers, *Gateris*

darbnīcā. Īsu laiku sabijis par skolotāju igauņu mākslas skolā *Pallas*, Tartū, viņš līdz 1928. g. mācījās prof. Purvīša ainavu darbnīcā, bet studijas nepabeidza. Ar 1923. g. Pladera darbi sāka parādīties Neatkarīgo mākslinieku







471. O. Pladers, *Saulaina diena*
473. O. Pladers, *Vētraina jūra*

472. O. Pladers, *Vasara zvejnieku ciemā*

vienības un valsts rīkotās iekšzemes izstādēs. Tos ieguva abi lielie mākslas mūzeji (LVMM un RPMM).

Lai gan Pladers ar labu prasmi ir gleznojis ģīmetnes (piemēram, silti pelēcīgos toņos ar zaļā uzsvaru delikāto Piliņas jaunkundzes, siluetā izteiksmīgo Stukuļa portretu u. c.), žanrveidīgus figūrālus darbus (reālistisko *Vīžu pinēju*, att., aizkrēsloto *Grāmatas lasītāju*), sadzīves skatus (*Gateris*, att.), viņa galvenā nozīme ir bagātajā kompozicijā un izsvērtās toņu attiecībās ainavu jomā. Risinot telpas, kolorīta un gaismas uzdevumus, viņš veicis gan intimus stūrīšus (piemēram, *Saulaina diena*, 1923, LVMM, att.; *Vasara zvejnieku ciemā*, att., u.d.c.), gan plašākas kompozicijas – gleznieciski svaigi, vingrā apdarē (*Vētraina jūra*, att.; *Mākoņi*; *Daugava ar plostiem*, att.; saulainas ziemas ainavas ar sniegu; *Dzirnavu dīķis* u. d. c.). Te jūtama Purvīša skola un gadu tecējumā 1920-os, bet it īpaši trīsdesmitajos gados iekoptā prasme un otas apstrādājuma vieglums. Jāpiemin tvarīgi veiktās

klusās dabas ar augļiem (att.) un savā laikā populārie rožu gleznojumi (att.), meklējot acij tīkamo.

Padomju Latvijā Pladers darbojās par skolotāju J. Rozentāla mākslas vidusskolā Rīgā, mācot 3. kursā gleznieciību. Par viņa paidagoga spējām liecina Rita Valnere: „Oto Pladeram piemita reta īpašība – prasme 'atklāt' savu audzēkņu radošo individuālitāti un ar konkrētiem norādījumiem ievirzīt tos pareizās sliedēs."[3] Piedalījies līdz 1953. g. mākslas izstādēs; pēc pārtraukuma atkal ar 1957. g. 1967. g. LPSR Valsts mākslas mūzejā notika

474. O. Pladers, *Daugava ar plostiem*



475. O. Pladers, *Klusā daba ar āboliem*
476. O. Pladers, *Rozes*





viņa 70. dzimšanas dienai veltītā izstāde (24 darbi). Miris Rīgā 1970. g. 2. maijā.

PAULS ŠPRENKS (dz. 1898. g.), salīdzinot ar Pladeru, ir lielāks sīkdaļu cienītājs un dažviet ilustrātīvāks. Savas ģīmetnes, lai izpatiktu pasūtinātājiem, glaimīgi paskaistina, uniformā kādreiz saskaita visas pogas; taču, aprakstot atsevišķo, prot arī atrast kopējo, apvienoto. Rūpīgs izstrādājumā, Šprenks saprot, ko nozīmē iekštelpas vai ainavas noskaņa atkarībā no gaismēnu sadales un toņu attiecībām. Vingri gleznotos laukskatos jūtamas Rozentāla atskaņas. Visumā viņa solidi iekoptajā mākslā jūt vairāk rutīnu nekā svaigu impulsu. Taču sulīgi gleznotās ainavās, tēlojot Gaujmalu, miglaina rīta noskaņu, kādu intimu stūrīti, ko atdzīvina cilvēku un dzīvnieku figūras (*Aplokā*, 1936), telpu iekšskatos (*Saimniece, Intérieur*, 1925, LVMM, att.) vai arī tādās iejūtīgi gleznotās ģīmetnēs kā *Mātes portrets*, vienkāršu ļau-

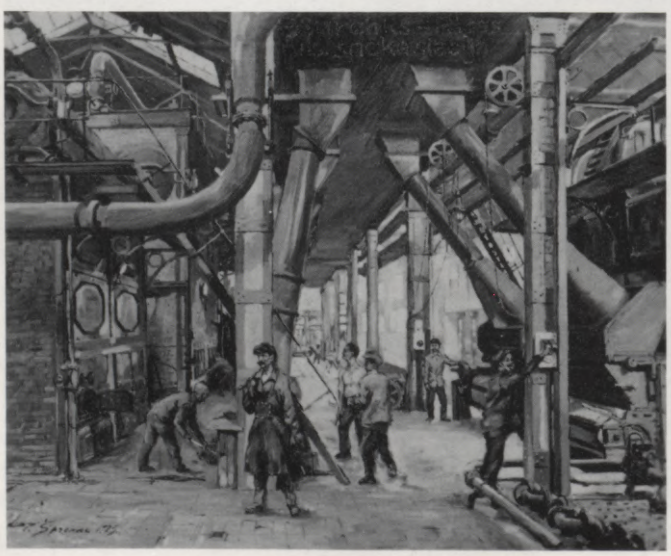
477. P. Šprenks, *Saimniece*
478. P. Šprenks, *Intérieur*





479. P. Šprenks, *Rīgas elektriskā spēkstacija*

480. P. Šprenks, *Smēde*







481. P. Šprenks, *Rīgas—Daugavpils dzelzceļa stacija ziemā*



482. P. Šprenks, *Z. kundzes portrets*

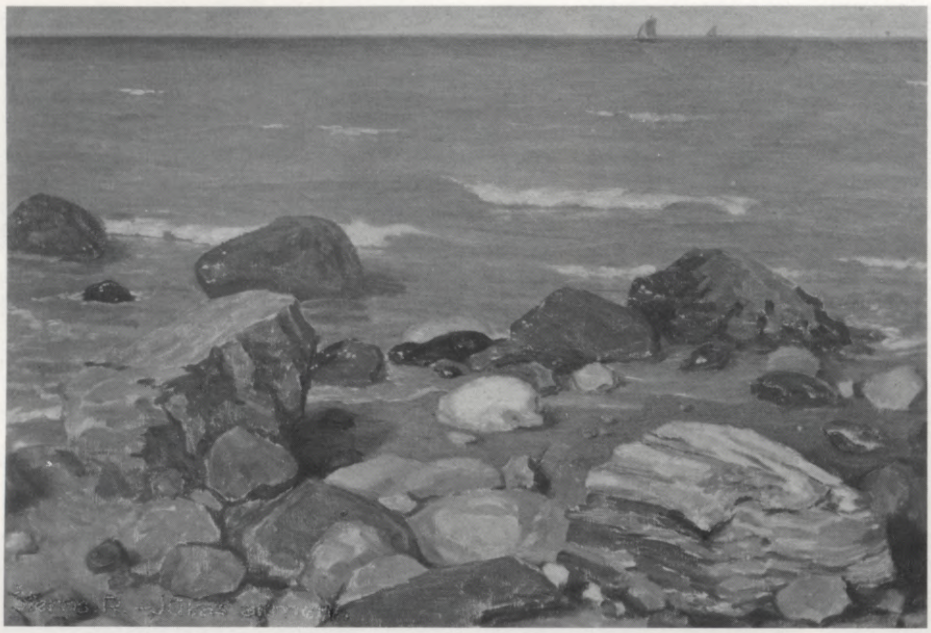




483. P. Šprenks, *Čigāniete*
484. P. Šprenks, *Rudens migla*

žu un lauku mitekļu tēlojumos – viņš prot izvilināt kādu sirsnīgu niansi un klusuma vēstījumu. Interesanti atzīmēt, ka tādi iekšskati ar figūrām tolaik nāca modē. Tos sastopam arī pie J. Bīnes, R. Kasparsona u. c. – Šprenks veicis arī virkni reprezentātīvu pasūtījuma portretu – valsts prezidenta K. Ulmaņa, kaŗa ministra J. Baloža u. c. ģīmetnes. Rozes apgāda uzdevumā gleznojis J. Raiņa, A. Kronvalda, K. Skalbes, Fr. Bārdas, A. Austriņa, M. un R. Kaudzīšu un Aspazijas portretus.

Pauls Šprenks dzimis 1898. g. 18. novembrī Jaunlaicenes pagastā kā mežziņa dēls. Zīmētāja dāvanas pamudina vecākus zēnu sūtīt uz Pliskavas mākslas skolu. Latvijas Mākslas akadēmijā iestājies ar priekšzināšanām,



485. R. Šterns, *Jūras akmeņi*

1926. g. beidz prof. J. Tillberga figūrālo darbnīcu ar diplomdarbu *Podnieku darbnīca*. Līdzās Rožkārzam un Zeberiņam, viņš ir viens starp nedaudzajiem, kas tēlo darbnīcas, piemēram, Rīgas elektrisko spēkstaciju (1925, att.). Kl. Monē (Claude Monet) paraugam sekodams, tēlojis Rīgas–Daugavpils dzelzceļa staciju ziemā (att.). Izstādījies Neatkarīgo mākslinieku vienībā, pēc tam pārgājis uz Latvju mākslinieku biedrību (kopš 1927. g.). Piedalījies Latviešu mākslinieku izstādē Stokholmā (1928) un citās valsts rīkotās izstādēs Rīgā un provincē. Darbojies Rīgā par skolotāju. 1940. g. repatriējies uz Vāciju, kur piedalijies vācu un latviešu mākslas skatēs. Jaunos dzīves apstākļos iekļuvušam, agrākajam Latvju mākslinieku biedrības dalībniekam eksistences iespēja radās, iekļaujoties vācu kultūras lokā. Piemērojoties plašās publikas vēlmēm un gaumei, ražojis gan portretus, gan ainavas, puķes un figūrālus gleznojumus. Laikā starp 1941–1944. g. uzturēdamies Grabovā, Meklemburgā, darinājis daudzas apkārtnes ainavas, kā arī

486. A. Petrovs, *Vasara jūrmalā*
487. A. Baumanis, *Jūra*





darbnīcu skatus (*Vecā smēde*, *Mucinieku darbnīca* u. c.) deskriptīvā reālisma uztverē, gūdams atbalstu un atzinīgas atsauksmes. Trimdas laikā gleznots arī archibīskapa T. Grīnberga portrets.

*

Stingri konservātīvs savā pārliecībā ir ROBERTS ŠTERNS (1884–1940), gleznotājs, paidagogs, mākslas apcerētājs un prātnieks. Viņš dedzīgi aizstāv tradicionālisma ceļu un ir paudis Latvju mākslinieku biedrības idejas, lai gan pats nebija šīs kopas biedrs.[4] Akadēmijā koptā reāliskā forma, kas sniedz priekšmetu ārējo, materiālo līdzību, lai tā izteiktu aprakstījuma vai stāstījuma saturu, paužot dzimtenes dzīvi un dabu, dzimtenes mīlestību, – tāds ir īsumā šīs kopas dzimtenes mākslas programmas kodols.

Kā gleznotājs Šterns nebija sevišķi produktīvs, pasausā, reālistiskā veidojumā viņš visvairāk tēlojis jūru: zvejniekus un dzintara lasītājus, saules spoguli, mēnesnīcu; putojošu jūru un klīstošus mākoņus; vētru un lietus padebešus... Akmeņaino krastu ainojumā Šterns pietuvinājies ALEKSANDRAM PETROVAM un līdzās citam liepājniekam – ARTURAM BAUMANIM (1892–1975) – ir Kurzemes piekrastes jūras ainotājs (attēli).

R. Šterns dzimis 1884. g. 4. februārī Liepājā, zvejnieku ģimenē. Mākslinieciško izglītību guvis Penzas mākslas skolā, to beigdams 1909. g. Darbojoties par skolotāju Rīgā, Valsts technikumā, viņš līdztekus mācījās Latvijas Mākslas akadēmijā, beigdams Tillberga figūrālās glezniecības darbnīcu 1930. g. ar diplomdarbu *Zvejnieki ar laivu*. Pirmo reizi Šterna darbi (*Sievietes portrets*; dekorātīvi meti) parādās atklātībā IV Latviešu mākslinieku izstādē 1914. g. Būdams Neatkarīgo vienības dibinātājos, piedalījies šīs kopas skatēs. Rakstījis kritikas, publicējis monografiju par J. Rozentālu un rakstus populārā dzīves filozofijā, sastādījis *Ievadu metodiskā zīmēšanā*.[5] Miris Rīgā 1940. gadā.



488. A. Dīriķis, *Sievietes galva*

Šai tradicionāla reālisma kopēju grupā iederas arī AUGUSTS DĪRIĶIS, dzimis Rīgā 1894. g. 10. augustā, miris turpat 1941. g. Viņa studijas parādījās IV Latviešu mākslinieku izstādē 1914. g. Rīgā. Mācījies pie Jūlija Madernieka, Rīgas, Penzas un Charkovas mākslas skolās, kādu laiku arī Latvijas Mākslas akadēmijā. Rīgā darbojies par skolotāju, izstādījies Neatkarīgo mākslinieku vienības un valsts rīkotajās izstādēs – Kultūras fonda un 10 gadu jubilejas izstādē, rakstījis arī kritikas periodikā. Dīriķa portretos, kā arī laukskatos jaucas reālisms ar stilizāciju. Kā viens no viņa interesantākajiem darbiem jāmin spēcīgi modulētā *Sievietes galva* (att.), kas 1928. g. parādījās Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē. 1924. g. Dīriķis sarīkoja kopēju izstādi ar Kārli Avotiņu, Jāni Strautu un Kārli Veidemani Latvijas Valsts mākslas mūzeja telpās Rīgā.

---

[1] *Cīņa*, 1947. g. 23. sept.

[2] *Literatūra un Māksla*, 1948. g. 14. martā.

[3] N. Kārkliņa, *Sarunas un tēli*, 83. lpp.

[4] *Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts*, R. Šterna ievads.

[5] R. Šterna grāmatas: *Aforismi, paradoksi un līdzības*, 1914; *Ievads metodiskā zīmēšanā*, 1920; *Janis Rozentāls*, 1925; *Laba, skaista, gudra dzīve*, 1939.

Literātūra un avoti

Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts, Rīgā 1936. – *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Siliņš, *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942. – *Latviešu padomju gleznie cība*, Rīgā 1961. – N. Kārkliņa, *Sarunas un tēli*, Rīgā 1969. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970. – Izstāžu katalogi.

Par atsevišķiem māksliniekiem:

OTOMARU NEMMI: *LE*, 19. gr., 1775. lpp. – J. Cielavas un O. Nemmes sniegtās ziņas.

VILI DVIELI: Nekrologs, *Literatūra un Māksla*, 1969. g. 30. maijā.

JĀNI BORKOVSKI-ZEMGALU: J. Audriņš, „Jānis Zemgals", *Labietis*, 1959/20. – J. Zemgala sniegtā informācija.

OTO PLADERU: J. Madernieka recenzijas par Neatkarīgo mākslinieku vienības un arodbiedrības izstādēm, *Jaunākās Ziņas*, 1926. g. 9. nov., 1929. g. 29. aprīlī. – Paša mākslinieka sniegtā informācija.

PAULU ŠPRENKU: *Laiks*, 1973. g. 17. nov. – Christian Madow, *Der Maler Paul Sprenk*, Hamburg 1980. – Paša mākslinieka rakstīta informācija.

ROBERTU ŠTERNU: B. Abrupe, „Roberts Šterns", *Sējējs*, 1937/11. – Paša mākslinieka un tēlnieka K. Zāles sniegtā informācija.

AUGUSTU DĪRIĶI: paša mākslinieka sniegtā informācija.

Daži savrupi reālisti un impresionistiski reālisti

Divi nelaikā aizgājuši mākslinieki mēģināja reālimpresionistiskā gleznojumā izvilināt savas skaņas. Abi – Alberts Filka un Broņislavs Kondrāts, jauntradicionālisti, Neatkarīgo mākslinieku vienības biedri – pievērsās ostu, kuģu, jūrmalas un tirgus motīviem, 1930-os gados darinādami savus labākos darbus.

Alberts Filka (arī Pilkus, 1891–1938), lietodams tradicionālos reālisma paņēmienus, divdesmito gadu sākumā novirzīdamies uz brīvāku mākslas valodu, centies ikdienas dzīves tēlojumā iekļaut patstāvīgus vērojumus un pārdzīvojumus. Līdztekus parādās arī romantiskā klasicisma gaumē komponētas ainavas, mēģinājumi citā takā.

Dzimis, audzis Rīgas Jūrmalā, iepazīdams zvejnieku dzīvi, priedes, kāpas un jūru, viņš pirmos pamatus apgūst Jūlija Madernieka studijā (1909–1911), kur tolaik mācās A. Prande, L. Liberts, U. Skulme, K. Miesnieks u. c. Tālākais ceļš ved uz Kazaņas mākslas skolu. Sabijis tur divus gadus, dodas uz Pēterburgu un mācās A. Rilova un N. Rēricha vadībā Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā. Abi viņa skolotāji ir kādreizējie Purviša studiju biedri Pēterburgas akadēmijā. A. Rilovs ir reālists, Rērichs –



489. A. Filka, *Saulaina diena*

teiksmainās senatnes dzejnieks, dekorātīvā skaistuma paudējs. Šai skolā jaunietis sabija līdz 1915. g., kad viņu mobilizē. Viņš iestājās latviešu strēlnieku pulkos, pārdzīvoja bargās cīņas Nāves salā, Tīreļa purvā, Ložmetēju kalnā. Ziemsvētku kaujās Filku smagi ievaino. Ar iedragātu veselību viņu pēc tam atbrīvo no kaŗa dienesta. Jaunais gleznotājs savus darbus jau bija iesūtījis III un IV Latviešu mākslinieku izstādē 1913. un 1914. g. Ar 1917. g. viņš atjauno savu darbību, cīnīdamies ar dzīves grūtībām, pelnīdamies kā zīmēšanas skolotājs. Sarīko pirmo patstāvīgo gleznu skati ar 42 darbiem 1922. g. Rozentāla kundzes mākslas salonā. 1935. g. notiek Rīgā otrā vieni-



490. A. Filka, *Ezera malā*



491. A. Filka, *Rudens pēcpusdiena*



492. A. Filka, *Ostas malā*

nieka izstāde ar 78 darbiem un 1938. g. pēcnāves izstāde ar 140 darbiem. Patstāvīgas izstādes Filka sarīko arī provincē. Darbodamies Rēzeknē, sarīko personālu skati kopā ar Varslavānu, rīko izstādes Madlienā un Valmierā. Viņa darbi parādās Neatkarīgo mākslinieku vienības un dažās valsts rīkotās izstādēs (10 gadu jubilejas izstādē 1928. g., Kultūras fonda izstādēs u. c.). Piedalījies arī Neatkarīgo mākslinieku vienības Karaļauču izstādē 1939. gadā.

Pats agrākais saglabājies A. Filkas darbs – *Saulaina diena* (1910, kādreiz J. Madernieka īpašumā, att.) darināts J. Madernieka studijā piekoptās dekorātīvās impresijas gaumē. Interesanti, ka laikā starp 1917. un 1921. g., zināmā Rēricha ietekmē, parādās darbi ar fantastiskām ainām: *Pasaku pils, Apburtā pilsēta* (1917). Dažus gadus vēlāk ir brīvākas krāsainības meklējumi, stilizējot formu (*Racēji*; *Sievietes*, 1921). Taču turpmākajos gados notiek atgriešanās pie reāli impresionistiskās ievirzes. Tas tomēr nenorisinās vienveidīgi un vienmērīgi. Top vesela rinda ainavu kompoziciju, kas brūngani zeltainos, zaļoti pelēcīgos toņos seko romantiskā klasicisma ievirzei ar liriski idilliskām noskaņām un formu diženojuma meklējumiem. Vēl ap 1930. g. sastopam šādā veidā diženotas ainavas ar lielu koku grupām kā kulisēm, ietverot pļavas ar ganāmpulku. Te meklēti apgaismojuma pretstati un plaši telpas kārtojumi, ceļu, upes līču vijumiem ieslīdot tālēs un dažviet nelielām figūriņām vai arī ēku grupējumiem atdzīvinot tēlojumu (*Ainava, Rudens pēcpusdiena*, att., *Ceļš, Ezera malā*, att.). Šai dekorātīvā uztverē ar zaļoti zeltainiem un pelēkiem toņiem vērojama vecmeistaru paraugu ietekme un liriskas noskaņas, taču iezogoties arī tukšākām un saldenākām vietām. Ainavu kompozicionālie risinājumi tomēr nepārsniedz konvencionālitāti savā tieksmē uz poētiskumu, idilli. Šāda veida sacerē

493. A. Filka, *Ainava ar govīm*



494. A. Filka, *Uz pieguļu*



„Filka nav atradējs, bet drīzāk īstenības uzmeklētājs" (G. Šķilters).[1] Daudz tiešākas un patiesākas ir ainas, kas saskaņas ar īstenību.

Pilnīgi pretēja noskaņa ir dažiem 1931. g. gleznotiem darbiem ar kaŗa tematiku tumšā, drūmā noskaņā: raudošai sievai ar bērniem atgriežoties drupās; ainā pēc kaujas... Pašā raženākajā posmā, 1930-os gados, visumā dominē cita veida tematika. Šī tematika izvēršas trīs galvenajos tēlojuma

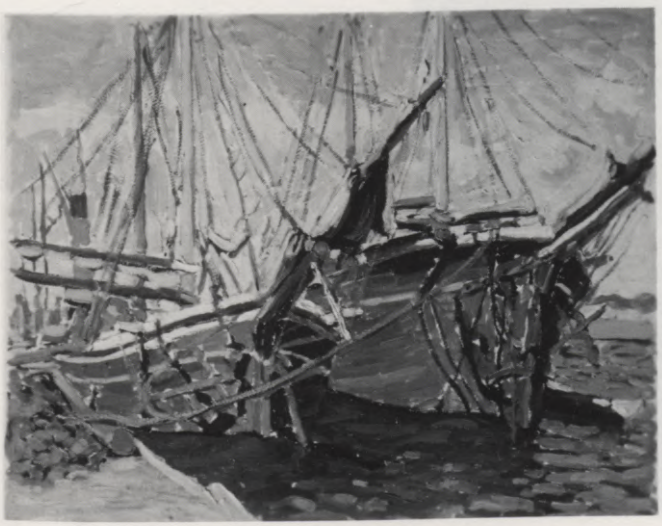
lokos: lauku dzīve un daba; jūrmala un zvejnieki; pilsētas dzīves skati – ielas, tirgus un ostas (att.). Pirmajā viņš ievada figūras – braucējus ar zirgiem, par tradicionāliem tolaik kļuvušos vīrus ar zirgiem (*Uz pieguļu*, att., *Uz gada tirgu* u. c.), ganiņu ar ganāmpulku, smēdi ar kalēju. Tam pievienojas laukskatu rinda saulainos zeltainos un pelēkos toņos, atkarībā no gaismojuma (*Rudens, Saulaina diena, Pelēkā diena, Rudzu statiņi, Rudens zelts* u. d. c.).

Pats audzis jūrmalā, viņš labi izprot un rāda liedagu ar laivām, zvejniekus pie laivām, pēc zvejas, reņģu žāvētavu u. taml. Parādās arī daudzi jūrskati no Rojas un Mērsraga apkārtnes. Visam tam pievienojas Lielupes un Lielupes atteku ainas. Daugavas ainava tāpat ietilpst šajā ūdeņu motīvu jomā. Un gandrīz štāliskā nodabā figūrē arī *Plostnieki* šai darbu grupā. Sevišķi daudz mākslinieku viņa dzīves pēdējos piecos gados nodarbina pilsētu tēlojumi: Rīga, Majori. Te atrodam abus – ir intimu mieru, ir kustības kņadu, darba rību. Daudz cilādams mūsu galvaspilsētas motīvus, Filka paveŗ gan Vecrīgu, gan pilsētas jaunās daļas un ārpilsētu: Mārstaļu, Brīvības, Lāčplēša, Matīsa, Hospitāļu u. c. ielas, Vidzemes šoseju un Vidzemes tirgu ar raibo kņadu. Labi sadalītu laukumu ritms, intimi izjusts ielas seju savdabīgums dzīvā kustībā un klusumā, pelēkās dienās un saules lāsmojumā, gaismas vizmā. Maigiem siltiem toņiem mijoties ar vēsākiem ēnu gravās un iegailējoties saulainos pacēlumos namu sienās, top dzejiski, noslēpumaini pilsētas ainava ārēji reālā apvalkā. Jau sausākā, skarbāka izteiksmē, it kā sasaucoties ar J. Strazdiņa un līdzīgiem centieniem, viņš pievērsies ostas skatos ogļu vedējiem, tvaikoņu tumši zilajiem korpusiem, krastmales un ūdeņu joslām. Veidojoties tradicionālisma ietvaros, šajos veikumos ar nevienādu gleznojuma kvalitāti Filka atrada savai mākslai bagātīgu vielu, bet drīz aprāvās viņa mūžs. Gleznotāja darbi sastopami bijušo Valsts un Rīgas Pilsētas mākslas mūzeju krājumos.

*

Broņislavs Kondrāts (1890–1935) 1928. g. debitēja Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē. Viņam tad jau bija trīsdesmit astoņi gadi. Līdz tam nepazīstams, viņš, piedalīdamies Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs, drīz

495. Br. Kondrāts, *Burinieki*
496. Br. Kondrāts, *Tvaikonis*







497. Br. Kondrāts, *Lašu zveja*



498. Br. Kondrāts, *Centrāltirgus*

iekaŗoja publikas un kritikas simpatijas. Valsts mākslas mūzejs nopirka vairākus viņa darbus. Tikpat pēkšņi kā parādijies, viņš arī mira 1935. g. 19. aprīlī. Tai pašā gadā tika sarīkota viņa gleznu piemiņas izstāde ar 91 darbu.

Dzimis Rīgā 1890. g. 4. decembrī, formālo izglītību Kondrāts ieguva Rīgas Pilsētas mākslas skolā 1911–1913. g., kur viņu visvairāk ietekmēja V. Purvītis. Pārlaidis kaŗa gadus, viņš kopš 1920. g. atsāk savu mākslinieciško izveidošanos. Pirmajā piecgadē viņa ainavas – Rīgas un lauku skati – vēl skolnieciski nedroši. Te tie naturālistiski, te atkal stilizācijas mēģinājumi ar kādreiz modē bijušo zilo apmaļu līniju. Zilais kontūrējums turpmākajos gados pārvēršas melnā, mākslinieka impresionistiski reālā technikā apgūstot brīvāku krāsu triepumu, lai izteiktu gaismēnas rotaļu telpā. Gleznojuma tvaram it īpaši mūža pēdējos piecos gados pieaugot, Kondrāts plašos, lokanos otas vēzienos, kam savā ziņā radniecība ar Ed. Kalniņa u. c. agrā posma paņēmieniem, pievērsās sev tuviem motīviem: jūrai, lašu zvejai,



499. Br. Kondrāts, *Ostā*

ostas skatiem gan ar malkas jānīšiem – buriniekiem, gan tvaikoņiem. Dzīves pēdējos gados mākslinieks kavējas pie Daugavmalas, vēlāk Centrāltirgus sarežģītajām ainām, sēņu tirgotājām un sakņu sievām.

Paskarbs, labi raksturodams saulaino krāsu dekorātīvo rotaļu laivās, buriniekos, tvaikoņos un viļņu kustībā, vērīgi iejuties ostas gaisotnē un tālēs, Kondrāts guvis īpatu vietu Rīgas motīvu izmantošanā, ne mazāk raiti tēlodams arī Rīgas parkus, Citadeli, Jāņa Čakstes (Pils) laukumu, Vējzaķu un Zaķu salas motīvus. Zvejnieku un tirgotāju stāvos Kondrāts pratis sakausēt figūras ar ainavisko vidi (*Lašu zveja*, att.; *Centrāltirgus*, att.; *Sakņu pārdevējas*; *Koku zāģētava*; *Ostā*, att.; *Burinieks*, att.; *Tvaikonis*, att., u. c.).

*

Filkam un Kondrātam radniecīgs ir KĀRLIS KURLE-KURLIS (1888–1928) ar savām ainavām un žanrveida skatiem (*Cirtēji*; *Latgales mājiņa*, att.; *Talsi*; *Tirgus Ludzā* u. c.). Dzimis Rīgā, sākumā studējis Rīgas Politechnikumā tirdzniecības zinības, studijas pametis un pievērsies gleznie cībai, mācīdamies cita starpā S. Vinogradova studijā Rīgā. Nāve viņu pārsteidza patstāvīgās izstādes rīkošanas priekšvakarā 1928. g. 19. martā. Daži viņa darbi parādījās Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas skatē 1928. gadā.

*



500. K. Kurle-Kurlis, *Latgales mājiņa*



501. Aleksandrs Cīrulis, *Imulas leja*





502. Aleksandrs Cīrulis, *Draiskule*
503. Aleksandrs Cīrulis, *Vaļīgā pozē*

Ar purvītisku tradiciju savās dekorātīvi sacerētajās ainavās saskaņas ALEKSANDRS CĪRULIS (1886–1969). Studējis architektūru Rīgas Politechnikumā, viņš vēlāk pievērsās gleznieciībai, būdams rosīgs Neatkarīgo mākslinieku vienības izstāžu dalībnieks. Viņa galvenais izteiksmes līdzeklis, tiecoties uz stilizējumu ainavās un aktos, ir līnijās iekļauti krāsainie laukumi. Atsevišķos dabas izgriezumos viņš pasvītro koku siluetus (*Kāpu priedes*, *Vecs ozols*), taču raksturīgāki viņam ir panorāmiskie skati (*Imulas leja*, 1934, att.; *Pēc lietus*; *Dzirnavdīķis*; *Koknese* u. c.), kur galvenajās masās dažreiz zīmētāja skatījumā pasvītrotas sīkdaļas, piemēram, *Imulas lejā*. Pašā ainavu kompozicijā vērojama V. Purvīša ietekme.

Aleksandrs Cīrulis veicis arī figūrālus uzdevumus, tā *Draiskulē* (1929, att.), jaunā meitenē vējos krastmalē, un pat žanra skatus (*Ziemsvētku tirdziņš*). Viņa uztverei vistuvāks liekas būt pastelis, kur slaido līniju ielokā veidoti akti (*Vaļīgā pozē*, att.) vai arī *Senrīga* – Ordeņa pils skats. Mākslinieciski kultivētajos darbos dažreiz ir kas tuvs vācu secesijai un Skandinavijas gleznotājiem priekš Pirmā pasaules kaŗa (*Peldētājas*, 1931).

Aleksandrs Cīrulis dzimis Zemgalē, Bērzes pagastā, 1886. g. 4. jūnijā. Padomju Latvijā piedalījies tikai vienā izstādē 1949. g., ieskaitīts architektos. Miris 1969. g.

---

[1] *Pēdējais Brīdis*, 1935. g. 3. februārī.

Literātūra un avoti

Par ALBERTU FILKU: *Latvijas Vēstnesis*, 1922. g. 7. oktobrī (Palmēnu Klāvs). – A. Filkas piemiņas izstādes katalogs, Rīgā 1938. – *Latvijas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – Mākslinieka sniegtās ziņas.

Par BROŅISLAVU KONDRĀTU: Br. Kondrāta piemiņas izstādes katalogs, Rīgā 1935. – *Vadonis pa Latvijas Valsts mākslas mūzeju*, II papildinājums, Rīgā 1936. – Mākslinieka sniegtās ziņas.

Par KĀRLI KURLI: Nekrologs, *IŽ*, 1928/4, 123. lpp. – J. Dombrovska raksts, *Pēdējais Brīdis*, 1928. g. 25. augustā.

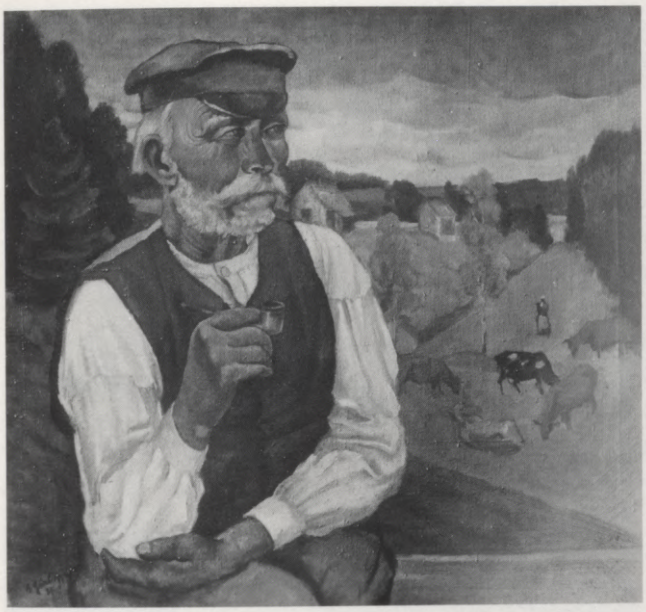
Vācu skolas ietekmētie un daži mazāk ievēroti gleznotāji Rīgā un provincē

Neatkarīgo mākslinieku vienībā bija virkne vācu mākslas ietekmētu gleznotāju: Jānis Ansons (Ansohns), Hermanis Grīnbergs, A. Plīte-Pleita, Ernests Veilands u. c. Izcilākais to vidū un arī daudzpusīgākais gan būs HERMANIS GRĪNBERGS (1888–1928), amatā izveicīgs, iegūdams Rīgā popularitāti kā iekštelpu rotātājs, dekorātors, metu veidotājs lietišķās mākslas dažādās nozarēs (mēbeles, trauki, audumi), protot izmantot dažādu stilu elementus. Līdztekus šai nozarei Grīnbergs strādājis arī stājgleznicībā. Ar savu vieglo roku viņš erudīti, bez sevišķas oriģinālitātes veicis eļļā, temperā un akvarelī ainavas, žanra skatus, ainavu studijas ceļojumos pa ārzemēm, baznīcu un dzīvokļu iekštelpu ainas, dažas ģīmetnes. Viņa otas raksts, sevišķi metos, vingrs, rotaļīgs. Daudzos praktiskos uzdevumos, paidagoga darbā būdams nemitīgā darba steigā, viņš paguva pašā briedumā aprautajā mūžā veikt samērā nedaudzus pabeigta rakstura darbus, to starpā minēsim *Viestura dārzu, Pēteŗa baznīcas iekšskatu, Alūksnes skatu, Rentnieku, Polītiķus, Zēnu, Kaļķu laivas.* Visi tie tradicionālā reālisma

504. H. Grīnbergs, *Iekštelpas skats*
505. H. Grīnbergs, *Pēteŗa baznīcas iekšskats*









506. H. Grīnbergs, *Rentnieks*
507. H. Grīnbergs, *Ganu zēns*



508. H. Grīnbergs, *Siļķu brāķis*

technikā, dažreiz ar noslieci uz vieglu stilizējumu un dekorātīvitāti (*Rentnieks*, 1921, LVMM, att.). Dažviet jūtamas ekspresionisma pieskaņas (*Ganu zēns*, att.), citur – 17. gs. šejienes gleznu atdarinājums (*Siļķu brāķis*, att.). Jāatzīmē arī bēgļu tēlojumi 20-to gadu sākumā. Visos jūtams simpatisks, tradicionāli prasmīgs meistars, kas nepretendē uz jauninājumiem.

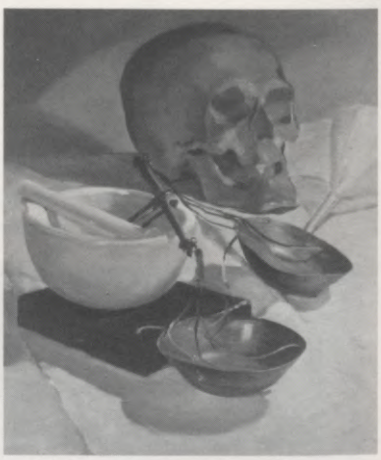
Grīnbergs dzimis 1888. g. 29. septembrī Rīgā, maza pilsētas ierēdņa ģimenē. Agri sācis zīmēt, Hermanis jau 9 gadu vecumā pelnās ar gadījuma krāsotāju darbiem. Pabeidzis t. s. Aleksandra skolu, viņš jau pusaudža vecumā izšķīries mācīties kādu mākslas arodu. Divus gadus pavadījis Todes stikla gleznošanas darbnīcā, pēc tam vairākus gadus mācās R. Pētersona daiļkrāsotāja darbnīcā, pa vakariem apmeklēdams Rīgas amatniecības skolu, mācīdamies zīmēt pie B. Borcherta. 1908. g. iestājās Rīgas Pilsētas

mākslas skolā, bet nākamo gadu jau dodas uz Mincheni, kur strādā dekorātīvās gleznieciības darbnīcās, līdztekus pie Heses papildinādamies figūru gleznieciībā. Ar 1912. g. viņš jau ieņem atbildīgu vietu A. Kisgena dekorātīvās gleznošanas darbnīcās, nākot saskarē ar izciliem vācu architektiem: Rīmeršmitu, Fišeru u. c. Veic griestaines kādā Minchenes jaunceltnē, saņem vairākas godalgas plakātu un rotājumu sacensībās, piedalās arī mākslas amatniecības izstādēs. Atgriezies kaŗa sākumā Rīgā, no turienes kā bēglis pārceļas uz Maskavu, kur strādā par teātŗa dekorātoru un piedalās izstādēs.

Atgiezies Latvijā, Grīnbergs darbojas par iekštelpu dekorātoru, gūdams plašu popularitāti ar darbiem Saeimas namā, kino Splendid Palace, Grūnvalda kafejnīcā u. d. c. Darbojās arī lietišķajā grafikā. Kopš 1922. g. līdz pat pēkšņajai nāvei 1928. g. 9. decembrī ir vecākais klašu vadītājs Latvijas Mākslas akadēmijā. Ir viens no Neatkarīgo mākslinieku vienības dibinātājiem. Darbi Latvijas patstāvības laikā atradās Valsts un Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā.

*

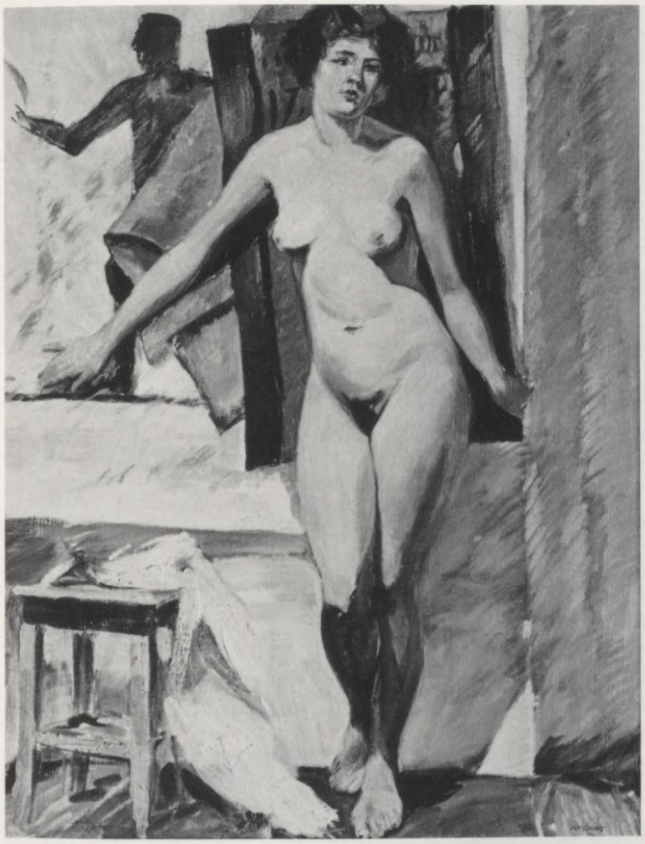
Jānis Ansons (1888—1935), vienos gados ar H. Grīnbergu, līdzīgu izglītības gaitu vācu skolas ietekmēs, savas spējas līdz galam neattīstīja, darbam aizlūztot pusmūžā. Varēdams gleznieciībai tikai aizgūtnēm veltīt laiku dzīves un darba apstākļu dēļ, Ansons to rūpīgi kopj šauri nospraustās robežās — ainavās, klusajās dabās un kādu laiku arī sieviešu plikņos. Viņš seko reiz apgūtām impresionisma un reālisma tradicijām. Pēc savām dotībām vairāk zīmētājs nekā gleznotājs, viņš it kā zīmē svītrojumos savas ainavas un aktus, izvēloties kluso dabu priekšmetus ar stingri noteiktu formu: traukus, papīra rituļus, grāmatas, statuetes u. taml., kur zīmējuma apaļojums rēgulē gaismēnas vedumu. Glezniecisķā ziņā viens no labākajiem darbiem ir *Mel-*



509. J. Ansons, *Klusā daba*



510. J. Ansons, *Mellužu ainava*





512. J. Ansons, *Pliknis*
513. J. Ansons, *Izliektā poze*



511. J. Ansons, *Lielupe*

lužu ainava (1930, agrāk RPMM, att.) ar apgaismojuma efektiem un brīvāku otas triepumu, izmantojot priežu siluetus pret debesīm. Rūpīgā apdarē izteikta dabas izjūta, bet priežu skujotnes un stumbru izstrādājums liek atcerēties V. Leistikovu (Walter Leistikow, 1865–1908).



514. E. Veilands, *Terpentīna ceplis pie Tukuma*



515. E. Veilands, *Zalcburgas kalnos*



516. E. Veilands, *Rīts*

Mūža pēdējos gados pelēkā toņkārtā darinātos sieviešu plikņos (att.) ar salonīguma pieskaņu Ansons lieku reizi apstiprina, ka viņš visnotaļ ir zīmētājs. Tumšās ēnas kāju dilbos it kā pielipinātas.

Dzimis 1888. g. aprīlī Rīgā, Ansons pēc pilsētas skolas beigšanas kādu laiku mācās Blūma mākslas skolā, pēc tam strādā R. Pētersona daiļkrāsotāja darbnīcā un pa vakariem apmeklē pilsētas amatnieku skolu. Līdz 1911. g. kā brīvklausītājs mācās Rīgas Pilsētas mākslas skolā. Pēc tam Vācijā strādā dekorātīvās glezniecības darbnīcās. Atgriezies Rīgā, vada R. Pētersona daiļkrāsošanas darbnīcu. Pēc kaŗaklausības gadiem strādā par tehnisku zīmētāju Latvijas Zemkopības ministrijā; no 1921—1928. g. direktora palīgs Rīgas Pilsētas mākslas mūzejā, bet kopš 1922. g. ir instruktors V. Purviša vadītajās architektūras fakultātes vispārējās mākslas darbnīcās. Rosīgi dar-

bojies Neatkarīgo mākslinieku vienībā, piedalīdamies šīs kopas, kā arī dažās valsts rīkotās izstādēs Rīgā un provincē.

*

Līdzīgi iepriekšējiem ERNESTS VEILANDS (1885–1963) daudz darbojies daiļamatniecībā un dekorātīvās mākslās kā auduma rakstu sacerētājs un sava mūža pēdējā posmā, Padomju Latvijā, kā stikla glezniecības (vitrāžas) darbnīcas mākslinieciskais vadītājs kombinātā Māksla. Neatkarīgo mākslinieku vienības un valsts rīkotajās izstādēs parādījās viņa gleznojumi. Tie gan pieslienas reāli impresionistiskai tradicijai (viens no labākajiem veikumiem šai veidā ir *Terpentīna ceplis pie Tukuma*, 1926, LVMM, att.), gan atkal balstās uz „asā fokusā" iestādīto zīmējumu. Veilands ir kluso dabu un ainavu gleznotājs. Dažām viņa ainavām ir telpas plašums un poētisks noskaņojums. Tādas ir kalnu tāles un mākoņainās debesis, no kuŗām plūst lejup saules stari (*Zalcburgas kalnos*, RPMM, att.), vai atkal klusā rīta noskaņa pie ezera ar laivu un mājām krastos (*Rīts*, att.). Visai rosīgs Veilands bijis Neatkarīgo mākslinieku vienības valdē un kā daiļamatniecības skolu paidagogs. Padomju Latvijā viņa gleznojumi parādās dažās izstādēs starp 1945. un 1950. g. Pēc tam viņš darbojās vienīgi lietišķās mākslās, mācot Valsts mākslas akadēmijā un Lauksaimniecības akadēmijā.

Veilands dzimis 1885. g. 12. jūlijā Jelgavā, galdnieka ģimenē. Mācījies Blūma mākslas skolā, tur vēlāk būdams par skolas vadītāja neoficiālu palīgu, Rīgas Pilsētas mākslas skolā 1907–1908. g. un apmeklējis arī Rozentāla studiju. Ceļojis pa Vakareiropu, studējis Vīnē mākslas vēsturi un



517. P. Kundziņš, *Cūkganiņš*

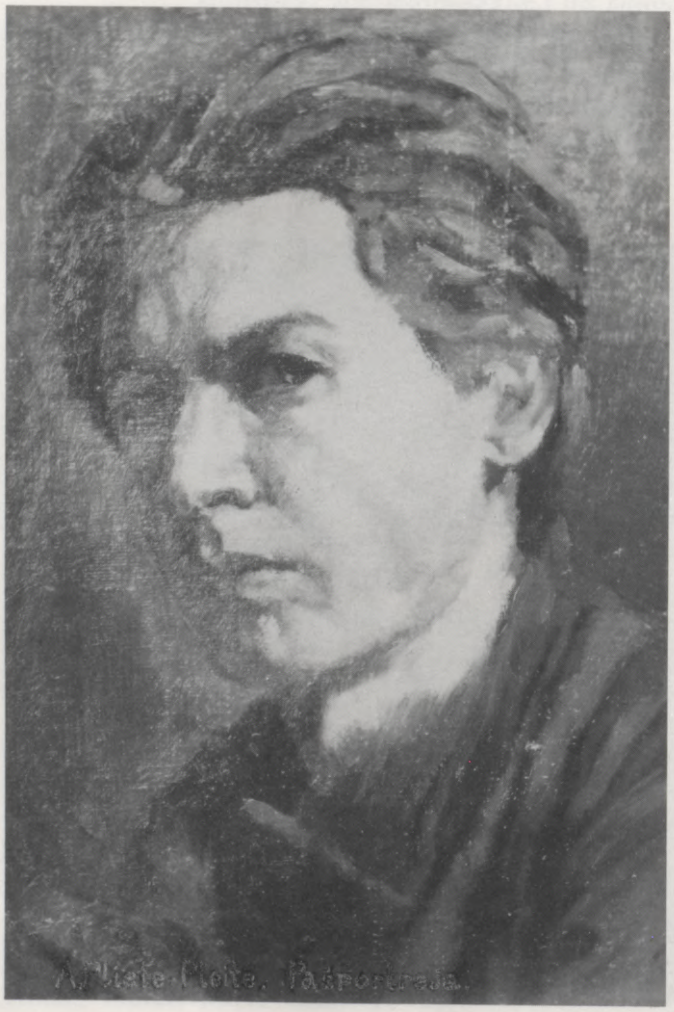
iepazinies ar stikla gleznieciību un tērpu vēsturi. Rakstījis par kostīmu vēsturi Purvīša rediģētajā mākslas vēsturē, darbojies par lektoru. Miris Rīgā 1963. g. 25. decembrī.

*

Mūsu tradicionālistu vidē vispār izmanāma vācu, daļēji arī somu skolas ietekme. Jau agrāk ticis minēts[1] dekorātors PĒTERIS KUNDZIŅŠ (1886–1958), kas savas gleznotāja takas sācis vācu jaunromantiķu pavēnī. Latvijas patstāvības gados P. Kundziņš, kopš 1921. g. piedalīdamies Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs, lielāko popularitāti ieguva ar mākoņu tēlojumiem. Stilizējot īstenības motīvus, viņš meklēja teiksmaino (piemēram, *Cūkganiņš*, att.; *Pusdiena*, att.).

Ar vācu mākslas tradicijām saskāries arī ALFREDS PLĪTE-PLEITA (1888–1921). Savās eļļās – portretos, klusajās dabās, ainavās – viņš reālista skatījumā meklē formu un tonālo attiecību skaidrību (*A. kunga ģīmetne*, *Pašportrets*, *Klusā daba ar āboliem un puķēm*). Tomēr viņa īsā mūža galvenais darba lauks ir akvarelis un grafika, zīmējumi. Dzimis 1888. g. 13. novembrī Mēmelē, Zemgalē, skolotāja ģimenē, viņš mācījās Rīgas pilsētas

518. A. Plīte-Pleita, *Pašportrets*
519. A. Plīte-Pleita, *Portrets*







XXIX. P. Kundziņš, *Pusdiena*



XXX. J. Siliņš, *Mijkrēslis*



XXXI. J. Siliņš, *Maģisks tīkls*

reālskolā, kur K. Nīlenders, redzēdams audzēkņa zīmētāja spējas, mudināja viņu izglītoties mākslā. Divdesmit gadu vecumā Plīte-Pleita devās uz Mincheni, kur mākslas akadēmijā līdztekus gleznie cībai mācījas arī ofortu. Pirmā pasaules kaŗa laikā iesaukts kā rezerves virsnieks, viņš saslima. Sākās ilgstoša vārgšana, gan ar atlabošanās brīžiem, bet mūža pēdējie gadi pagāja slimības nomāktībā. Plītes-Pleitas darbi parādījās III Latviešu mākslinieku izstādē un I grafikas izstādē, bet pēc kaŗa Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs 1920. un 1930. gadā.

Plītes-Pleitas viengadnieks Teodors Plikauss (1888—1928), zīmētājs un akvarelists, arī nelaikā aizgāja, nepaguvis izveidoties. Beidzis Štiglica Centrālo techniskās zīmēšanas skolu 1916. g., mobilizēts, pēckaŗa gados darbojies par zīmēšanas skolotāju Cesvaines vidusskolā un piedalījies dažās Neatkarīgo vienības izstādēs. Dzimis 1888. g. 17. novembrī Grašu pagasta Sauliešos, Vidzemē, miris 1928. g. 9. novembrī Rīgā.

Tāpat pāragri mūsu mākslai zuda apsološais jaunais gleznotājs Kristaps Rīts, kas kopā ar K. Ubānu un A. Drēviņu 1914. g. izstājās no Rīgas Pilsētas mākslas skolas. Mobilizēts, viņš 1915. g. krita kaŗā.

Atis Maizītis dzimis 1889. g. Rīgā, mācījies Pēterburgā Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā, 1912. g. sarīkoja savu darbu skati Saulītes-Meldeŗa mākslas salonā Rīgā, vēlāk aizceļoja uz Krieviju.

Šo nodaļu noslēdzot, jāmin vēl virkne citu tradicionāli ievirzītu mākslinieku, kas savā gleznie cībā mazāk izcili, lai gan daži guvuši savā laikā sabiedrībā popularitāti, piemēram, Alberts Prande, Pēteris Pētersons, Kārlis Siliņš, bet lielāko tiesu kā mākslinieki palikuši vēlāk pavēnī un aizmirsti. Viņi ir pa daļai Jaunsudrabiņa un Štrāla jaunākie līdzgaitnieki vai arī 1890-os gados dzimušie. Vai visi viņi pilnām vai kādu laiku mitinājušies Neatkarīgo mākslinieku vienības paspārnē. Gados vecākie no viņiem ir



520. P. Pētersons, *Ziema*

Pēteris Pētersons, Aleksandrs Majevskis, Hugo Grotuss, Jūlijs Krastiņš, Kārlis Meiris, Rūdolfs Vilciņš, Jēkabs Drešmanis.

PĒTERIS PĒTERSONS (1881–1937), gleznotājs, skolotājs, humorists, mākslas kritiķis un lektors, ir viens no Neatkarīgo mākslinieku vienības dibinātājiem. Mācījies Rīgas Pilsētas mākslas skolā un kādu laiku arī Latvijas Mākslas akadēmijā. Viņa nepretenciozie dabas tēlojumi – ainavas ar kokiem un rudzu statiņiem, Lielupes, Gaujas, Kauguru un Mellužu jūrmalas skati, te rūpīgā tradicionālā veikumā, ar naturālistisku izstrādājumu, dažreiz intimi stūrīši, dažreiz ar tieksmi uz dekorātīvu vienkāršojumu (*Nomales iela*, 1931), ir ar diezgan nevienādu kvalitāti. Lielāko popularitāti viņš ieguva kā humorists *Svaros* un radiofona priekšnesumos. Rakstījis *Sējējā* kritikas par izstādēm.

Populāra reālisma piekopējs, mēģinot ar puķu un ainavu tēlojumiem: *Saulkrastiem, Rudens zeltiem, Amatu* utt., pakalpot pircēju gaumei, ir HUGO GROTUSS (1884–1951). Viņam ir vingri veiktas ainavu studijas, to starpā ar Lielupes, Gaujas, Jūrmalas un Rīgas apkaimes motīviem. H. Grotuss mācījies Madernieka mākslas studijā, kādu laiku Štiglica mākslas skolā.

Rožu dārzam radniecīgs ievirzē, taču nevarīgāks protokolētājā reālismā, ALEKSANDRS MAJEVSKIS (1881–1962) ir tēlojis lauku sadzīves skatus. Tādos skatos kā *Pagasta nabagi* (att.) viņš zīmīgi tver vidi, tipus, dzīves postu (tā arī *Rudenī*, 1935), bet gleznojumā nespēcīgs. Vietvietām robežojoties ar diletantismu, viņš tomēr izveidojis kādu īpatu, pelēcīgumā aizkrēslotu pasauli, pat ar kādu mistikas ieskanējumu. Naīvi, pat ar negribētu komisma iespaidu, ir tādi darbi kā *Zemgaliete pošas uz dziesmu svētkiem* (1934). Toties kompozicijā un pretstatu drāmatismā veicies tādos darbos kā *Bubulī*, kur dzīves ārpuse pārveidota ekspresīvā izjūtā (1932, att.). Minama vēl glezniecīski veiksmīgākā *Vecā un jaunā Rīga* (1939).

Majevskis beidzis Blūma mākslas skolu 1906. g. Kādu laiku mācījies arī



521. A. Majevskis, *Pagasta nabagi*





522. A. Majevskis, *Bubulis*
523. Kārlis Siliņš, *Archit. A. Klinklāva portrets*

pie Rozentāla. Padomju Latvijas izstādēs starp 1945. un 1949. g. parādās arī viņa darbi. Patstāvības gados A. Majevska darbi bija skatāmi Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs.

Tradicionāla reālisma lokā virzījies JĒKABS DREŠMANIS (1889–1956) savās ainavās, it īpaši jūras un zvejnieku tēlojumos, kas parādījās Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs jau 1920-to gadu sākumā. Dzimis Majoros, mācījies Štiglica mākslas skolā, speciālizējoties dekorātīvā un stikla gleznecībā. Trimdā dzīvoja Linkolnā, ASV, piedaloties turienes mākslinieku izstādēs.

*

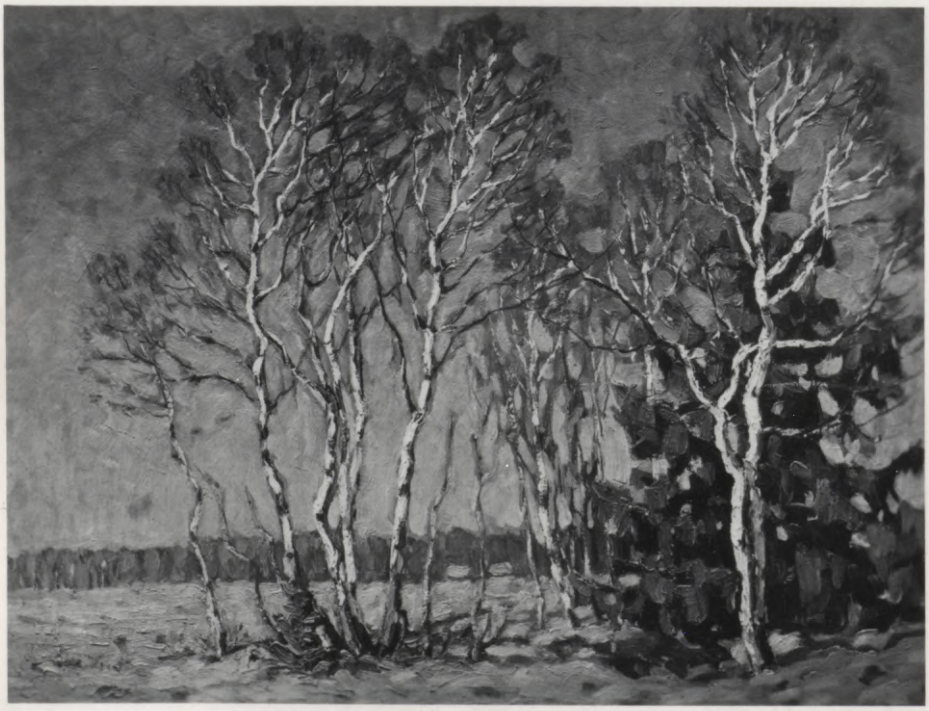
Ne bez zināmas izveicības, taču ar stipri nevienādu kvalitāti populārā reālisma gaumē darinājis savas daudzās ainavas un kopš kāda 1927. g. izvērties „sabiedrisko darbinieku" portretistā ir uzņēmīgais KĀRLIS SILIŅŠ (1895–1955). Laikā no 1924–1936. g. viņš tika sarīkojis astoņas patstāvīgas izstādes. Sācis ar ainavām, gleznotājs vēlāk galvenokārt pievērsās ģīmetnēm. Prāvais darbu skaits prasīja ātruma iemaņu. No reprezentātīva salona portreta pasūtinātājs sagaidīja ārējā līdzībā sev ko tīkamu. Tās ir robežas, kuŗās virzās arī K. Siliņš ģīmetņu mākslā, apmierinot modeļu vēlmes.

Konvencionālitātes ietvaros veikto portretu starpā, atskaitot banālitātes (piemēram, E. un M. Grebzdes ģīmetnes), ilustrātīvas paviršības (E. un J. Liekņi), ģenerāļu un policijas virsnieku mundieru parādes, paskaistinājumus dāmu un ārišķības mācītāju ģīmetnēs, – ir arī darbi ar veikli tvertu siluetu, iestindzināto nostatījumu atdzīvinot ar naturāli tvertu roku un pirkstu kustību. Visumā kavējoties pie acīm redzamā un virspusējā, dažos darbos K. Siliņš spējis pateikt kaut ko vairāk personas un dzīves situācijas raksturojumā, piemēram, ekspresīvajos E. Virgo, šacha meistara Matisona, literāta J. Plauža, Dr. A Bīlmaņa, gleznotāja mātes, V. Skalderes u. c. portretos. Nosacīto toņu gammā palaikam pārsvarā siltie – rūsgani iesārtie. Ainavu klāstā relātīvi labākie ir ostu skati.[2] „K. Siliņš maz bēdā par mākslas problēmām un tamlīdzīgām lietām. Viņš dažreiz pārāk ātri ir uzgleznojis daudzas portrejas." (H. Kjellin)[3]

K. Siliņš dzimis 1895. g. 12. martā Rīgā, namsaimnieka ģimenē. Mācījies kādu laiku Rīgas Pilsētas mākslas skolā, pēc tam Penzas mākslas skolā, to beigdams 1917. g. Piedalījies Retrospektīvajā latviešu mākslinieku izstādē Rīgā (1919), Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs (1924, 1925), Izglītības ministrijas rīkotajā 1927. g. skatē. Trimdas gados, pārcēlies no Vācijas uz ASV, sarīko patstāvīgu skati Ņujorkā 1951. g. Miris Ņujorkā 1955. g. 15. februārī.

*

Ir vesela rinda mākslinieku, kas vairāk vai mazāk aktīvi darbojušies provincē. Dažs labs no viņiem kļuvis pasīvs un ierindojies t. s. aizmirsto mākslinieku pulkā. Kas vairs piemin JĀNI GRIĶĪTI? No Lielvārdes Griģiem viņš iesūtīja savas gaiši pelēcīgos un violetos toņos gleznotās pavasaŗa ainavas ar izstīdzējušu bērzu vai alkšņu stumbriem, siluetētiem pret debesīm, –



524. J. Griķītis, *Bērzi pavasarī*





525. K. Celmiņš, *Mākslinieka sievas portrets*
526. K. Celmiņš, *Koklētāji*

gan Neatkarīgo mākslinieku vienības, gan Latvijas 10 gadu jubilejas izstādei. Šais liriskajos Lielvārdes apkārtnes ainojumos viss bija sīciņš, bet tas bija kas īsts. Vēl II Kultūras fonda izstādē parādījās Griķīša darbi. Tad uznāca kaŗš, un mākslinieks nozuda.

Ātri pagaist Neatkarīgo mākslinieku vienības biedra ARVĪDA PLOTNIEKA (Valkā) piedalīšanās izstādēs. – Trīsdesmito gadu otrā pusē Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādēs vairs neparādās arī JŪLIJA KRASTIŅA, Gaujienas vidusskolas skolotāja, stilizētās ainavas un fantastiskie motīvi (*Troņi*). Šo darbu mākslinieciskais svars gan nav liels, tie nav nekādi meistardarbi, lai neteiktu vairāk, taču tas bija kaut neliels pienesums mūsu jaunajā mākslā, radies provinciālos apstākļos. Ar savām ainavām Jūlijs Krastiņš pirmskaŗa posmā bija piedalījies II, III un IV Latviešu mākslinieku izstādē Rīgā. Pirmā pasaules kaŗa laikā dzīvodams Maskavā, viņš piedalījās maznozīmīgās Vienradža (*Jedinorog*) kopas izstādēs.

IV Latviešu mākslinieku izstādē bija redzami nesen pieminēto Kr. Rīta un A. Dīriķa darbi. Tai pašā izstādē bija arī Kārļa Celmiņa saktas. Viņš un arī A. Strekāvins – līdzās Kārlim Baltgailim – bija rosīgi mākslas dzīvē Jelgavā.

KĀRLIS CELMIŅŠ (1894–1973) dzimis Cēsīs, tirgotāja ģimenē. Mācījies Cēsu reālskolā un Maskavā, Stroganova Lietišķo un dekorātīvo mākslu skolā. Līdzās daiļamatniecībai darbojies arī kā gleznotājs un zīmētājs. Latvijas patstāvības gados darbojies Jelgavā par skolotāju klasiskajā ģimnazijā. Piedalījies kādās Neatkarīgo mākslinieku vienības, Zaļās Vārnas un dažās





527. K. Celmiņš, *Viļņu kumeļi*
528. A. Strekāvins, *Atbrīvotā Jelgava*



529. A. Strekāvins, *Vakars Jelgavā*

valsts rīkotās (10 gadu jubilejas, Kultūras fonda) izstādēs. Kopā ar K. Baltgaili 1923. g. sarīkoja patstāvīgu skati. Svārstījies starp reālisma tendencēm ainavās un portretos un stilizāciju (žanriskā tēlojumā *Koklētāji*, att., dekorātīvās augu formu un fantastisku motīvu kompozicijās). Pēc Celmiņa projekta celts piemineklis kritušiem cīnītājiem Ložmetēju kalnā.

Padomju Latvijā kopš 1946. g. Celmiņš strādāja par Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolas skolotāju. Sabijis Mākslinieku savienībā par biedru līdz 1950. g., represiju gados izslēgts, 1957. g. uzņemts no jauna. Celmiņa gleznu un zīmējumu izstāde notika 1960. g. Liepājā, nākamo gadu Jelgavas Novadpētniecības mūzejā. 1964. g. Celmiņa darbu izstāde sarīkota Liepājas Vēstures un mākslas mūzejā, pēc tam līdzīga nosaukuma mūzejā Cēsīs.

1889. g. Jelgavā dzimis ALEKSANDRS STREKĀVINS. Tur arī norisinās

viņa darbošanās, kopš 1919. g. strādājot par skolotāju valsts ģimnazijā. Strekāvins mācījies Kazaņas mākslas skolā vienā laikā ar K. Zāli un K. Bikši; kādu laiku arī Rīgas Pilsētas mākslas skolā un 1912. g. pie J. Valtera-Kūrava Drēzdenē. Sarīkojis savas patstāvīgās izstādes Jelgavā 1915., 1919., 1923. un 1935. g., paretam piedalījies Neatkarīgo mākslinieku vienības un Zaļās Vārnas izstādēs. Tradicionālā īstenības uztverē gleznojis Jelgavas (att.), Talsu ainavu motīvus, žanra kompozicijas (*Atbrīvotā Jelgava*, att., u. c.), arī svētbildes (*Dievmāte, Eņģelis Gabriels* u. c.). 1930-to gadu otrā pusē viņš apklusis.

*

Noslēgumā pakavēsimies vēl pie dažiem tradicionālisma sekotājiem. Viņu starpā sastopam arī kādus individuālus meklējumus. Viens no viņiem veidojies J. R. Tillberga skolā.

Atis (Oto) Viduks (1887–1966), zīmētājs, ilustrātors un gleznotājs, savās ainavās un figūru zīmējumos (*Tīklu lāpītājs*, diplomdarbs) rāda stingra zīmētāja skatījumu. Mācījies Štiglica Centrālajā techniskās zīmēšanas skolā un Stroganova mākslas skolā, viņš 1921. g. iestājās Latvijas Mākslas akadēmijā un beidza figūrālās gleznieciības meistardarbnīcu J. R. Tillberga vadībā. Piedalījies vairākās Neatkarīgo mākslinieku vienības un Kultūras fonda

530. J. Strauts, *Kūlīšu nesēja*
531. R. Strops, *Māte un bērns*





izstādēs. Pēc kaŗa padomju iekārtā apmetas uz dzīvi Talsos, strādādams par skolotāju. Talsu Novadpētniecības mūzejā 1962. g., pēc tam arī Kuldīgā, Rendā un Liepājā sarīkotas viņa gleznu personālskates. 1966. g. viņš mirst nelaimes gadījumā. Tai pašā gadā Talsos sarīkota viņa atceres izstāde.

Ziemeļvidzemē sakņotais JĀNIS STRAUTS (dz. 1893. g.) Latvijas patstāvības laikā un okupācijas gados darbojies Mazsalacā, tēlodams lauku dzīvi savos pļāvējos, aitu ganos, kūlišu nesējās un ainavās. Izvilinādams vakara gaismas zeltaino noskaņu, viņš vēro Ziemeļvidzemes ainavu tās savdabīgumā. Viņa īstenības ainās parādās tieksme uz formu vienkāršojumu, kādas patstāvīgu meklējumu iezīmes. Apmeklējis Madernieka mākslas studiju, mācījies Charkovas mākslas skolā, viņš ar 1917. g. sācis piedalīties mākslas izstādēs, darbiem parādoties vairākās Neatkarīgo mākslinieku vienības un Kultūras fonda izstādēs. 1924. g. kopā ar Kārli Avotiņu, Augustu Dīriķi un Kārli Veidemani sarīkoja gleznu izstādi Rīgas pilī. Savu 50 darba gadu atceres izstādi J. Strauts sarīkoja Mazsalacā.

Epizodiska parādība apskatāmā posma gleznieciībā ir ROBERTS STROPS, Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs veicinātājs, atzīmējams ar savu tieksmi uz primitīvismu portretos un figūru tēlojumos (*Māte un bērns*, 1928, att.; *Pašporterts* u. c.). Piedalījies arī dažās valsts rīkotajās izstādēs. Par Stropa gleznojumiem Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē R. Suta spriež:[4] „Stropa mēģinājumi tuvoties vācu primitīvam ar jaunās lietišķības piedevu ir uzmanības cienīgi."

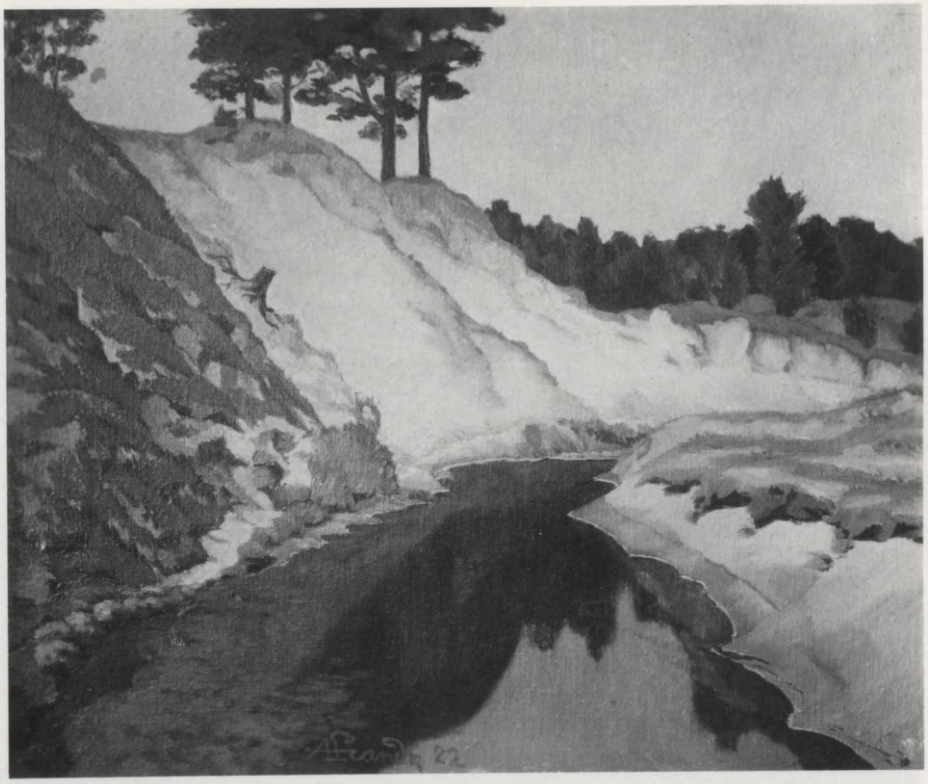
*

Tradicionālisma centieniem pievienojas arī daudzpusīgais ALBERTS PRANDE (1893—1957), darbojies grafiskajās mākslās un gleznieciībā. Viņa ainavas no cieta zīmējuma un lokālas krāsas (*Krasti*, 1922; *Tranšejas*, 1923, LVMM) virzās uz mīkstāku triepumu un lielāku reāli impresionistisku krāsainību (piemēram, Kastaņolas ciklā 1930-os gados). Taču viņa nopelni



533. A. Prande, *Ainava*

532. A. Prande, *Ainava ar upīti*



un nozīme tēlotājās mākslās ir kur citur. 1919/1920. g. Prande vadīja Valsts papīru spiestuvi, bet divdesmito gadu sākumā noorganizēja un vadīja Letas (Latvijas Telegrafa aģentūras) mākslas salonu. Šīs iestādes izdoto *Ilustrēto Žurnālu* viņš pārvērta mākslas žurnālā, pats rediģēdams mākslas nodaļu (1925–1926). Tur parādījās viņa apcerējumi par dažiem mūsu vecmeistariem. Prande savāca ilustrātīvo materiālu un rediģēja kapitālizdevumu *Latvju rakstniecība portrejās* (1926), vadīja žurnāla *Atpūta* ilustrātīvo daļu (1927–1929), darbojās par bibliotēkāru Latvijas Mākslas akadēmijā, ieņēma Nacionālās operas inspektora un pēc tam kādus gadus arī direktora amatu. Ir piedalījies Sadarba un Kultūras fonda mākslas izstādēs.

Trimdas gados Vācijā A. Prande kā Starptautiskās bēgļu organizācijas (IRO) ierēdnis noorganizēja trimdas mākslinieku darbu izstādi 1949. g. Holandē un Parīzē, kā arī piedalījās Starptautiskās mākslas izstādes sarīkošanā Štutgartē un Latviešu mākslas izstādes svešumā organizēšanā (Augsburgā 1948. g.).

Alberts Prande dzimis 1893. g. 23. jūnijā Dignājā, mežsarga ģimenē. Mācījies J. Madernieka mākslas studijā, pēc tam Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skolā pirmskaŗa gados. 1914. g. strādājis par dekorātora palīgu pie J. Kugas. Pēc Otrā pasaules kaŗa palaidis pirmos trimdas gadus Vācijā, 1951. g. izceļoja uz ASV, apmezdamies Milvokos. Miris 1957. g. 18. oktobrī. Viņa pēcnāves gleznu izstāde sarīkota Milvokos 1962. g. pavasarī.

Prande bija īsu laiku Neatkarīgo mākslinieku vienības, bet kopš 1925. g. Sadarba biedrs.

*

Nobeidzot pārskatu par laika posmu līdz 1930-iem gadiem, sakāmi vēl daži vārdi par grāmatas autoru Jāni Siliņu kā gleznotāju.

JĀNIS SILIŅŠ, mākslas vēsturnieks, mākslas un kultūras filozofs, gleznotājs, pieskaitāms Sadarba grupas dibinātājiem. Dzimis 1896. g. 1. jūnijā Rīgā, strādnieku ģimenē, viņš jau kaŗa laikā beidza pilsētas reālskolu (1915), kur gūti pirmie ierosinājumi mākslā pie K. Nīlendera. Tā paša gada vasaras beigās viņš nokļūst Maskavā, brīnumainā pilsētā, kultūras centrā, kur sajaucas modernais ar seno un austrumniecisko. Laimējas vēl iekļūt Komerc-



534. Jānis Siliņš, *Sēdošā sieviete*

535. Jānis Siliņš, *Gājējs*



institūtā, kur apgūst pamatus filozofijā un sabiedriskās zinātnēs, vēlāk iestājas Universitātes Daiļo mākslu teorijas un vēstures nodaļā, klausās arī psiholoģijas un filozofijas lekcijas. J. Siliņš raksta arī *Dzimtenes Atbalsī*, piedalās nacionāldemokratu kustībā un mācās I. Maškova mākslas studijā. No Maskavas kopā ar sievu pārceļas pie viņas vecākiem Kazaņā, kur iestājas Augstākajās valsts mākslinieciski techniskajās darbnīcās, mācās gleznieciību pie V. Ščerbakova, P. Beņkova, N. Fešina (1919–1921) un apmeklē arī lekcijas Universitātē. Mākslas darbnīcās viņu ieceļ par zinātnisko līdzstrādnieku. Atgriezies dzimtenē, J. Siliņš studē Latvijas Universitātes Filoloģijas un filozofijas fakultātē, filozofijas nodaļā un, to beidzot 1927. g., atstāts sagatavoties zinātniskai darbībai. Studiju laikā saņēmis divi godalgas par sacensības darbiem filozofijā un antīkās mākslas vēsturē. J. Siliņa docēšanas un pētīšanas uzdevumos sākotnēji ietilpa Latvijas māksla, mākslas filozofija resp. aistētika un paidagoģijas psiholoģija, vēlāk arī vispārējā mākslas vēsture. 1932. g. viņš kļūst mācības spēks Mākslas akadēmijā, 1936. g. Universitātē, saņemot arī tās komandējumu tālākām studijām

Stokholmas un Mārburgas universitātē. Trimdas gados strādājis par mācības spēku – mācības uzdevuma profesoru Vircburgas universitātē un ievēlēts par mākslas vēstures profesoru Apvienoto nāciju palīdzības organizācijas (UNRRA) universitātē Minchenē. Pēc pārcelšanās uz ASV docējis Rollina koledžā (Winter Park, Florida) un bijis eksekutīvais direktors Morses mākslas galerijā. Pensionējies 1964. g.

Jānis Siliņš publicējis periodikā un rakstu krājumos (*Ilustrētajā Žurnālā, Senatnē un Mākslā*, Latviešu humānitāro zinātņu asociācijas *Rakstu krājumā* u. c.) ap 100 apcerējumu un rakstu, sarakstījis vairākas monografijas par latviešu māksliniekiem, kā arī par Mikelandželo, un psiholoģijas un loģikas mācībgrāmatu (1939). Viņa kapitāldarbs ir *Latvijas māksla 1800–1914* I–II un pašreizējais turpinājums – *1915–1940* I–II.

Modernais mākslas zinātnieks, interpretējot mākslas darbus kā vēsturiskus faktus, nesamierinās tik ar ārējo notikumu konstatēšanu vai ar veidolu tīri formālu un tēlniecisku analizi vien, bet cenšas izgaismot daiļdarba sakaru ar paša mākslinieka dzīves izjūtu un pasaules skatījumu paaudžu un laikmetu kultūras un gara dzīves ietvaros, noteiktā vēsturiskā situācijā. Tālab saprotams, ka filozofiskas atziņas ir nākušas talkā, pētījot mākslas un mākslinieka problēmas. J. Siliņa pētniecības objekts ir mākslas īpatā pasaule, tās struktūra, māksliniecisķās veidošanas principi un to izpausme mākslas formu un stilu attīstībā, iesaistot šajā problēmatikā arī to īpato risinājumu, kādu ir sniedzis savā veidā latviešu teorētiķis un mākslas pētnieks Voldemārs Matvejs. Turēdams mākslu par paša cilvēka un viņa pasaules analogonu, J. Siliņš devis savu izskaidrojumu manierisma principa nozīmei jauno laiku mākslas attīstībā un iegūto kopainu ietveŗ 5 oriģinālās klasifikācijas tabulās, ilgāku pūļu auglī. Arī latviskās mākslas problēmas iztulkojumam viņš veltījis īpašu apcerējumu.

Jānis Siliņš kā gleznotājs sācis piedalīties izstādēs kopš 1922. g. Piedalījies Sadarba izstādēs, Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē 1928. g. Trimdā piedalījies Vircburgā, Minchenē un Štutgartē rīkotajās izstādēs. Pārcēlies uz ASV, piedalās Ņujorkas Latviešu mākslinieku grupas Ņujorkā un Vašingtonā, DC, rīkotajās izstādēs, kā arī trimdas Kultūras fonda vispārējās mākslas skatēs. Personālas skates rīkojis Vircburgā (Vācijā), Hopkinsvillē, KY, Ņujorkā un Filadelfijā.

J. Siliņa gleznieciības attīstība, atkarībā no iekšējās un ārējās dzīves apstākļiem, risinājusies it kā grūdieniem – intensīva darba un atslābuma posmos. 1916–1917. g. mēģinājumos jaunieti ierosina fantastiskā R. Pērles, lietuvieša Čurļoņa un krieva Bogajevska (Purvīša studiju biedra) māksla. Tādi mēģinājumi ar pasakainiem jātniekiem šķautņotu klinšu ainavā vēl naīvi un negatavi, vairāk apgūts puķu gleznojumos.

Tālāk seko Kazaņas gadi (1919–1921) un gleznieciības studijas turienes Valsts augstākajās mākslinieciski techniskajās darbnīcās, kopjot ekspresīvu krāsainību klusajās dabās ar augļiem, saknēm, puķēm un arī ainavu studijās akvarelī. Pēc svešniecības gadiem atgriežoties dzimtenē, J. Siliņam kā vienam otram līdzgaitniekam, meklējot iespējas, bija tikpat kā jāsāk no gala. Modernisma piekritēju un akadēmiskā tradicionālisma spārnos sašķeltajā mākslinieku vidē bija nemiers un satraukums. Jaunas, brīvas izteiksmes meklējumos bija daudz neskaidrības un arī novēlotu jauninājumu. Divdesmito gadu sākumā ne mazumis stundu vadīts Sukuba

536. Jānis Siliņš, *Koki pie dīķa*



ēdnīcā un Aspāzijas bulvārī 9, kur bija R. Sutas, J. Cielavas, O. Skulmes un E. Šveica mitekļi. Ceturtdienas vakaros kādu laiku tautas krodziņā Staburagā sanāca L. Liberts, N. Strunke, O. Nemme, J. Liepiņš, J. Siliņš, kādreiz arī L. Laicens. Šajos pārtapšanas un meklējumu gados īpata nozīme Siliņa gaitās bija tuvībai ar L. Libertu un K. Zāli, gūstot ierosmes darbam un domai. Bija šaubas, bija grūtības. Laikmetam raksturīgā svārstīšanās starp ekspresīvi abstraktiem eksperimentiem un pievēršanos tiešām dabas studijām iezīmē arī J. Siliņa ceļu. 1920-to gadu sākumā veiktajos figūrālajos un ainavu motīvos vērojami gan kubisma iespaidi, gan robusti raupjas, primitīvas, gan vairāk ritmiski lokanas formas. Līdztekus radās ainavu studijas ar Āgenskalna apkaimes smilšaino ielu, Māras dīķa, namu sienu, jumtu un sētu motīviem. Stilizējot formu, lokālie pelēkie, brūnie, okera un zaļie krāszieda laukumi tolaik klāti plānā, vienlaidā triepumā. Ar laiku apdare kļūst lokanāka un bagātāka, tā, piemēram, 1924. g. veiktajā Āgenskalna ainavā (agrāk prof. Fr. Baloža īpašumā). Tālākais ceļš ved uz mūsu

gleznieciībai raksturīgo tonālo krāsainību. Tas vērojams, piemēram, Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē (1928) redzamajā sparīgi gleznotajā kārniņu jumtā (*Priekšpilsēta*). Par šo darbu atzinīgi izteicās Uga Skulme. Vesela studiju virkne bija veltīta pilsētas nomales motīviem, kuŗu starpā ar savu skaidro kompoziciju pieminams *Pagalms* (Sadarba V izstāde, 1930). No priekškaŗa laukskatiem Vidzemē un Zemgalē varētu minēt saulainā krāsainībā tverto *Gatvi ar ziedošām liepām*. Sadarba izstādēs parādījās arī ekspresīvas klusās dabas.

Abu kaŗu un okupāciju notikumi un gaisotne, paši dzīves apstākļi aizsprostoja J. Siliņa gleznieciības taku, un viņš to atsāka iet jau neizdevīgos bēgļu dzīves apstākļos, 1944. gada rudenī no Dancigas nonākot Reichenbergā (Liberecā). Eļļas krāsu un audekla trūkums spiež pievērsties jau Rīgā piekoptajam akvarelim. Pēc kāda laika radās iespēja veikt virkni nelielu studiju eļļā ar Sudetijas motīviem reāliskā uztverē. Jau brīvāks elpas atvilciens gūts, no krievu okupētās zemes nokļūstot amerikāņu zonā, neganti sabumbotās Vircburgas Centrālajā nometnē. Še veikti J. Siliņa akvareļi trimdas gados. Eļļas gleznojumos norisinās jauna pāreja no pelēcīgas tonālitātes uz sezānisma ietekmētu krāszieda attiecību izpratni, nonākot arī pie dekorātīvi brīvāka un krāšņāka kolorīta puķu gleznojumos. Šajā meklējumu virknē sastopam arī brīvā krāsainībā traktētas klusās dabas (piemēram, *Klusā daba ar rudens lapām* u. c.). Jāmin arī ainavu studijas Vircburgas, Augsburgas un Bad Vimpfenes apkaimē.

1951. g. sākumā J. Siliņš emigrējis uz ASV. Pirmajos gados Filadelfijā dzīves apstākļi nav labvēlīgi rosībām gleznošanā. Apstākļiem nostabilizējoties, gan strādājot Floridā, gan brīvdienās uzturoties Hopkinsvillē, KY, gan apmetoties vēlāk Rosellē, NJ, un viesojoties pie M. Krūmiņa viņa „Zaļajā muižā", strādājot kopā ar viņu un Māru Krauzi-Krūmiņu, atsākta rosīga darbība. Līdztekus dabas studijām, pievērstām ziemeļnieciskajai ainavai gada laiku maiņās, tā paužot lirismu tonālās krāsainības valodā, šiem Ņudžersijas kalnāju, ziedošu ābeļu dārzu, purva rudens skaistuma ainojumiem, – sastopam arī klusās dabas ar ziediem un augļiem, meklējumus citā virzienā. Šajos eksperimentos liellaukumainā krāsainībā dabas veidoli vienkāršoti, tos ģeometrizējot. Citā darbu serijā, izejot no brīva formas un krāszieda motīva, veidotas ornamentālas gleznieciskas kompozicijas, kādas bija redzamas dažās Kultūras fonda izstādēs. Attālinoties no parastās īstenības, šāda veida darbos meklēta arī kāda pasakaina vai dažviet simboliska izteiksme. Tās ir brīvas abstraktas kompozicijas, meklējot krāsu un formu motīvu variācijas (piemēram, *Maldugunis*, *Dinamiska kompozicija J. Madernieka piemiņai* u. c.).

Noslēgumā daži spriedumi par J. Siliņu. „Kā gleznotājs J. Siliņš ir ar īpatu gleznieciības kultūru un šarmu. Nav aizmirstami viņa gleznojumi eļļā un akvarelī Rīgā: liesmainā kolorītā tvertās ainavas un ziedi" (A. Annus).[5] No sausāka reālisma pārgājis klusajās dabās un puķēs uz sezānisku eksperimentēšanu pēdējos gados Vācijā, „Siliņš Amerikā parādās ar gleznām pavisam jaunā traktējumā: ritmiskās spirāles veidojas kosmiskā jutoņā zili-zaļā un violetā skanējumā un jaunatklāsmē" (A. Annus).[6] Raksturīgā svārstībā starp abstrakti ornamentālo un tonālu krāsainību[7] ar kādu iekšēju motīvāciju ir periodiski risinājusies šī maz pamanītā un izprastā meklētāja izteiksme.

[1] Sk.: *Latvijas māksla 1800–1914* II, 361–63. lpp.
[2] U. Skulme, *Sociāldemokrats*, 1928/260.
[3] „Latviešu māksla", *Latvieši* II, 480. lpp.
[4] *IŽ*, 1928/12.
[5] A. Annus, „Vērtību meklētājs un apliecinātājs", *Laiks*, 1966. g. 25. maijā.
[6] Turpat; „Zinātnieks ar mākslinieciskū spēju strāvojumu", *Latvju Māksla*, 1976/3.
[7] M. Krūmiņš, „Ideju un tēlu pasaules vērotājs", *Laiks*, 1986/44.

Literātūra un avoti

Par atsevišķiem māksliniekiem:

HERMANI GRĪNBERGU: Neatkarīgo mākslinieku vienības 10 gadu jubilejas izstādes katalogs, Rīgā 1930. – H. Čellins (H. Kjellin), „Latviešu māksla – glezniecība", *Latvieši* II, Rīgā 1932. – Pēcnāves izstādes katalogs, Rīgā 1929.

JĀNI ANSONU: J. Ansona piemiņas izstādes katalogs, Rīgā 1936. – P. Pētersons, „Jāņa V. Ansona piemiņas izstāde", *Sējējs*, 1937/1. – Paša mākslinieka, V. Purvīša un E. Veilanda sniegtās ziņas.

ERNESTU VEILANDU: Nekrologs, *Literatūra un Māksla*, 1968. g. 28. decembrī. – *Māksla*, 1964/1. – *Latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1961. – Paša mākslinieka sniegtā informācija.

ALFREDU PLĪTI-PLEITU: V. Peņģerots, „Alfreds Plīte-Pleita", *IŽ*, 1925/1. – V. Peņģerots, *A. Plīte-Pleita*, Rīgā 1925. – Nekrologs, Neatkarīgo mākslinieku vienības 10 g. jubilejas izstādes katalogs, Rīgā 1930.

TEODORU PLIKAUSU: Neatkarīgo mākslinieku vienības 10 gadu jubilejas izstādes katalogs, Rīgā 1930.

PĒTERI PĒTERSONU: J. Bīne, „Pēterim Pētersonam aizejot", *Sējējs*, 1937/2. – Piemiņas izstādes katalogs, Rīgā 1938.

ALEKSANDRU MAJEVSKI: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – *Latviešu padomju gleznieciba*, Rīgā 1961. – Neatkarīgo mākslinieku vienības izstāžu katalogi.

JĒKABU DREŠMANI: Nekrologs, *Laiks*, 1956. g. 29. decembrī.

KĀRLI SILIŅU: Izvilkumi no dažādām atsauksmēm par K. Siliņa gleznieciību. – Sestās patstāvīgās izstādes katalogs, Rīgā 1933. – Nekrologs, *Laiks*, 1955. g. 23. februārī. – Paša mākslinieka sniegtā informācija.

KĀRLI CELMIŅU: *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*, Rīgā 1939. – J. Siliņš, *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942. – *Latvijas padomju grafika*, Rīgā 1960. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970, 240. lpp. – Izstāžu katalogi. – K. Celmiņa, K. Baltgaiļa sniegtās ziņas.

ALEKSANDRU STREKĀVINU: J. Siliņš, „Mākslinieki un mākslas dzīve Jelgavā", *SM*, 1937/3; *Apcerējumi par mākslu*, Rīgā 1942. – A. Strekāvina autobiografija (manuskripts).

ATI VIDUKU: Nekrologs (Ž. Sūniņš), *Literatūra un Māksla*, 1966. g. februārī. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970, 246. lpp. – Tuvinieku sniegtā informācija.

JĀNI STRAUTU: *Dzimtenes Balss*, 1968/23. – *Latviešu tēlotāja māksla*, Rīgā 1970, 245. lpp.

ALBERTU PRANDI: J. Dombrovskis, *Latvju māksla*, Rīgā 1925. – Nekrologs, *Laiks*, 1957. g. 23. oktobrī. – Piemiņas izstāde, *Laiks*, 1962. g. 25. aprīlī. – Paša mākslinieka sniegtās ziņas; J. Kugas informācija.

JĀNI SILIŅU: L. Liberts, „Jānis Siliņš", *Laiks*, mēnešraksts, 1949/34. – A. Annus, „Vērtību meklētājs un apliecinātājs", *Laiks*, 1966. g. 25. maijā; „Zinātnieks ar mākslinieciskū spēju strāvojumu", *Latvju Māksla*, 1976/3. – E. Šturma, „Jāņa Siliņa vēsturiskā pārskata 'Latvju māksla' pirmie divi sējumi", *Latvju Māksla*, 1981/8. – M. Krūmiņš, „Ideju un tēlu pasaules vērotājs", *Laiks*, 1986/44. – I. Ņefedova, „Jānis Siliņš, 1896", *Latvija '86*, Latvijas PSR starptautisko sakaru gadagrāmata, Rīgā 1985, 48–49. lpp.

Atskats

Šai sējumā apcerētie Latvijas gleznieclbas piecpadsmit gadi (1915—1930) noris lielu notikumu un pārvērtību laikā mūsu tautas mūžā. Soļojot līdzi laika garam un tautas dzīvei, mūsu mākslinieki izvērsa jūtamas pārvērtības, meklējot savos veidolos jaunu izteiksmes brīvību. Šos nemiera un jaunā skaistuma meklējumu gadus bija jau ievadījis, darbodamies krievu Jaunatnes mākslas savienībā, Voldemārs Matvejs (Markovs, 1877—1914), apcerēts iepriekšējā sējumā. Bet — īsi pirms Pirmā pasaules kaŗa — pēcimpresionisma kustību nemieri bija jau saviļņojuši arī topošo latviešu mākslas skolu audzēkņu prātus un sirdis.

Jaunu ekspresīvu meklējumu ierosinātājs šajā agrīnā posmā (1915—1920) bija franču mērenā fovisma un sezānisma ietekmētais Jāzeps Grosvalds. Otrs izcilākais šī posma pārstāvis mūsu gleznieclbā ir Jēkabs Kazaks. Meklēdami laikmetisku un mūsu gara dzīvei tuvu mākslas valodu, abi atzina tematikas nozīmi, noraidot nepriekšmetisku abstrakciju. Grosvalds bija izteikts kubisma pretinieks. 1920. gadā, izbeidzoties cīņām ar Latvijas patstāvības pretiniekiem un 1. maijā sanākot Satversmes sapulcei, mūsu mākslas dzīve varēja turpināties jaunos apstākļos. Bija arī tā, ka jauno mākslinieku apziņā ticība savas tautas politiskajai brīvībai cieši saistījās ar ticību jaunās mākslas brīvībai, kāpinot patriotiskas jūtas, heroiska ideālisma noskaņas. 1920. g. norises mākslas dzīvē liecina, ka tajās turpinās divi pretējas takas: viena — akadēmiskā tradicija, tajā ietilpinātais receptīvais, populārais un anekdotiskais, ko, piemēram, bagātīgi rāda Neatkarīgo mākslinieku vienības dalībnieku vairākums; otra — antiimpresionistiskā, līdzās mēģinājumiem pievērsties vecmeistaru reālismam, visnotaļ postimpresionistisko ekspresīvo centienu ietekmē. Tādu tolaik reprezentēja gan Rīgas Mākslinieku grupas modernistu spārns, gan arī ārpus grupām stāvoši mākslinieki. Daudzinātā Zaļā Puķe bija tikai simbols un neīstenots nodoms. Abos minētajos ceļos, tradicionālajā un eksperimentālajā, bija savas veiksmes un neveiksmes. Abu ceļu gājēji gribēja būt nacionāli nozīmīgi, katrs savā īpatā veidā. Provocējošais kasparsoniādes skandāls, mēģinot ar parodijām nonievāt modernos centienus, bija šauras kliķes produkts. Paaudžu, pārliecību un interešu sadursme saasinājās. Vēl ilgi nerimās uzbrukumi jaundibinātajai Latvijas Mākslas akadēmijai (sāka darboties 1921. mācības gadā), liecinot par savstarpējās neiecietības sakarsēto gaisotni. Vienīgi rektora, profesora V. Purvīša, lielā autoritāte un diplomātiskā rīcība laimīgi izvadīja šo Latvijas mākslas attīstībai svarīgo audzināšanas institūtu cauri klizmām un grūtībām. Daži jaunās paaudzes protestētāji paši kļuva par mācības spēkiem, un no tās puses vēji norima, lai protestētāju bariņā pēc gadiem parādītos arī akadēmijas absolventi.

Valsts atbalstīja mākslu ar Valsts mākslas mūzeja nodibināšanu, un Rīgas Pilsētas mākslas mūzeja pārveidošana radīja jaunas uzdevumu

dimensijas un jaunu saturu. Kultūras fonda piespriestās stipendijas mākslinieku ārzemju studiju ceļojumiem bija līdzeklis provinciālas šaurības pārvarēšanai. Parīze bija īstais studiju centrs, māksliniekiem pa ceļam iegriežoties arī Berlīnē. Berlīnē 1923. gadā uzturējās vairāki latviešu mākslinieki un literāti. Tur iznāca pirmais mākslas žurnāls latviešu mēlē – *Laikmets* (1923, 1–4). Tie bija skaļie, rosīgi satrauktie divdesmitie gadi.

Ar 1923. gadā notikušo Brāļu kapu izbūves projektu sacensību bija likti pamati visam tālākajam darbam. Tai pašā gadā ir notikums, kas radīja lūzumu mūsu glezniecības tālākajās gaitās. Daži Rīgas Mākslinieku grupas dalībnieki, to starpā arī divi mākslas kritiķi, pēc sava Parīzes ceļojuma pievērsās novēlota kubisma un līdzīgām formām, vienam ideologam sludinot funkcionālismu, bet otram vispasaules mākslas likumību. Sekošana Parīzes paraugiem izraisīja Rīgas provinciālajos apstākļos kritikā un publikā eksplozīvu reakciju, pat ar tiesas prāvas epizodi. Nevien sabiedriskā gaumes sprieduma pašaizsardzība, bet arī tas, ka kubisms kā strāva bija izbeidzies un Vakareiropā sācies pēckubisma un pēcekspresionisma posms, radīja krizi šo radikālo modernistu centienos. Iznākumā notika lūzums – pakāpeniska pievēršanās reālismam arī šajā jauno eksperimentu sektorā. Formu paraugi bija aizgūti, tāpat kā teorētiskie saukļi. Tā nu, blakus populārajam un akadēmiju impresionistiskajam reālismam, mūsu moderni ievirzīto mākslinieku darbos pakāpeniski izkopās ekspresīvais vai arī struktūrālais reālisms kā mākslinieciska brīva izteiksme, pārejot no lineāras un plakņainas uztveres, kā arī no dekorātīvas stilizācijas uz tonālu krāsainību. Par šādas norises dažādiem aspektiem un individuālu veikumu stāvokli jau deva ieskatu Latvijas desmit gadu jubilejas mākslas izstāde, mākslinieki gan sākot ar primitīvitātes uztveri, gan citam pārvēršot dabu ģeometrizētos pusabstraktos veidos, gan atkal pievēršoties skaļai, pretstatainai krāsainībai. Vēl tikai dažiem agrāk ekspresīvajiem devās rokā mīksti sakausēta tonālitāte. Tas vēl bija tālāku gadu uzdevums. Bija arī vērojama tieksme uz plašu, diženu kompoziciju ar simbolisku jēgu. Tādi smagnēji, heroiski izjusti cīnītāju stāvi iezīmē mākslinieku tālāko ceļu un tonāli artikulētus veikumus jau nākamos trīsdesmitajos gados. Taču visur vērojama kāda virzīšanās uz priekšu, spars.

Jau šajā jubilejas skatē sāk parādīties jaunaudze, šī gadsimta pirmajā desmitā dzimušie. Viņu gaitas vēl priekšā – trīsdesmitajos gados un tālāk, kad viņu vecākie līdzgaitnieki un skolotāji, ap 1890-iem gadiem dzimušie, sasniedz savas mākslas briedumu un kalngalu. Par to runa ir šajā sējumā, apskatot individuālos māksliniekus.

Vēlēšanās gūt atzinību pie citām tautām, tuvākiem un tālākiem kaimiņiem, mudināja gan atsevišķus māksliniekus, gan grupas rīkot izstādes ārzemēs. Valsts sistēmatiski rīkotās ārzemju izstādes sākās 1930-os gados. Pirmais mēģinājums bija valsts rīkotā mūsu mākslinieku izstāde Stokholmā 1927. gadā. Tā sastapa gan lietišķu, gan augstprātīgu zviedru kritikas vērtējumu. Tomēr jau šis mēģinājums rādīja, ka arī mūsu māksla var atrast savu vietu blakus citām tautām kopējās mākslas skatēs.

1928. gada jubilejas izstāde rādīja arī mūsu mākslas diferencēšanos organizācijās: Rīgas Mākslinieku grupu, Neatkarīgo mākslinieku savienību, Mākslinieku biedrību Sadarbs, Latviešu mākslinieku biedrību, Mākslinieku biedrību Zaļā Vārna, Rīgas Grafiķu biedrību. Netrūka arī

ārpus organizācijām stāvošo. Mēģinājums 1928. gadā nodibināt Latviešu tēlotāju mākslinieku arodbiedrību nedeva labus panākumus, jo nākamā gadā no tās izstājās 25 Sadarba un Rīgas grupas biedri. Ar to šī organizācija kļuva nenozīmīga.

Nākamā sējumā tiks apskatītas dekorātīvā un skatuves glezniecība. Pēdējā – uz Rīgas, Jelgavas un arī Liepājas skatuvēm – bija tā vide, kur uzplauka jauni, spilgti sasniegumi, skatuves gleznojumi te archaisko veidu diženumā, te atkal fantastiskā ornamentālā rotaļā un krāsu žilbīgumā. Turpmākajā sējumā apskatāma arī tā māksla, kuŗā šai laika posmā visspēcīgāk sāk izpausties monumentālās un pieminekļu skulptūras īpatā tradicija, sasniedzot savu virsotni Brāļu kapos un Brīvības pieminekli Rīgā. Turpmākajam sējumam paliek arī rosīgie stājgrafikas un ilustrāciju grafikas veikumi. Arī še bija iezīmēts savs ceļš.

Attēlu saraksts

Saīsinājumi

LVMM – Latvijas Valsts mākslas mūzejs
RPMM – Rīgas Pilsētas mākslas mūzejs

Apzīmējums *eļļa* pie gleznām, ja nav citu norādījumu, nozīmē *eļļa uz audekla.*

1. J. Grosvalds, *Meitene* (māsas Margaretas portrets), eļļa uz kartona, 1903
2. J. Grosvalds, *Divas tautietes*, akvarelis
3. J. Grosvalds, *M. G. portrets*, eļļa, 1910
4. J. Grosvalds, *Fridricha Grosvalda ģīmetne*, eļļa, 1915
5. J. Grosvalds, *Pašportrets*, eļļa
6. J. Grosvalds, *Trīs mākslinieki*, eļļa, 1915
7. J. Grosvalds, *Strēlnieks ierakumos*, akvarelis, 1916
8. J. Tillbergs, latviešu strēlnieku zīmējums, pastkarte, 1916
9. R. Zarriņš, latviešu strēlnieka zīmējums, pastkarte, 1916
10. J. Grosvalds, *Bēgļi*, akvarelis
11. J. Grosvalds, *Bēgļi dzelzceļa piestātnē*, tušas zīmējums
12. J. Grosvalds, *Kareivju sievas*, akvarelis
13. J. Grosvalds, *Trīs krusti* (*Baltie krusti*), eļļa
14. J. Grosvalds, *Div' dūjiņas gaisā skrēja*, akvarelis
15. J. Grosvalds, *Apšaudītie jātnieki*, akvarelis, 1916, Vermlandes Mūzejā Karlstadē
16. J. Grosvalds, *Strēlnieki ceļā uz pārsienamo punktu*, akvarelis, 1916, Vermlandes Mūzejā Karlstadē
17. J. Grosvalds, *Ūdens smēlēja Bagdadā*, akvarelis, Nacionālajā mūzejā Stokholmā
18. J. Grosvalds, *Kazvinas bazārā*, guaša, 1918, Vermlandes Mūzejā Karlstadē
19. J. Grosvalds, *Trīs sievietes Bagdadas ielā*, eļļa, LVMM
20. J. Grosvalds, *Serenāde*, guaša, 1918, Nacionālajā mūzejā Stokholmā
21. J. Grosvalds, *Latviešu kareivji, ejot ar nacionāliem karogiem Rīgas ielās*, tušas zīmējums
22. J. Kazaks, *Pašportrets*, ogles zīmējums
23. J. Kazaks, *Veca sieviete melnā lakatiņā*, eļļa, 1916, LVMM
24. J. Kazaks, *Pašportrets*, eļļa

24a. J. Kazaks, *Pašportrets*, fragments

25. J. Kazaks, *Zēna* (*meitenes?*) *portrets*, RPMM
26. J. Kazaks, *Pie dēla zārka*, zīmējums
27. J. Kazaks, *Vasara kareivju vagonā*, akvarelis
28. J. Kazaks, *Bēgļi omnibusā*, guaša, 1916
29. J. Kazaks, *Bēgļi rindā*, akvarelis
30. J. Kazaks, *Bēgļu bēres*, zīmējums
31. J. Kazaks, *Bēgļi pagrabā*, zīmējums, 1916
32. J. Kazaks, *Bēgļi*, eļļa, 1917
33. J. Kazaks, *Pie galda*, eļļa, 1917
34. J. Kazaks, *Pašportrets ar glāzīti*, eļļa, 1917, RPMM
35. J. Kazaks, *Pašportrets ar platmali*, eļļa, 1916, vēlāk pārgleznots
36. J. Kazaks, *Pašportrets garīdznieka tērpā*, eļļa, 1916/1917, RPMM
37. J. Kazaks, *Smēķētāju divportrets*, eļļa, 1916–1919, LVMM
38. J. Kazaks, *Māsas portrets*, eļļa, 1917 (?)
39. J. Kazaks, *Mātes ģīmetne*, eļļa, 1917
40. J. Kazaks, *Tēva ģīmetne*, eļļa, 1917
41. J. Kazaks, *Sēdoša sieviete*, eļļa
42. J. Kazaks, *Dāma ar saulessargu*, eļļa, 1918
43. J. Kazaks, *K-č jaunkundzes ģīmetne*, eļļa, 1919
44. J. Kazaks, *Cirks*, eļļa, 1919
45. J. Kazaks, *Divas peldētājas*, eļļa, 1920
46. J. Kazaks, *Kaŗā*, eļļa, 1920
47. V. Tone, *Mātes portrets*, eļļa, 1914
48. V. Tone, *Jāzepa Grosvalda ģīmetne*, eļļa, 1915, LVMM
49. V. Tone, *Jāņa Akurātera ģīmtene*, eļļa, 1917–1918
50. V. Tone, *Edvarts Virza 1918. gadā*, akvarelis
51. V. Tone, *Sieviete ar balodi*, eļļa, 1920, RPMM
52. V. Tone, *Parīzes ainavas studija*, eļļa, 1922
53. V. Tone, *Pie loga*, eļļa, 1920
54. V. Tone, *Divi sievietes*, eļļa, 1920
55. V. Tone, *Vakarā*, eļļa, 1920, LVMM
56. V. Tone, *Divi sievietes pie loga*, eļļa, 1920
57. V. Tone, *Klusā daba ar āboliem*, eļļa, 1924
58. V. Tone, *Klusā daba*, eļļa, 1925, LVMM
59. V. Tone, *Sieviete pie loga*, eļļa, 1920–1923
60. V. Tone, *Valdemāra Damberga un kundzes ģīmetne*, eļļa, 1924
61. V. Tone, *A. Liepas jaunkundzes ģīmetne*, eļļa, 1924
62. V. Tone, zīmējums portretam (A. Liepas jaunkundze), ogle, 1924
63. V. Tone, *Ed. Zaļkalna ģīmetne*, eļļa, 1925/1926
64. V. Tone, *Ed. Zaļkalna ģīmetne*, eļļa, 1932
65. V. Tone, *Mets J. Sproģa un T. Zaļkalna ģīmetnēm*, eļļa, 1926
66. V. Tone, *Mets trejģīmetnei*, eļļa, 1928
67. V. Tone, *A. Grīnberga kundzes ģīmetne*, tempera, 1925
68. V. Tone, *Ilze*, eļļa, 1933
69. V. Tone, *Anna*, eļļa, 1939, Tukuma Mākslas mūzejā
70. V. Tone, *Ilze ar galvas lakatiņu*, eļļa, 1938
71. V. Tone, *Ilze ar M. Spertāli aizmugurē*, eļļa, 1934
72. V. Tone, *M. Ulmaņa kundzes ģīmetne*, eļļa, 1933
73. V. Tone, *Gulošā*, eļļa, 1932/1933
74. V. Tone, *Peldētāja*, eļļa, 1931
75. V. Tone, *Sievietes akts*, zīmējums, ogle un tempera uz audekla, 1948
76. V. Tone, *Bēgļu meitene*, eļļa, 1953
77. V. Tone, *Rudens puķes*, fragments, eļļa, 1945
78. V. Tone, *Sieviete ar saulgriezēm* (Gerdas Bokalderes portrets), eļļa, 1946
79. V. Tone, *Edīte*, eļļa
80. V. Tone, *Ceriņi*, eļļa, 1947
81. K. Ubāns, *Odesas jūrmala*, eļļa, 1910
82. K. Ubāns, *Meitenes pļavā*, eļļa, 1913
83. K. Ubāns, *Klusā daba*, eļļa, 1913
84. K. Ubāns, *Meitenes ģīmetne*, eļļa, 1913
85. K. Ubāns, *Penzas ainava*, eļļa, 1916
86. K. Ubāns, *Pašportrets*, eļļa, 1915

87. K. Ubāns, *Pašportrets*, eļļa, 1916
88. K. Ubāns, *Sēnas krastmala*, eļļa, 1922
89. K. Ubāns, *Versaļas parks*, eļļa, 1922
90. K. Ubāns, *Laivas braucēja*, eļļa, 1923
91. K. Ubāns, *Rīgas pilsētas kanāls*, eļļa, 1923
92. K. Ubāns, *Dārzs Cēsīs*, eļļa, 1923
93. K. Ubāns, *Figūra*, eļļa, ap 1920, RPMM
94. K. Ubāns, *Mākslinieka sievas ģīmetne*, eļļa, 1923
95. K. Ubāns, *J. Miesnieka ģīmetne*, eļļa, 1921
96. K. Ubāns, *Koknese*, eļļa, 1929
97. K. Ubāns, *Kokneses ainava*, eļļa, 1929
98. K. Ubāns, *Pērses grava*, 1950-tie gadi
99. K. Ubāns, *Nomales ainava*, eļļa, 1927
100. K. Ubāns, *Rīgas nomale*, eļļa
101. K. Ubāns, *Iela Pārdaugavā*, eļļa, 1935
102. K. Ubāns, *Laukskats ar rudzu statiem*, eļļa, 1935
103. K. Ubāns, *Daugava*, eļļa, 1967
104. K. Ubāns, *Kārļa Jēkabsona ģīmetne*, eļļa, 1927
105. K. Ubāns, *Divas jaunavas*, eļļa, 1932
106. K. Ubāns, *Pliknis*, eļļa, 1934
107. K. Ubāns, *Kārļa Krūzas ģīmetne*, eļļa, 1937
108. K. Ubāns, *Kārļa Krūzas ģīmetne*, eļļa, 1951
109. H. Markvarts, *Rudens vakarā*, eļļa, 1923, LVMM
110. H. Markvarts, *Vasaras naktī*, eļļa, 1923
111. H. Markvarts, *Rudens raža*, eļļa, 1936
112. H. Markvarts, *Arveda Švābes ģīmetne*, eļļa
113. H. Markvarts, *Jāņa Grīna portrets*, ogles studija, 1925, RPMM
114. H. Markvarts, *3. janvāris 1919. g.*, eļļa, 1938, nepabeigts, agrāk Kaļa mūzejā Rīgā
115. E. Lindbergs, *Ainava*, eļļa, RPMM
116. E. Lindbergs, mets gleznai *Apraudāšana*, eļļa, 1919
117. J. Liepiņš, *Atpūta*, eļļa, 1920
118. J. Liepiņš, *Torņakalna ainava*, eļļa, ap 1923
119. J. Liepiņš, *Torņakalna apkaimes studija*, ap 1922
120. J. Liepiņš, *Klusā daba ar balto krūzi*, eļļa, 1923
121. J. Liepiņš, *Klusā daba ar āboliem*, eļļa, 1928
122. J. Liepiņš, *Kartupeļu racēji*, eļļa, 1934
123. J. Liepiņš, *Zvejnieku sievas*, eļļa, 1938
124. J. Liepiņš, *Jaunsaimnieks*, eļļa, 1934
125. J. Liepiņš, *Divi draugi*, eļļa, 1930
126. J. Liepiņš, *Krogus skats*, eļļa, 1929, LVMM
127. J. Liepiņš, *Siens, auzas un milti*, eļļa, 1935
128. J. Liepiņš, *Daugavmalas tirgus kafejnīca*, eļļa, 1932
129. J. Liepiņš, *Klusā daba ar zivīm*, eļļa, 1936
130. J. Liepiņš, *Tīklu lāpītājas*, eļļa, 1941
131. L. Svemps, *Klusā daba ar kliņģeri*, eļļa, 1921/1922
132. L. Svemps, *Klusā daba ar zivīm*, eļļa, 1936
133. L. Svemps, *Cilvēks ar avīzi*, eļļa, 1922
134. L. Svemps, *Klusā daba*, eļļa, 1923
135. L. Svemps, *Sieviete ar cepuri galvā*, eļļa, 1922
136. L. Svemps, *Polockas iela*, eļļa, 1922/1923
137. L. Svemps, *Ziema*, eļļa, 1923
138. L. Svemps, *Rīga ar Doma baznīcu*, eļļa
139. L. Svemps, *Valmiera*, eļļa, 1928
140. L. Svemps, *Parkā*, eļļa, 1927
141. L. Svemps, *Rīgas kanāls ar tiltiņu*, eļļa, 1936
142. L. Svemps, *Latgales zemnieks*, eļļa
143. L. Svemps, *Meitene*, eļļa
144. L. Svemps, *Klusā daba ar augļiem*, eļļa
145. L. Svemps, *Puķes un grozs ar āboliem*, eļļa, 1924
146. L. Svemps, *Ainava*, eļļa, 1965
147. Ģ. Eliass, *Parīzes ainava*, eļļa, 1913, LVMM
148. Ģ. Eliass, *Sieviete ar svītrainām zeķēm*, eļļa, ap 1918
149. Ģ. Eliass, *Guloša sieviete*, eļļa
150. Ģ. Eliass, *Klusā daba ar grozu*, eļļa, ap 1920, LVMM
151. Ģ. Eliass, *Rīgas nomales ainava*, eļļa
152. Ģ. Eliass, *Rīgas priekšpilsēta*, eļļa
153. Ģ. Eliass, *Gulētāja*, eļļa, RPMM
154. Ģ. Eliass, *Peldētājas*, eļļa, 1929
155. Ģ. Eliass, *Vakars* (*Laidarā*), eļļa, ap 1935
155a. Ģ. Eliass, *Vakars*, fragments
156. Ģ. Eliass, *Cūku kaušana*, eļļa
157. Ģ. Eliass, *Ainava ar salmu kaudzēm*, eļļa
158. Ģ. Eliass, *Pagalma stūris*, eļļa, 1938
159. Ģ. Eliass, *Ziemas ainava*, eļļa
160. Ģ. Eliass, *Mātes ģīmetne*, eļļa, 1957
161. Ģ. Eliass, *1905. gads*, eļļa, 1958
161a. Ģ. Eliass, *1905. gads*, fragments
162. L. Liberts, *Mūri*, eļļa, 1921
163. L. Liberts, *Klusā daba*, eļļa, 1922
164. L. Liberts, *Tilts un baznīca Torņakalnā*, eļļa, 1923
165. L. Liberts, *Ziema Torņakalnā*, eļļa, 1923
166. L. Liberts, *Mājiņas pie Māras dīķa*, eļļa, 1923
167. L. Liberts, *Ceļš pāri Mārupītei*, eļļa, 1924
168. L. Liberts, *Skats Rīgas Citadelē*, eļļa, 1923
169. L. Svemps, *Skats Rīgas Citadelē*, eļļa, 1923
170. K. Ubāns, *Skats Rīgas Citadelē*, eļļa, 1923
171. L. Liberts, *Parīzes ainava*, eļļa, 1924, LVMM
172. L. Liberts, *Dārzs Tirzā*, eļļa, 1925
173. L. Liberts, *Azaids*, eļļa, 1922
174. L. Liberts, *Gondola Lielajā kanālā*, eļļa, 1930
175. L. Liberts, *Venēcijas ainava*, eļļa, 1934
176. L. Liberts, *Ziemas novakare*, eļļa, 1933
177. L. Liberts, *Rātslaukums Rīgā*, eļļa
178. L. Liberts, *Lielpilsēta naktī*, eļļa
179. L. Liberts, *Italiešu bulvāris*, eļļa
180. L. Liberts, *Tēlnieka Kārļa Zāles ģīmetne*, eļļa, 1936
181. L. Liberts, *Zvejnieks*, eļļa, 1937
182. L. Liberts, *Amarillis*, eļļa, 1936
183. L. Liberts, *Piektā avenija ziemā*, eļļa, 1952
184. O. Skulme, *Svētvakars*, eļļa, ap 1920
185. O. Skulme, *Kompozicija*, eļļa, 1920, RPMM
186. O. Skulme, *Portrets* (*Sieviete ar glāzīti*), eļļa, 1925
187. O. Skulme, *Klusā daba*, eļļa
188. O. Skulme, *Parīzes ainava*, eļļa, 1923
189. O. Skulme, *Mālpils ainava*, eļļa, 1924
190. O. Skulme, *Klusā daba*, eļļa, 1925
191. O. Skulme, *Gleznotāja E. Šveica portrets*, eļļa, 1926
192. O. Skulme, *Audēju iela valsts svētkos*, eļļa, 1928
193. O. Skulme, *„Kukura stūris" Rīgā*, eļļa, 1926
194. O. Skulme, *Kr. Barona ielas skats*, eļļa
195. O. Skulme, *Kroga mūzikants*, eļļa, 1928, LVMM
196. O. Skulme, *Vecais zvejnieks*, eļļa, 1930
197. O. Skulme, *Māte un meita*, eļļa, 1930
198. O. Skulme, *Klusā daba*, eļļa, 1928
199. O. Skulme, *Klusā daba ar vijoli*, eļļa, 1935
200. O. Skulme, *Laukstrādnieki*, eļļa, 1930
201. O. Skulme, *Azaids*, eļļa, 1936
202. O. Skulme, *Made*, eļļa, 1936
203. O. Skulme, *Letgaļu pāreja pāri Daugavai*, griestaine Rīgas pilī, 1938
204. O. Skulme, *Ļeņins pie latviešu strēlniekiem Kremlī*, eļļa, 1957
205. O. Skulme, *Latvijas pagaidu valdība nokāpj no Saratova Liepājā*, eļļa, 1936
206. U. Skulme, *Ģitaras spēlētājs*, eļļa, 1923

207. U. Skulme, *Klusā daba*, eļļa, 1926
208. U. Skulme, *Akts*, eļļa, 1928
209. U. Skulme, *Sievietes portrets*, eļļa, 1927
210. U. Skulme, *Akts ar grāmatu*, eļļa
211. U. Skulme, *Jūrmalā*, eļļa
212. U. Skulme, *Divi peldētājas*, eļļa
213. U. Skulme, *Dzirnavu dīķis Krāslavā*, eļļa, 1930
214. U. Skulme, *Rīgas skats Daugavmalā*, eļļa
215. U. Skulme, *Pļāvēji*, eļļa
216. U. Skulme, *Pie ratiem*, eļļa
217. U. Skulme, *Krusta nešana*, eļļa, 1936
218. U. Skulme, *Jurģis zīmē*, eļļa
219. U. Skulme, *Akts*, pastelis
220. R. Suta, *Divi sievietes*, eļļa
221. R. Suta, *Divi sievietes pie galda*, eļļa
222. R. Suta, *Divas figūras* (*Jaunie mīlētāji*, arī *Žanrs*), eļļa, 1920, RPMM
223. R. Suta, *Klusā daba*, eļļa
224. R. Suta, *Klusā daba ar ģitaru*, eļļa, 1923
225. R. Suta, *Darbnīcas logs*, eļļa, LVMM
226. R. Suta, *Lakstošanās*, akvarelis, 1926
227. R. Suta, *Kāzas*, dekorātīvs panno, tempera
228. R. Suta, *Dejotāji*, eļļa, 1923
229. R. Suta, *Biljards*, eļļa, 1923
230. R. Suta, *Jūrmalā*, eļļa
231. R. Suta, *Sieviete ar nēšiem*, eļļa uz kristallstikla
232. R. Suta, tušas zīmējums, 1929
233. E. Šveics, *Figūra*, tempera, ap 1923
234. E. Šveics, *Kompozicija*, tempera, 1923
235. E. Šveics, *Kurpnieki*, tempera, 1928, LVMM
236. E. Šveics, *Klusā daba*, eļļa, RPMM
237. E. Šveics, *Klusā daba*, eļļa, LVMM
238. E. Šveics, *Bumbieri*, eļļa, RPMM
239. E. Šveics, *Klusā daba ar maizes klaipu*, eļļa, 1935
240. E. Šveics, *Reņģu tirgotājas*, eļļa
241. E. Šveics, *Tirgū* (*Sakņu sievas*), eļļa, 1935
242. E. Šveics, *Vecais zvejnieks*, eļļa, 1935
243. E. Šveics, *Zvejnieks*, fragments, eļļa, 1954
244. E. Šveics, *Meitene*, eļļa, 1932
245. E. Šveics, *Āboli* (*Klusā daba*), eļļa, 1947
246. E. Šveics, *Podi*, eļļa, 1966
247. N. Strunke, *A. Austriņa ģīmetne*, eļļa, 1919, RPMM
248. N. Strunke, *Mītiņš*, eļļa, 1921
249. N. Strunke, *Pašportrets ar lelli*, eļļa, 1921
250. N. Strunke, *Smēķētāji*, eļļa, 1923
251. N. Strunke, *Griežamās durvis Romāņu kafejnīcā* (*Kafejnīcas virpuļdurvis*), eļļa, 1923
252. N. Strunke, *Rocco di Papa*, eļļa, 1928
253. N. Strunke, *Kapri salas ainava*, eļļa
254. N. Strunke, *Pļāvējs* (*Cilvēks, kas pļauj*), eļļa, 1928
255. N. Strunke, *Kapri salas klusā daba*, eļļa
256. N. Strunke, *Zvejnieka klusā daba*, eļļa, 1939
257. N. Strunke, *Ūdens nesējas Kuldīgā*, eļļa, 1923
258. N. Strunke, *Kaugurciema ainava*, eļļa
259. N. Strunke, *Krāslavas tirgus laukums*, eļļa, 1939
260. N. Strunke, *Florencietis ziemā* (pašportrets), eļļa, 1928, RPMM
261. N. Strunke, *Andreja Johansona ģīmetne*, eļļa, 1947/1948
262. N. Strunke, *Disputs. Pašportrets ar Don Kichotu*, eļļa, 1950
263. N. Strunke, *Izpostītā Vecrīga*, eļļa, 1947
264. N. Strunke, *Māras laiva* (no bēgļu cikla „Dievs, Tava zeme deg!"), eļļa, 1958
265. N. Strunke, *Via Appia Antica*, eļļa, 1956
266. J. Tīdemanis, *Vērpēja*, eļļa
267. J. Tīdemanis, *Kāršu spēlmaņi*, fragments, eļļa
268. J. Tīdemanis, *Karuselis*, eļļa
269. J. Tīdemanis, *Tirgus*, eļļa, 1931
270. J. Tīdemanis, *Puķes*, eļļa
271. J. Tīdemanis, *Pilsēta novakarē*, eļļa
272. J. Tīdemanis, *Vējdzirnavas*, eļļa
273. J. Tīdemanis, *Meitenīte* (*Mazā Zuze*), eļļa, 1931
274. J. Tīdemanis, *Sievietes ģīmetne* (*Dāma ar cepuri*), eļļa
275. J. Tīdemanis, *Trīs sievietes*, eļļa, 1934
276. A. Beļcova, *Pašportrets*, eļļa, 1921, LVMM
277. A. Beļcova, *Ložā*, eļļa
278. A. Beļcova, *Klusā daba*, eļļa, 1923
279. A. Beļcova, *Divi sievietes*, eļļa
280. A. Beļcova, *Baltā un melnā*, eļļa, 1925
281. A. Beļcova, *M. Grīnbergas ģīmetne*, eļļa, 1962
282. A. Beļcova, *Pašportrets ar otu*, eļļa
283. Fr. Varslavāns, *Melnās mūķenes*, eļļa, 1926
284. Fr. Varslavāns, *Stiklinieks*, eļļa
285. Fr. Varslavāns, *Ormanis*, eļļa, 1928
286. Fr. Varslavāns, *Latgales eleģija*, eļļa, 1934
287. Fr. Varslavāns, *Bērna ģīmetne*, eļļa, 1938
288. Fr. Varslavāns, *Sievietes pusakts*, eļļa, 1933
289. Fr. Varslavāns, *Sieviete un bērns*, eļļa
290. K. Miesnieks, *Mans tēvs*, zīmējums, 1918
291. K. Miesnieks, *Ābolu mizotāja*, eļļa
292. K. Miesnieks, *Pašportrets*, eļļa, 1921
293. K. Miesnieks, *Pašportrets*, eļļa, 1922
294. K. Miesnieks, *Pašportrets*, eļļa, 1928
295. K. Miesnieks, *Klusā daba*, eļļa, 1923
296. K. Miesnieks, *Puķu pārdevējas*, eļļa, 1924, Briseles Karaliskajā jaunās mākslas mūzejā
297. K. Miesnieks, *Vientuļā* (*Bezdarbniece*), eļļa, 1925
298. K. Miesnieks, *Pilsētnieces*, eļļa, 1925
299. K. Miesnieks, *Sieviete pie spoguļa* (*Tualete*), eļļa, 1924
300. K. Miesnieks, *Malkas zāģētāji*, eļļa, 1927
301. K. Miesnieks, *Veļas mazgātāja*, eļļa, 1926
302. K. Miesnieks, *Annas Zāles ģīmetne*, eļļa, 1929, LVMM
303. K. Miesnieks, *Sieviete pidžamā*, eļļa, 1933
304. K. Miesnieks, *Vidzemniece*, eļļa, 1930
305. K. Miesnieks, *Antons Austriņš*, eļļa, 1930, LVMM
306. K. Miesnieks, *Edvarts Virza*, eļļa, 1933
306a. K. Miesnieks, *Edvarts Virza*, fragments
307. K. Miesnieks, *Vakars Mērsragā*, eļļa
308. K. Miesnieks, *Meža klusums*, eļļa
309. K. Miesnieks, *Vakars*, eļļa
310. A. Annus, *Liepājas kuģu būvētavā*, eļļa, 1926, diplomdarbs Latvijas Mākslas akadēmijā
311. A. Annus, *No baznīcas*, eļļa, Liepājas mūzejā
312. A. Annus, *1919. gads* (*Varoņu sasaukšanās*), eļļa, 1928
312a. A. Annus, *1919. gads*, pārgleznots, 1928–1936
312b. A. Annus, *1919. gads*, pārgleznots, fragments
313. A. Annus, *Jaunsaimnieks* (*Anno 1924*), eļļa, 1928
313a. A. Annus, *Jaunsaimnieks*, pārgleznots
314. A. Annus, *Gaŗlaikošanās*, eļļa, 1936, agrāk Malmes mūzejā, Zviedrijā
315. A. Annus, *Vecmīlgrāvis*, eļļa, 1932, LVMM
316. A. Annus, *Ogļu osta*, eļļa, 1932
317. A. Annus, *Atpūta Torņakalnā*, eļļa, 1933
318. A. Annus, *Sievietes pie jūras*, eļļa, 1935
319. A. Annus, *Palaunags*, eļļa, 1939
320. A. Annus, *Lejaskurzemes pirtiņā*, eļļa, 1938
321. A. Annus, *Bēgļi Kemptenē*, tempera, 1945

322. A. Annus, *Kursas koklētājs* (*Vientulība*), eļļa, 1958
323. A. Annus, *Apsnigšana*, eļļa, 1965
324. A. Annus, *Svētvakars Tērvetē*, altārgleznas viens spārns Tērvetes baznīcā, 1934
325. A. Annus, *Mans tēvs*, eļļa, 1935, LVMM
326. J. Cielava, *Pašportrets*, eļļa, 1914
327. J. Cielava, *Meitene ar vijoli*, eļļa, 1923
328. J. Cielava, *Daugavas ainava*, eļļa, 1924, LVMM
329. J. Cielava, *Klusā daba*, eļļa, 1920-to gadu sākums
330. J. Cielava, *Ziedi baltā vāzē un augļi*, eļļa, 1931
331. J. Cielava, *Vagonā*, eļļa, ap 1929, LVMM
332. J. Cielava, *No rīta*, eļļa
333. J. Cielava, *Rīgas skats no Bastejkalna*, eļļa, 1927
334. J. Cielava, *Mākslinieka sievas portrets*, eļļa
335. J. Cielava, *R. Milberga kundzes portrets*, eļļa, 1938
336. J. Cielava, *Atpūtā*, eļļa, ap 1930
337. J. Cielava, *Ābolu tirgū*, eļļa
338. J. Cielava, *Rīgas skats gar pilsētas kanālu*, eļļa, 1930, LVMM
339. J. Cielava, *Klusā daba ar āboliem*, eļļa, ap 1930
340. J. Cielava, *Dr. J. kundze*, eļļa, 1938
341. J. Cielava, *Dejas vēsturniece, kritiķe E. S.*, eļļa, 1935
342. J. Cielava, *Pirts aina*, eļļa, 30-tie gadi
343. J. Cielava, *Zemgales laukos*, eļļa
344. J. Cielava, *Divas draudzenes*, eļļa
345. J. Cielava, *Galvas studija*, eļļa
346. J. Cielava, *Zvejnieki pie laivām*, eļļa, 1963
347. Ansis Cīrulis, *Dieva dēli, Saules meitas* (*Dieva bērni*), eļļa, 1914
348. Ansis Cīrulis, *Pārtikas izdale bēgļiem*, akvarelis, 1916
349. Ansis Cīrulis, *Bēgļi*, akvarelis, 1916
350. Ansis Cīrulis, *Ievainots strēlnieks lazaretē*, zīmējums, 1916
351. Ansis Cīrulis, *Solījums*, eļļa, 1920
352. Ansis Cīrulis, *Precības*, kazeina freska Jelgavā, 1921
353. Ansis Cīrulis, *Precības*, sienas gleznojuma kartona fragments
354. Ansis Cīrulis, *Pērkons un sievas*, kazeina freska Jelgavā, 1921
355. Ansis Cīrulis, *Dejotājas* (*Saules pagalmā*), tempera, 1938, mets intarsijas sienas gleznas vidusdaļai Latvijas istabā Tautu savienības pilī Ženēvā
356. Ansis Cīrulis, *Jaunsaimnieks*, eļļa, 1928
357. Ansis Cīrulis, *Galdnieku darbnīcā*, tempera
358. Ansis Cīrulis, *Mintava*, tempera, 1922
359. Ansis Cīrulis, *Kāzas*, tempera, 1934
360. Ansis Cīrulis, griestaine Rīgas pils sūtņu akreditācijas zālē
361. Ansis Cīrulis, *Trīs Laimas ar mazo meitenīti*, tempera, 1936
362. Ansis Cīrulis, *Līgava*, eļļa
363. Ansis Cīrulis, no *Mēnešu cikla* – marts, spalvas zīmējums
364. Ansis Cīrulis, no *Mēnešu cikla* – jūnijs, spalvas zīmējums
365. Ansis Cīrulis, *Rīgas tilti*, tempera, RPMM
366. Ansis Cīrulis, *Bērnu rotaļas*, mets kazeina freskai bērnu sanatorijā Ogrē, 1927
367. Ansis Cīrulis, ēdamistaba Mazpulku izstādē
368. J. Bīne, *Augšāmcelšanās*, eļļa, 1925
369. J. Bīne, *Saulē*, eļļa, 1924
370. J. Bīne, *Lauku dzīve*, eļļa, 1925
371. J. Bīne, *Virtuvē*, eļļa, 1926
372. J. Bīne, *Es un mans modelis*, eļļa, 1931
373. J. Bīne, *Uz lieveņa*, eļļa, 1937
374. J. Bīne, *Dievs, Laima un Māra*, eļļa, 1934
375. J. Bīne, *Ūsiņš, Saules vedējs*, eļļa, 1933
376. J. Bīne, *Ainava ar mītoloģiskiem tēliem*, eļļa
377. H. Vīka, *Māra – pirts kūrēja*, akvarelis
378. H. Vīka, *Pavasaris*, akvarelis, krāsaina pastkarte
379. H. Vīka, *Vasara*, akvarelis, krāsaina pastkarte
380. H. Vīka, *Ķīpsalas ainava*, eļļa, 1931
381. H. Vīka, *Zunda ainava*, eļļa, 1931
382. H. Vīka, *Slinkās sievietes*, akvarelis
383. H. Vīka, *Negaiss*, grafits
384. E. Brastiņš, *Jumja klaips*, eļļa, 1932
385. E. Brastiņš, *Bārenes radi*, eļļa, 1927, RPMM
386. K. Baltgailis, *Dejotāji*, tušas zīmējums, 1919
387. K. Baltgailis, *Kokaīnisti*, eļļa, 1921
388. K. Baltgailis, *Divi viļņi*, eļļa, 1928
389. K. Baltgailis, *Ceļš uz Ikšķili*, eļļa, 1921
390. K. Baltgailis, *Kritušais*, eļļa, 1922, agrāk Zemgales mūzejā Jelgavā
391. K. Baltgailis, *Zirgu dzirdīšana*, eļļa, 1929
392. K. Baltgailis, *Kritušie strēlnieki*, tempera uz kartona, 1929, LVMM
393. K. Baltgailis, *Strēlnieki dzeloņstieplēs*, eļļa, 1934
394. K. Baltgailis, *Nāves sala*, eļļa, 1932, LVMM
395. K. Baltgailis, *Sardze*, tempera, 1935
396. K. Baltgailis, *Pavasaris Tīreļa purvā*, tempera, 1935, LVMM
397. K. Baltgailis, *Divi draugi*, tempera, 1938, agr. Malmes mūz.
398. K. Baltgailis, *Negaiss tuvojas*, tempera, 1939
399. K. Baltgailis, *Balagans*, tempera, 1933
400. K. Baltgailis, *Celmu lauzēji*, tempera, 1937
401. K. Baltgailis, *Rudzu laukā*, sēpija, 1922
402. K. Baltgailis, *Jelgavas osta*, akvarelis
403. H. Aplociņš, *Ar kāšiem*, eļļa
404. H. Aplociņš, *Pie statiem*, eļļa
405. H. Aplociņš, *Kartupeļu racējas*, akvarelis
406. H. Aplociņš, *Gans*, eļļa, 1930
407. R. Vilciņš, *Ziemas skats*, eļļa
408. R. Vilciņš, *Raibais lakats*, pastelis
409. J. Plase, *Ainava*, eļļa
410. J. Plase, *Pilsēta pie Sungari*, eļļa
411. J. Plase, *Dzīves ritums*, eļļa
412. J. Plase, *Draudzenes*, eļļa
413. J. Plase, *Serenāde*, eļļa, RPMM
414. Ed. Brencēns, *Jāņu vakarā*, eļļa, 1922
415. Ed. Brencēns, *Laivā*, eļļa, 1923, RPMM
416. Ed. Brencēns, *Ezermalā*, eļļa, 1920
417. I. Zeberiņš, *Svētdienas rīts* (*Rīta pātari*), eļļa, 1925
418. I. Zeberiņš, *Kulšana*, eļļa, 1924
419. I. Zeberiņš, *Arājs*, eļļa, 1938
420. I. Zeberiņš, *Irlavas kolonijā*, eļļa
421. I. Zeberiņš, *Atkalredzēšanās*, eļļa
422. I. Zeberiņš, *Virtuvē*, eļļa
423. I. Zeberiņš, *Verandā*, eļļa, 1926
424. I. Zeberiņš, *Vecais galdnieks*, eļļa, 1926
425. I. Zeberiņš, *Kalna spredikis*, eļļa, 1926
426. I. Zeberiņš, ainavas zīmējums
427. I. Zeberiņš, *Sniegotā ainava*, eļļa, 1926
428. I. Zeberiņš, *Rudens vēji*, eļļa, 1938
429. Fr. Roždārzs, *Sīkumu tirgū*, eļļa, 1920-to gadu beigas
430. Fr. Roždārzs, *Ceļ gaismas pili – skolu*, eļļa
431. N. Drapče, *Latgalieši*, eļļa, 1922
432. N. Drapče, *Sēras*, eļļa, 1923
433. N. Drapče, *Latgale*, eļļa
434. N. Drapče, *Suitu zemē*, eļļa, 1931
435. N. Drapče, *Svētdiena Nīcā*, eļļa, 1932
436. N. Drapče, *Vecmāmuļa* (*Vecmāmiņa trimdā*), eļļa, 1949
437. N. Drapče, *Bēgle*, eļļa
438. N. Drapče, *Zinaīdas Lazdas ģīmetne*, eļļa
439. N. Drapče, *Zvejnieki pie Baltijas jūras*, eļļa, 1950
440. N. Drapče, *Pelēkā nakts*, eļļa, 1961

441. N. Drapče, *Dzintara vilnis*, eļļa, 1966
442. E. Baltmane, *Agrais pavasaris*, eļļa
443. E. Baltmane, *Tirgus Krāslavā*, eļļa, 1935
444. K. Brencēns, *Krizantēmas*, akvarelis, ap 1910–1914
445. K. Brencēns, *Hortenzijas*, eļļa, 1919
446. K. Brencēns, *Nokautie gaiļi*, eļļa, 1923
447. K. Brencēns, *Mākslinieka sievas ģīmetne*, eļļa, 1922
448. K. Brencēns, *Sievietes ģīmetne visā stāvā*, eļļa, 1917
449. K. Brencēns, *Parīzes ainava*, eļļa, 1924
450. K. Brencēns, *Sēdošais pliknis*, eļļa, 1922
451. K. Brencēns, *Melnās bārkstis*, eļļa, 1925
452. K. Brencēns, *Pavasaris Cēsīs*, eļļa, 1924
453. O. Nemme, *Jumti un koki*, akvarelis, 1920
454. O. Nemme, *Dāma sarkanā tērpā ar grāmatu*, eļļa, 1921
455. O. Nemme, *Zilā ainava*, eļļa, 1921
456. O. Nemme, *Dr. A. Silkalnas portrets*, eļļa, 1936
457. O. Nemme, *Š. kundzes portrets*, eļļa, 1926
458. O. Nemme, *Guloš pliknis*, eļļa
459. O. Nemme, *Ģīmetne* (*Mākslinieka sievas portrets*), eļļa, 1937
460. A. Michailovskis, *Ģīmetne*, eļļa
461. V. Dvielis, *Sievietes ģīmetne*, eļļa
462. J. Borkovskis-Zemgals, *Pie rakstāmgalda*, eļļa, 1934, RPMM
463. R. Kasparsons, *Pēc sēņošanas*, eļļa
464. R. Kasparsons, *Pašportrets*, eļļa
465. V. Mednis, *Ģīmetnes studija*, eļļa, 1928
466. V. Mednis, *Bēgļi*, eļļa, 1928
467. A. Lūsis, *Pie loga*, eļļa
468. O. Pladers, *Sievietes ģīmetne*, eļļa
469. O. Pladers, *Vīžu pinējs*, eļļa, 1928
470. O. Pladers, *Gateris*, eļļa
471. O. Pladers, *Saulaina diena*, eļļa, 1923, LVMM
472. O. Pladers, *Vasara zvejnieku ciemā*, eļļa
473. O. Pladers, *Vētraina jūra*, eļļa
474. O. Pladers, *Daugava ar plostiem*, eļļa
475. O. Pladers, *Klusā daba ar āboliem*, eļļa, 1930, RPMM
476. O. Pladers, *Rozes*, eļļa, 1943
477. P. Šprenks, *Saimniece*, eļļa, 1924
478. P. Šprenks, *Intérieur*, eļļa, 1925, LVMM
479. P. Šprenks, *Rīgas elektriskā spēkstacija*, eļļa, 1925
480. P. Šprenks, *Smēde*, eļļa, 1925
481. P. Šprenks, *Rīgas–Daugavpils dzelzceļa stacija ziemā*, eļļa, 1923
482. P. Šprenks, *Z. kundzes portrets*, eļļa
483. P. Šprenks, *Čigāniete*, eļļa
484. P. Šprenks, *Rudens migla*, eļļa
485. R. Šterns, *Jūras akmeņi*, eļļa
486. A. Petrovs, *Vasara jūrmalā*, eļļa
487. A. Baumanis, *Jūra*, eļļa, 1926
488. A. Dīriķis, *Sievietes galva*, eļļa, 1928
489. A. Filka, *Saulaina diena*, eļļa, 1910
490. A. Filka, *Ezera malā*, eļļa
491. A. Filka, *Rudens pēcpusdiena*, eļļa, RPMM
492. A. Filka, *Ostas malā*, eļļa, 1936
493. A. Filka, *Ainava ar govīm*, eļļa
494. A. Filka, *Uz pieguļu*, eļļa
495. Br. Kondrāts, *Burinieki*, eļļa, 1928
496. Br. Kondrāts, *Tvaikonis*, eļļa
497. Br. Kondrāts, *Lašu zveja*, eļļa
498. Br. Kondrāts, *Centrāltirgus*, eļļa, 1932
499. Br. Kondrāts, *Ostā*, eļļa
500. K. Kurle-Kurlis, *Latgales mājiņa*, eļļa, 1925
501. Aleksandrs Cīrulis, *Imulas leja*, eļļa, 1934
502. Aleksandrs Cīrulis, *Draiskule*, eļļa, 1929
503. Aleksandrs Cīrulis, *Vaļīgā pozē*, eļļa
504. H. Grīnbergs, *Iekštelpas skats*, eļļa, 1922, RPMM
505. H. Grīnbergs, *Pēteŗa baznīcas iekšskats*, eļļa, 1923, LVMM
506. H. Grīnbergs, *Rentnieks*, eļļa, 1921, LVMM
507. H. Grīnbergs, *Ganu zēns*, eļļa, 1921
508. H. Grīnbergs, *Siļķu brāķis*, eļļa
509. J. Ansons, *Klusā daba*, eļļa
510. J. Ansons, *Mellužu ainava*, eļļa, 1925, RPMM
511. J. Ansons, *Lielupe*, eļļa
512. J. Ansons, *Pliknis*, eļļa, 1930, RPMM
513. J. Ansons, *Izliektā poze*, eļļa
514. E. Veilands, *Terpentīna ceplis pie Tukuma*, eļļa, 1926
515. E. Veilands, *Zalcburgas kalnos*, eļļa, RPMM, 1927
516. E. Veilands, *Rīts*, eļļa
517. P. Kundziņš, *Cūkganiņš*, eļļa, 1928
518. A. Plīte-Pleita, *Pašportrets*, eļļa
519. A. Plīte-Pleita, *Portrets*, zīmējums
520. P. Pētersons, *Ziema*, eļļa
521. A. Majevskis, *Pagasta nabagi*, eļļa, 1933
522. A. Majevskis, *Bubulis*, eļļa, 1932
523. Kārlis Siliņš, *Archit. A. Klinklāva portrets*, eļļa, 1936
524. J. Griķītis, *Bērzi pavasarī*, eļļa
525. K. Celmiņš, *Mākslinieka sievas portrets*, eļļa
526. K. Celmiņš, *Koklētāji*, eļļa
527. K. Celmiņš, *Viļņu kumeļi*, akvarelis
528. A. Strekāvins, *Atbrīvotā Jelgava*, eļļa, 1923
529. A. Strekāvins, *Vakars Jelgavā*, eļļa, 1928
530. J. Strauts, *Kūlīšu nesēja*, eļļa
531. R. Strops, *Māte un bērns*, eļļa, 1928
532. A. Prande, *Ainava ar upīti*, eļļa, 1922
533. A. Prande, *Ainava*, eļļa
534. Jānis Siliņš, *Sēdošā sieviete*, eļļa, 1921
535. Jānis Siliņš, *Gājējs*, eļļa, 1975
536. Jānis Siliņš, *Koki pie dīķa*, eļļa, 1960

Krāsainie attēli

I. J. Grosvalds, *Bēgļi* (*Vecais bēglis*), eļļa, 1917
II. J. Grosvalds, *Bagdadas ielā*, akvarelis
III. J. Kazaks, *Pašportrets ar sarkano kaklautu*, eļļa, 1918
IV. J. Kazaks, *Trīs sievietes*, eļļa, 1916
V. V. Tone, *Anna*, eļļa, 1935
VI. V. Tone, *Klusā daba*, eļļa, 1925
VII. V. Tone, *Ģīmetne*, eļļa
VIII. K. Ubāns, *Irbenes ielā*, eļļa, 1932
IX. K. Ubāns, *Pašportrets*, eļļa
X. J. Liepiņš, *Vendzele*, eļļa, 1935
XI. L. Svemps, *Klusā daba ar ziediem un Gētes rakstiem*, eļļa
XII. Ģ. Eliass, *Pagalma stūris*, eļļa, 1933
XIII. L. Liberts, *Parīzes bulvāris*, eļļa
XIV. L. Liberts, *Rīgas skats*, eļļa
XV. O. Skulme, *P. Birkerta ģīmetne*, eļļa
XVI. U. Skulme, *Vējdzirnavas*, eļļa
XVII. E. Šveics, *Krišs*, eļļa
XVIII. N. Strunke, *Daugavpils klusā daba*, eļļa
XIX. J. Tīdemanis, *Dzeltenās bizes* (*Meitene ar zelta bizēm*), eļļa, 1931, LVMM
XX. K. Miesnieks, *Dienišķā maize*, eļļa, 1929
XXI. A. Annus, *Zvejniece* (*Vējā*), eļļa, 1936
XXII. A. Annus, *Lejaskurzemē*, triptichs, eļļa, 1924, RPMM
XXIII. J. Cielava, *Tirgū*, eļļa
XXIV. J. Cielava, *Edmunda Freivalda portrets*, eļļa
XXV. J. Cielava, *Puķes*, eļļa

XXVI. Ansis Cīrulis, *Latgales frontē 1919. gadā*, tempera
XXVII. Ansis Cīrulis, *Jānis*, mets griestainei Rīgas pilī, tempera
XXVIII. J. Bīne, *Pie akas (Ūdens smēlēja)*, eļļa, 1933
XXIX. P. Kundziņš, *Pusdiena*, eļļa
XXX. J. Siliņš, *Mijkrēslis*, eļļa
XXXI. J. Siliņš, *Maģisks tīkls*, eļļa

Attēlu sarakstā, cik bija iespējams zināt, paturēti agrākie Rīgas mūzeju nosaukumi. Rīgas mūzeju nosaukumos un to krājumos kaŗa un pēckaŗa gados notikušas pārmaiņas. Vācu okupācijas laikā daudzi darbi zuduši. Padomju varas laikā bijušo Rīgas Pilsētas mākslas mūzeju, tam pievienojot latviešu un krievu mākslinieku darbus no bijušā Latvijas Valsts mākslas mūzeja, nosauca par Valsts latviešu un krievu mākslas mūzeju, pēc tam pārdēvēja par LPSR Valsts mākslas mūzeju. Tā kā katalogu šiem pārdēvētajiem mūzejiem nav, to īsto sastāvu grūti konstatēt.

Attēlu norādes

Autora archīvs: 1–3, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 22–32, 34–36, 39–45, 48, 50–51, 57, 59, 62, 63, 65, 67, 69, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 84, 85, 89, 93, 98, 107, 111, 112, 115, 117, 119–126, 128–130, 132, 134, 141, 144–146, 148–150, 154, 155, 157–159, 162, 164, 166–168, 175, 176, 178–180, 182–186, 188–191, 193, 195, 197, 200, 202–204, 206–209, 213, 215, 219–223, 228, 236, 238, 242, 243, 245, 246, 254, 255, 266, 267–275, 282, 284–287, 290, 291, 293, 294, 298, 303, 305–306, 307, 320, 328, 330, 331, 333, 335–338, 340–347, 349, 350, 352–356, 358–360, 363–366, 368, 369, 371, 374, 377–384, 387, 388, 396–408, 411, 413–417, 419–422, 424, 425, 427, 428, 430, 432, 434, 435–438, 441, 442, 444–448, 451, 453–455, 457–464, 466, 469, 470, 472–475, 478, 481–483, 485, 486, 489–491, 493–513, 515–519, 521, 522, 524, 525, 529–531, 533–536, XIII, XIV, XXIII, XXV, XXVII, XXIX
Foto K. Bauls Rīgā: 113, 225, 280, 310, 362, 385, 418, 423, 426, 433, 465, 467, 477, 479, 480, 484, 492, 514, 520
Aleksandra Beļcova, sak. G. Kārkliņa: 281
V. Bokaldera archīvs: 7, 10, 11, 14, 16–18, 20, 21, II
S. Cielava, *Latviešu gleznieciba buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917)*: IV
Daugava, mēnešraksts, 1929: 97
N. Drapčes izstāžu katalogi Kalamazū, 1953: 439; Kalamazoo Art Center 1962: 440
Anšl. Eglītis, *Valdemārs Tone*: 49
Ģederts Eliass, sak. I. Straume: 155a, 160, 161, 161a
Foto Fr. Forstmanis Stokholmā: 265
Foto Gobiņš Jelgavā: 391, 527
Foto T. Grosbachs Jelgavā: 64, 68, 70
Ilustrēts Žurnāls, 1920/7–8: 247; 1926/7: 33; 1927/3: 4; 1927/4: 351; 1927/8: 46; 1927/11: 81, 83 (J. Rieksta uzņ.), 86 (P. Zonvalda uzņ); 1928/6: 116; 1929/1: 133
Foto J. Kalcenavs Jelgavā: 390, 392–395, 412
Foto J. Karlovskis Jelgavā un Rīgā: 38, 47, 52, 54, 90–92, 94, 95, 163, 165, 169, 170, 276, 311, 326, 348, 389, 431, 468, 528, 532
Klio Rīgā: 257
Klio Stokholmā: 263
M. Krūmiņa foto: XXX, XXXI
Laiks, mēnešraksts, 1946/3: 321
Latviešu gleznieciba, krāsainu attēlu sakopojums, Rīgā 1937–1941, II – Žanrs: 240, XXVIII; III – Portrets: XV, XXIV
Latviešu konversācijas vārdnīca II: 114; IV: 153
Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi: 318, 361, 443
Latvju Māksla, 1976/3: 239, 244
Latvju Mēnešraksts, 1942/11: XXVI
Leta: 58
Lettisk kunstutstilling, Kunsternes hus, Oslo 1933: 372
Zanza Līduma: XVIII
Mākslinieku biedrības „Sadarbs" IX. ... izstādes katalogs: 456
Kārlis Miesnieks, *Mana dzīve un darbs mākslā:* 295
Ed. Melbārzdis, fotografs: 53, 56, 60, 73, 75, 96, 104, I, III, VIII–XII, XVI, XVII, XIX, XX
Foto S. Mironovs: 526
Foto Fr. Nicše Rīgā: 13, 19, 37, 66, 100–102, 105, 106, 118, 131, 135, 138, 139, 142, 143, 151, 152, 156, 172, 177, 181, 192, 194, 201, 205, 212, 214, 216, 218, 227, 237, 241, 288, 292, 299–302, 304, 309, 312a, 312b, 313a, 314, 324, 325, 370, 373, 375, 376
Neatkarīgo mākslinieku vienības izstāde, 1930, katalogs: 429
A. Nodieva, *Konrāds Ubāns*: 87, 108
Foto P. Paukšens Cēsīs: 386
Foto K. Rake Rīgā: 367
Foto Br. Rozītis Ņujorkā: 322, 323
Senatne un Māksla, 1937/2: XXII; 1939/4: XXI
Kārļa Siliņa gleznu klāsts, izstādes katalogs, 1936: 523
Olgas Strunkes archīvs: 249, 256, 258–262, 264
Tamara Suta, *Romans Suta*: 226
Štrausa kollekcija: V–VII
Foto L. Å. Thuresson Stokholmā: 78
Foto A. Tinoffs: 357
Foto E. Trops Rēzeknē: 289
K. Ubāna archīvs: 103
Foto V. Upītis Rīgā: 71
Fr. Varslavāna izstādes katalogs, 1926: 283
Zinta, atklātņu izdevniecība: 476
Foto P. Zonvalds Rīgā: 55, 61, 66, 72, 88, 99, 127, 136, 137, 140, 147, 171, 173, 196, 198, 199, 210, 211, 230–232, 235, 248, 250–253, 297, 306a, 308, 313, 315–317, 332, 334, 339, 409, 410, 449, 450, 452, 488
Foto P. Zonvalds – Fr. Nicše: 109, 110, 187, 217, 224, 229, 233, 234, 277–279, 327, 329, 471

Art of Latvia 1915–1940

Volume I

Summary

First section

The Period of Wars, Revolutions and Transformations: 1915–1920

General Situation: Epochal Events Resound in the Search for a New and Free Art

It is a survey of the development of Latvian art between the two World Wars, essentially during the years of independence of the Baltic states. The First World War took a heavy toll of the Latvian people and the land. There were two essential events of historical significance: thousands and thousands of Latvian refugees were compelled to leave their country and dispersed throughout Russia; secondly, the legendary Latvian Riflemen's brave and selfless combat against the German invaders. Among those riflemen were also artists and writers who expressed in their works the heroic spirit of those fighting for the future of their people, as well as, the suffering and hopes of the refugees. These hopes were realized after the Russian Revolutions of 1917, in a country occupied by German military forces, threatened by advancing Soviet forces,—in historical circumstances of greatest adversity—as if by miracle, the independent Latvian Republic was born, November 18, 1918.

The epochal spirit, the *Zeitgeist*, the mood of the freedom fighters found its expression in artworks created by the young generation of those born around 1890. In the minds of the leading modernistic artists the struggle for national freedom merged with the struggle for freedom of artistic expression. So they rejected the academic tradition of Impressionistic Realism and Impressionism.

Two Early Expressionists

The father of the new thematic and formal movement concerning refugees and war was Jāzeps Grosvalds (1891–1920). The other leading representative of the epoch was Jēkabs Kazaks (1895–1920). Both treated actual themes in a new way and were the classics of that period of early Expressionism.

JĀZEPS GROSVALDS' early artistic development was influenced by Russian *Mir Iskusstva* and the Munich *Jugendstil* (*Art Nouveau*) art trends. At the age of eighteen, Grosvalds went to Munich for art studies. At this time *Der Blaue Reiter* artist group was established there. Nevertheless, J. Grosvalds felt disappointed with the German vangard art and soon left Munich for Paris. There he studied at the Academy Julian with Ch. Guérin (1875–1939) and Kees van Dongen (1877–1968), and was influenced by the art of P. Cézanne, A. Derain (1880–1954) and Albert Marquet (1875–1947). In Paris Grosvalds developed the fundamentals of his decorative and expressive style, characterized by linearity and a grayish-brown-violet palette. He was at times lyrically mild, at times coarse, with a note of monumentality and symbolism in his cycles of paintings and drawings, portraying incidents in the lives of refugees and riflemen. He renders the heroic aspects of their existence with pathos, without any showy bravado. As a Russian officer, he joined the British Expedition Corps and traveled through Mesopotamia and Persia in 1917. The majestic East with the rudeness of its landscape and picturesque scenes of life inspired the creation of a remarkable series of watercolors. That was a new beginning, a new synthetic approach within Grosvalds' artistry. Besides those psychogeographic documentations, Grosvalds wrote an essay, *Tableaux Persans*. Three oils made on the basis of those sketches appeared in 1920, at the Salon of Indépendents in Paris. The artist didn't see that. He died on February 1, 1920 in Paris, a victim of a grippe epidemic. In his art, Grosvalds was immune to Cubism and different kinds of expressive and constructive abstraction.

JĒKABS KAZAKS, painter and graphic artist, in his search for free expressive form was, no doubt, stimulated by Grosvalds paradigm. His expressive art of simplified, sometimes prickly shapes is more nervously vibrating than that of Grosvalds. Kazaks received his art education at the art schools of Riga and Penza. The first turning point in his development was during studies in Riga—from Impressionism to the old masters enhanced by visiting the Hermitage museum in Petrograd in 1915, while he was a refugee. The second shock came in spring 1916, when Kazaks visited the Shchukin and Morozov art galleries in Moscow, as well as, the exhibition of Latvian artists at Lemercier Gallery. Cézanne, Matisse and Derain opened the young painters eyes to new possibilities. He was also much impressed by Grosvalds' drawings and paintings of refugees. Influenced by the Fauves and Grosvalds, Kazaks turns from realistic tonal painting to flat, linear and expressively colorful painting. The assimilated elements he transformed into the whole of a personal style. In his portraits and figural compositions there appeared a tendency toward concentration and even to monumentality. Like Grosvalds he was also a reflecting and theorizing artist. Powerful inner tension pulsates in the dynamic texture of Kazaks forms and coloring. From realistic tonality to linearity and flat expressive coloring, but in the last years to voluminosity of geometrized forms, and finally free painterly and expressive coloring—these were the main stages of the artists way. The series of his self-portraits reveal an innate sense of tragedy inherent in his search for art freedom as symbol of a new humanity.

Additional Facts and Summarizing

During the years of war, resulting emmigration and revolutions, 1915–1918, there were two main cultural centers in Russia: the imperial and western-oriented Petrograd (Sanct Petersburg) and the predominantly national Moscow. Things changed after the Bolshevist Revolution, when Moscow became the centre of political power. For the development of the new independent Latvian art Petersburg was of the utmost importance with its Academy of Art and other institutions for art education. (See *Latvijas Māksla*, 1800–1914, Vol. II, pp. 12–20.) During the war, as evacuation of Riga began, a number of artists moved to Petrograd. Former students of the Municipal Art School in Riga moved in order to

continue their education in the Art School of Penza, a few even went to Moscow and began their activities there. Two exhibitions of Latvian art were organized: 1915, in Petrograd; 1916, in Moscow.

The war was dragging on. The first, general Russian revolution in February 1917, spread through the whole of the Russian empire raising new hopes for independence also in the Baltic provinces. The second—October Revolution—deepened the chaos producing civil war conducted with mutual cruelty. After the declaration of independence, a desperate defence of the new Latvian Republic was waged by volunteers until a mobilization could be carried out. Finally, the war was over and a new life, marked by so many needs, began. The bulk of the Latvian artists had returned home from exile. There was an ideologically and also economically motivated split between traditionalists of the older and modernists of the younger generations. Sometimes this discord took the form of open hostility. To discredit new trends which appeared in some art exhibitions in Riga (e.g. an exhibition of the Expressionists, later Riga Artists' Group, 1920) some aggressive traditionalists produced exhibitions of fake Expressionist paintings under the title of "Ballism". The purpose of such parodies was to show how easy it was to produce "modern art". A sort of "revelation" was staged by the initiators in a rude way at a special public meeting.

During this period of early Expressionism in Latvia (1915–1920) the young painters gravitated toward French Postimpressionists, influenced by some masters of the modern Russian School, though following neither the French Cubism nor the Russian Suprematism and Constructivism, nor the Italian style Futurism. During those years they didn't appreciate the both extremes: emotionally overdone expression and pure intellectual abstraction. The young artists carried on with their experimentation concerning problems of expression and construction, of texture and color-form relations. Excitement sometimes prevailed over clarification. The extreme Russian Constructivism carried away A. Drēviņš and K. Johansons who remained in Moscow.

Section Two

Painting During the First Decade of Independence: 1920–1930

Cultural and Educational Needs

Since May 1, 1920, when the Latvian Constitutional Assembly convened, the heroic period of the country's history had come to an end. In the new political, social and economic structure of a devastated land undergoing reconstruction, the cultural and educational needs and problems were taken into consideration. On September 28, 1919 the University of Latvia was opened; the State Conservatory of Music began its activity in 1919/20. The Latvian Academy of Art was established and began its activities on October 12, 1921. By 1939/40, the Academy had educated 860 students (69% male, 31% female). During this time 229 students had graduated the Academy with diplomas of an artist, 10—with certificates only. It was important that a basic art education could be obtained in one's native country from native artists, thus fostering continuity in development of local and national tradition within the framework of Western art movement. The organizer and guiding power of this educational institution was academician, Professor Vilhelms Purvītis (1872–1945), the Rector of the Academy until 1934. He was Professor of the Masterclass for Landscape Painting. Of importance for the fostering of art were the art museums in Riga and in the province. As a new establishment in Riga the State Art Museum deserves mention.

Differentiation of Art Life

Due to an increase in the numbers of new artists influenced by trends of Postimpressionist art, Latvian art grew more complex and differentiated. Instead of one art organization as before the First World War, in the postwar Latvian society several sprang up. Riga Artists' Group and Independent Artists' Association were founded 1919; the Society of Artists *Sadarbs*—1924. The Riga Artists' Group at first was called "the Expressionist Group", though some of its members were traditional Realists. *Sadarbs* ("Cooperation") essentially represented academic culture, but some members experimented with new art problems. None of the mentioned organisations represented a clear-cut trend. At the Association of Independents popular art prevailed; at Riga's Group—modernistic tendencies, at *Sadarbs*—a tendency to equilibrum between Academism and search for a free expression. Then, like a fresh breeze, the Society of Artists *Zaļā Vārna* ("the Roller"), came into being, very active in attracting young artists and organizing art exhibitions in the province. The organization was successful in development of graphic arts.

Changes in European Art Between 1920–1930

A brief discussion of main trends around 1920: Dada and Surrealism, the transforming of Fauvism, Cubism, Expressionism, Purism, Neoplasticism and Metaphysical painting into different kinds of Realism and Surrealism such as New Realism, Magic Realism, *Neue Sachlichkeit* and similar trends of Neotraditionalism, and how much they influenced painting in Latvia.

Second Wave of Modernism in Latvia, 1920–1925 Turn Toward Free Realism

After the early Expressionism, the following five years are the last of Expressionist and Cubist trends, though such tendencies still influence the development of free expressive or structural

tendencies within Realism. Even before this second wave of modernistic tendencies and belated appearance of Cubism there existed expressive structural tendencies, a junction of emotional and structural elements. Such a typical phenomenon of Latvian art one finds in paintings by J. Grosvalds, J. Kazaks, O. Skulme, N. Strunke, J. Liepiņš, A. Drēviņš and at V. Tone's Expressionistic one-man show, 1920.

Some trends which emerged in the era of Postexpressionism and Postcubism, such as Magic Realism, the Surrealistic charades, didn't catch on in young, predominantly agricultural Latvia. However, the abstractive tendencies left their imprints on the search for a new Realism. There was a difference between receptively descriptive Realism of the old style Academic Traditionalism, receptive and anecdotal, and the free modern projective rendering of reality, centered in the search for artistic vision of meaningful form.

Two Types of Emotional Tonality

Besides the cognitive values revealed by a creative artist about himself and the world he views and experiences, there are emotional qualities communicated by artistic means. The art work has a certain emotional tonality, be it even nothing but unintentional dullness. Lyricism as a predominant feature of Latvian art appears in two typical forms of emotional tonality. One is characterized by mildness, serenity even idyllic expression of balanced, harmonious vitality and bright *Lebensgefühl*, being expressed in a light palette, calmness of forms and hues. Different variations of such soft style are typified by V. Tone, K. Ubāns, O. Skulme, A. Annus, E. Šveics, Ansis Cīrulis, J. Cielava and others. The other line of emotional tonality, the harsh style, revealing symptoms of disturbed vitality, of tension and depression, a rather sombre *Lebensgefühl* (instead of elegiac sentiment), expressed by strong contrasts of forms and heavy, dark coloring opposed to glaring parts and brilliant accents, produced by temperamental brushwork. Of course, there are different variations and also transitions from one type to another. As representatives of the harsh style: L. Svemps, J. Liepiņš, U. Skulme, often Ģ. Eliass, L. Liberts, J. Tīdemanis and others.

The Exponents of a Lyrically Calm World Vision

Valdemārs Tone

(1892–1958) is a graphical representative of this line. A cultured artistic personality whose painting, though it assimilated some contrary tendencies and had a touch of eclecticism, nevertheless, is in its substance inwardly unified. Tone's artistic development shows a sort of dialectic movement, changing from Realistic form to mystical Expressionistic, from intuitive vision to intellectual speculation: from objective hard shaped form to melting shapes in a dusky dreamy atmosphere. Tone was a speculative and experimenting artist grasping and struggling for the solution of problems he considered important. A portrait, figural and still life painter, he worked reflectively. The female image was Tone's dominating theme.

Born 1892, a farmer's son in Annenieki community, Valdemārs Tone began his artistic education at the Riga City Art School, 1909. The following year the teenager had the opportunity to visit St. Petersburg, where, at the Hermitage gallery he was very impressed by paintings of old masters, especially by Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son*. The most intensive years of studies under B. Borchert, J. Rozentāls, J. Tillbergs, V. Purvītis are between 1911–1913. In the Riga City Art School his closest friends are K. Ubāns, A. Drēviņš and Kr. Rīts. Tone's landscape studies appeared in the Third Exhibition of Latvian Artists. There he became acquainted with J. Grosvalds. The young art students vividly discussed trends of Postimpressionist art. Because of war, the Riga City Art School locked its doors. Tone and some other students of Riga school enrolled in the Art School at Penza, graduating in 1917. After the Revolutions, he was demobilized from military service in the Latvian Riflemen Unit and returned from Petrograd to Riga, 1918. With friends Tone participated in Bohemian activities, worked as a teacher, exhibited in the Riga Artists' Group show, 1920, and the same year organized his own one-man show which met with unfriendly criticism from the traditionalists. From 1924 to 1926, Tone was a member and a president of the Artist Society *Sadarbs*. Since 1925, Tone taught portrait painting at the Latvian Academy of Art. He had followers and admirers. Then came the Soviet and German occupations of the Baltic countries, followed by hard refugee times in Germany, and from 1949, in London. The uncertainty of life probably caused changes in style. Tone's way of painting changed from the methodical step by step of the old masters to a fast, improvised *alla prima*. He died from a rare contagious disease, 1958, at the age of 66.

In the search for his individual expression, Tone experienced some inner crises and turning points. Striving for the harmony of a symbolic and legendary world, he experienced tension between opposite tendencies resulting in some dualism of creative personality. Already at the beginning of his development rejecting Impressionistic Realism, he looked for a different way, turning to the realistic tonality of old masters as well as classical art. Somewhere between two approaches—that of the mystery of Rembrant's light and the delicate *sfumato* of the Leonardo da Vinci School—is the direction Tones work takes and keeps in the acme since the late 1920's. In the middle and at the beginning is a tendency toward expressivity as well as toward objectively strong form. His portraits and figural compositions came into beeing between those opposites. Moreover, as a humanist, the artist was concerned with the dignity and inward qualities of his subjects.

Around 1920, Tone turned from reality to a world of Expressionist mystery of human (mostly female) beings in structural, primitivized shapes. It is a spiritualistic appearance of flat figures, like photo negatives against the background of cityscape, also two-dimensional. Those images appeared in a one-man show, 1920, revealing the painter turning toward a kind of mannerist Subjectivism, expressive and structural, symbolizing a spiritual world. Then a gradual return to Realism took place. That happened first in a series of typical Tone still lifes with Cézannistic serviette, jugs, plates with sliced apples and pears, vegetables and similar objects plus some aftermath of quasi-Cubistic elements. Earth colors brown and ochre dominate and there is some blue. Together with flatness of forms there appear also certain concentrated tonal values and depth. This way of treatment found many followers. Already in 1924, Tone produced portraits and still lifes with strongly defined, hard realistic forms. Further development leads to a painterly softening and melting of shapes, together with enrichment and refinement of coloring. A noted collection of female portraits was created in the thirties, mostly of the artists chosen friends, called *Anna, Ilze, Elga*. Realism is used to achieve an intimate lyrical painter's insight into the mystery of womanliness via an individual appearance of the person. He produced also a number of male portraits, mostly friends and relatives. As

a Neotraditionalist, Tone was eager to prove that Realism, being a method of the old masters, is still productively applicable to the images of contemporary humanity, whose existential features the artist tried to decipher. It was also a sort of experiment to reveal some national and mythological archetypical qualities metaphorically without resorting to national costume. Thus, his *Refugee Girl* in a simple white kerchief reveals the tragic sadness of life. Tone also produced figural paintings and drawings of nudes.

Tone's personality and art influenced a number in the younger generation of his time. Such admirers and followers of their master established the Mūksala Group. During his refugee years, Tone organized a string of one-man shows: at Detmold, 1946; Münster, 1947; Lübeck, 1948; Kensington Art Gallerie, London, 1951; Academy of Art, Stockholm, 1953; People's Palace, Gothenburg, 1953. *Post mortem* exhibition at Riga, 1973.

Konrāds Ubāns

(1893—in Riga—1981) is a notable landscape painter of his time. True, he created also a good amount of portraits, nudes and still lifes. Nevertheless, it is in the landscapes the dignified lyrical painter has expressed most adequately himself. Son of a railroad man, Konrāds as a student of a commercial school, was drawn to drawing and painting. Together with a friend, A. Drēviņš, a student at the maritime school, he visited art exhibitions and tried to make landscape studies. The painter P. Kalve gave the youngsters advice on painting. Ubāns received his first art education in Odessa Art School, then he continued at the City Art School in Riga (1911—1914). Under V. Purvītis he was introduced to the Impressionist way of painting a still life. Under J. Tillbergs he learned how to paint a portrait with regard to correct Realist endeavor. From 1912/13, Ubāns began to participate at the exhibitions of Latvian artists, drawing attention of critics upon himself. Close to the beginning of the First World War, a group of students interested in the movement of Postimpressionist art, K. Ubāns, A. Drēviņš, Kr. Rīts, dissatisfied with Impressionsitic Realism and the academic tradition dropped out of the Riga Art School, trying to proceed as free artists. Drēviņš went to Moscow and did it; Rīts was mobilized and perished on the battlefield; Ubāns, together with his friends from the Riga Art School entered the Art School of Penza in the fall of 1915. In 1916, he graduated from this school and joined the units of Latvian Riflemen. Demobilized after the Revolutions of 1917, he returned home 1918. He was also among the Bohemians who occupied the James' barracks in 1919. The following year the artist arranged a one-man show at the Art Salon of LTA. There appeared paintings with Expressionist deformations (*Figure*), landscapes with massive tree trunks, influenced by A. Derain, but all these Expressionistic features were transient, because Ubāns basically was committed to a painterly rendering of natural motives, studies of natural phenomena. A government prize made possible studies abroad, in Paris, Berlin, Dresden. About the same time (1922) in Paris were V. Tone, Ģ. Eliass, O. Skulme. In Paris, there was an atmosphere of Postcubistic trends with Purists, Dadaists, Neoplasticists and the Paris School with the masters of intimacy and free realistic expression (1922). Some impressions were absorbed, some suggestions gained. The following year, 1923, Ubāns together with L. Liberts arranged a two-man show. From 1924 to 1925 Ubāns was a member of *Sadarbs*, otherwise his paintings appeared at the exhibitions of the Riga Artists' Group. His painting grew more refined and masterly in coloring and brushwork. Since 1925, he taught at the Latvian Academy of Art. One-man shows in Riga: 1957, 1969, 1973/74. Received the Soviet title of People's Artist. Died in Riga on August 30, 1981.

Ubāns early works with the delicate silvery coloring are done in the manner of Impressionism and Decorative Impressionism. The fast developing young artist had achieved technical skill at the beginning of his career, but as late as the 1920's was oscillating between different stylistic vocabularies. That was observed by art critique concerning the third Exhibition of Latvian Artists, 1913/14. Ubāns still lifes are somewhere between the intimacy of Chardin's Realism and Cézanne's formal structural approach. At the same time, his cityscapes of Riga's surroundings present images defined by vibrating linear elements. The artist is searching and experimenting. But already in the later part of the 1920's Ubān's style has achieved remarkable stability and maturity within the context of poetic painterly Realism. His landscapes captivate with harmonious coloristic tonality and richness of texture. With consistent mastery Ubāns extracts coloristic values from motifs of the countryside of Koknese with its sunsets, the magic of Vecliepājas streets, the play of light on foliage, as well as, the beauty of the sky clear or cloudy. Thus eliciting visual and emotional qualities, mild voices of pictorial poetry, Ubāns glorifies the beauty of his native nature.

The last years of Stalinism in occupied Latvia brought hardships to the painter because the value of landscape painting, being useless for propaganda purposes, was not recognized. Only later things changed, though the absence of landscape painting class at the Academy produced negative results in education of the younger generation.

In the portraits of the 1920's, Ubāns renders his friends in half figure (*Viktors Eglītis*, 1924, *Kārlis Jēkabsons*, 1927, a.o.). Since the 1940's, Ubāns portraits became more agitated with underscored expressivity and a tinge of bitterness with increased dramatization of the subject's appearance (*L. Ubāne-Palepa*). Ubāns was an outstanding pedagogue, and had followers in Latvian art. He also produced graphic works, such as, drawings and book illustrations and has worked in ceramic decoration and also in stage design.

Untimely Deceased: Helmūts Markvarts and Eduards Lindbergs

Both painters succumbed in the mid-point of their lives. Both chose the path of the new artistic Realism, avoiding abstract forms. Intelligent and restrained, they calmly worked on their intentions, being well informed about developments in contemporary art.

HELMŪTS MARKVARTS (1894—1938) had published articles on problems of modern art and on the art of Netherland in the 17th century. His paintings and reflections on art as a structured form brings him closer to the Riga Artists' Group and *Sadarbs* than to Latvian Independents, where he actually belongs. An anti-naturalist he is also anti-abstractionist and does not recognize so-called absolute art forms. Born a farmer's son in Vidzeme, he recieved his general and art education in St. Petersburg. In 1915 Markvarts enrolled in the Academy of Art, where he studied under H. Salemann and D. Kardovski. In 1918 he returned home and worked for two years as a teacher of drawing. He participated in exhibitions of the Independent Artists' Association and governmental art shows at home and abroad. Then Markvarts moved to the family farmstead working as a painter and as a farmer until his death, 1938.

In his genre painting of country life Markvarts defines figures by jagged crystaline structures and by differentiating brownish

and blue tones in a play of light and dark surfaces. There appears a young, lonesome couple during those boringly long and dark fall evenings. A mood of sadness permeates the whole setting. Around 1930, the coloring in the spring landscapes takes on a brighter mood of lightness and intensity of pure hues (*Spring Landscape*). A large composition—a historical painting *The Third of January, 1919* which depicts the patriotic defenders of independent Latvia leaving Riga in the early morning, was never finished. But even in its present state the composition impresses with its solemn simplicity.

EDUARDS LINDBERGS (1882—1928), hampered by circumstances unfavorable for his art, tried to find his path between the Traditionalist and the more free and expressive Realistic painting. Son of a country community clerk, he received his general education at the Classical Gymnasium in Riga and at private instruction in painting with V. Purvītis. Obeying his father's will, he studied medicine at the University of Dorpat (Tartu). After his father's death, Lindbergs began studies at the City of Riga Art School, joining the group of rebel students interested in free Modern art: A. Drēviņš, K. Ubāns, K. Johansons, Kr. Rīts. Lindbergs enthusiastically painted landscape studies in a "Cézannistic" vein, as the young students understood it then. The war came, he was mobilized and became a German prisoner of war (1915—1918). During captivity, Lindbergs had the opportunity to make drawings and paintings. Several years he was employed as Second Secretary at the Latvian Embassy in Berlin. As of 1924, Lindbergs was in Riga again. His artistic legacy is fragmentary. There are landscapes, interiors, several portraits and figural compositions. The early works show a tendency of form geometrization. Some religious motives are used for compositions (*Pietà, The Conversion of Saul*). They are influenced by German Expressionists and El Greco. The works of the last years show a turn toward Realism (*Portrait of the Artist's Mother*). A kind of primitivism in the treatment of the crowd appears in the historical painting *The Return of Saratov to Riga.*

Artists of Roughness and Vigor

After some representatives of mild emotional tonality and a predominantly light palette, we turn to the painters of opposite qualities, those of roughness and vigor and prevailing dark contrasting coloring. Typical examples of such tendencies are Jānis Liepiņš and Leo Svemps, Expressionists who show some affinity to such Flemish and French painters as Vlaminck, Grommaire, Permeke, etc. operating with simplified massive forms and heavy, intensive coloring. The traditions of Flemish Expressionism were first brought into Latvian art by J. Tīdemanis. With all their individual differences, these artists have in common an undercurrent of heaviness indicative of a disturbed vitality, finding expression in melancholy on the one hand, and tempermental explosions of sparkling color, on the other. Similar tendencies characterize the art of Ģ. Eliass and L. Liberts.

Jānis Liepiņš

(1894—1964), a robust genuine talent, was able to assimilate different influences: those of Cézannisme, of the French Purist intellectualism, of Belgian School Expressionism. Born in 1894, in the family of a railroad worker and deeply influenced by the hardships of the worker's life and the Revolution of 1905, he joined the Bolshevik underground movement. First steps in art education were made at J. Madernieks' Studio. The next step was the Art School in Kazan where there were some Latvian students. The restless student moved soon to St. Petersburg, entered M. Bernstein's Art Studio, and was there until 1917. The following year he returned to Riga. J. Liepiņš made his living as assistant to stage designers O. Skulme and J. Kuga. His paintings appeared 1920 at the Art Salon of LTA in Riga. Then came the decisive event. 1921 in the French art magazine *L'Esprit Nouveau* two of his paintings—*Drinkers* and *Violinist* were published. That gave his name an uplift. In the early 1920's Liepiņš in his still lifes, figural paintings and landscapes produced expressively structural, flat angular forms. That brings him in line with J. Kazaks, O. Skulme, V. Tone, also some Russian Modernists. As a member of the Riga Artists' Group, Liepiņš also underwent, around 1923, the belated influence of Cubism. When in 1924 the episode of Cubism came to an end with a return to new forms of Realism, Liepiņš' art turned step by step to a free, expressive Realism, based on tonal coloring. His genre paintings of fishermen, country life, tavern scenes, suburban scenes, etc. underwent a change from linearity and flatness to massive forms with roughly carved figures embodying a kind of primitive *élan vital.* The dark, contrasting coloring, the angular heavy shapes of hard working men and women reveal the melancholy in a life of toil. There is an affinity to the concepts of Latvian T. Ūders, French and Belgian modern masters. His men sitting at a table bear some resemblance to the stony card players of Cézanne. The artist had learned someting from Dutch genrists of the 17th century in his tavern scenes, also something from Van Gogh, in the self-portrait. In his genre paintings J. Liepiņš noticeably underscores social aspects. The thirties is the acme of his creation. Richness of saturated coloring also marks his works in the early forties. From 1944 to 1950 Liepiņš taught at the Latvian State Academy of Art. Dismissed after an inspection from Moscow because of "formalistic" tendencies, but recognized for his artistic and political merits, Liepiņš was awarded the title of People's Artist. He died in 1964.

Leo Svemps

(1897—1975) also represents the severe aspects of modern Latvian painting. Particularly, at the beginning of his career, Svemps art is robust and rather abrupt. In common with J. Liepiņš there is some dark vital perturbance moving upwards, though having less earthy depth. The temperamental painter of flowers, still lifes and landscapes plus a few figural paintings executed like still lifes, he is basically an aesthete concerned with effectiveness of style and brilliancy of coloring based on strong contrasts. Initially under the influence of the Russian School, he was later influenced by Franco-Belgian Expressionism.

Born in Latgale in a peasant family, Svemps was educated at the Greek-Orthodox Ecclesiastical Seminary in Riga, getting some lessons in icon painting. Since the Revolution of 1917, Svemps was in Moscow, entered the Law Faculty of the University and attended private art studios. Until 1918/19 he was a student of *VUCHTEMA*, learning painting under Ilya Mashkov. It was a brief episode, L. Svemps essentially is an autodidact. His life, after returning home, was that of a lawyer and a Modernistic painter. He became a member of the Riga Artists' Group following the one-man show in 1923. The 1930's and partly the 1940's were the acme of his art. When the Soviet occupation came, Svemps tried to adjust to the Social Realism of the Stalin years. His painting became weaker, as his social position as a Professor and a Rector of the Academy of Art grew.

The beginning years (1920–1923) were of a robust Russian Cézannist Realism. The following years, after travelling to Paris and Belgium on a stipend, reveal a leaning towards Franco-Belgian Expressionism with changes in coloring, in texture, intensity of contrasting hues, better articulation of formal elements. The composition of landscapes and of still lifes with flowers, with the vigorous intensity of interpretation, was at times chaotic in spite of some instinctive rhythmic arrangement. The best achievements were due to intensity and brilliancy of colors, the passionate effusion of painterly masses. The expanding vital energy is especially fascinating in his flower painting. This freshness and acumen suffered some diminishing under pressure of ideology and age during the last decades of his life.

Ģederts Eliass

(1887–1975) has moved through different stages: Pointillism, Fauvism à la Matisse, Academic idealization, and ending with an expressive and robust Realism. Born in a prosperous farmer's family in Zemgale, Eliass gained his first contact with art as a secondary school student in Jelgava at painter J. Valters' Art Studio. Carried away with the Revolution of 1905, then persecuted, he emigrated to Western Europe. In 1907 he became a student at the Academy of Fine Arts in Brussels, and did some studies also in Paris. The years of war and revolutions were spent in Moscow. In 1919 Eliass was in Riga, and he joined the Riga Artists' Group. Though one of those who protested against establishment of the Academy of Art in Latvia, he joined the faculty of the Academy in 1925 and in 1932 became a professor there. Curiously, between 1926–1931, Eliass turned to Academic Eclecticism paraphrasing German and Venetian masters of the 16th century in idyllic landscapes with bathers and nudes. After this experimenting in prettyfying, Eliass makes a turn of 180° to a prosaic, dusty Realism. The painter Eliass finds his way in painting every day reality of country life in such a way that one virtually smells a byre and stable manure. It is expressive rude Realism, a world of the milkmaid milking cows, a farmhand carrying manure, a couple in a gray wintry day slaughtering a pig and so on. We are reminded of the old Dutch genrists with the "Peasant Breughel" as an unattainable peak. The scenery with everything there in is clumsily heavy, a layer of sombreness often envelops such a world of hard work under dark heaven. All treated in broad masses combined with many naturalistic details. Under pressure to represent the happy life of happy kolkhozniks Eliass produces his *Morning in the Kolkhoz*. He turns to theatrical representation of the *Revolution in 1905* after established Russian patterns. Hodler's *Students of Jena* overworked by Russian Deineka was their paradigmatic. Strong, realistic, prosaic are the portraits of relatives produced during the Soviet period. His genre paintings of country life found emulators among his students.

Ludolfs Liberts

(1895–1959) as a young artist counted himself as belonging to the defenders of the new, free art. He turned gradually onto a path of romantically oriented Realism as he aged, in his late years displaying Baroque mannerisms. Being versatile, he worked as painter, stage designer and stage director, graphic artist, Academy Professor, director of the Government Printing-House, being able in each of those activities to produce something noteworthy. An extrovert, he was much concerned with social success, often depending on invention of some surprise effects. Liberts borrowed, but mainly as a springing point for his vivid imagination, especially in stage design. The artistic adventures of such an intelligent extrovert Romanticism meant splendor, decorative effects, calculated and controlled by an inventive intellect and accomplished due to enormous productivity and directed will power. As an artist, Liberts gained an international reputation. Born 1895 in country estate Tirza where his father was supervisor of the brewery cellar. In 1906 this place was visited by painter V. Zeltiņš (see *Latvijas māksla 1800–1914*, Vol. II) who painted the curtain for the local stage and also made landscape studies in the surroundings. As a result, the boy Ludolfs became interested in art, but first there was a need for general education. Liberts parents moved to Riga, where his first teacher of art was J. Madernieks. Next step–Stroganov's Art School in Moscow, then Art School in Kazan where Liberts studied with N. Feshin, a noted portraitist and figure painter. After graduation came additional studies in Moscow under I. Mashkov but soon, in the fall of 1915, Liberts was mobilized and after brief training at military school sent to the front where he was injured three times. In 1918 he returned home, but during the Soviet occupation was mobilized again and sent to the Polish front. Finally, after being a prisoner of war, interned in Germany, he was released to Moscow where Constructivism and Futurism were in full swing. Only in 1921 did the young artist have a chance to return home, now independent Latvia.

So many years were lost in regards to his art, that the artist had to start from scratch and find his place in a new life. The decisive turning point was in 1923: a two-man show with K. Ubāns was followed by Liberts' debut as stage designer at the National Opera and he was offered a position of Instructor at the Latvian Academy (1923–1932). From 1942–1944 he was Professor of the Masterclass for Figural Painting; from 1935–1944, except 1940/41, Liberts was Director of the Goverment Printing-House. In 1944 begins refugee life, first in Vienna, then in Esslingen, W. Germany, and, from 1950 till his death in 1959, in New York.

Though more popular as stage designer, L. Liberts is also a notable painter. His early works during the student years are influenced by Russian Impressionism. Between 1918–1920, came a turn toward Russian Futuristic Modernism and French Post-impressionism, an expression of inner disquiet. The years 1921–1923 are a period of trial and clarification. He made many studies after nature of Riga's suburbs, with expressive flat linear forms. Then came a gradual transition to a more realistic treatment of forms. The coloring in those oils and temperas, especially in still lifes, is often shrill reds, greens and yellows. After travel to Paris changes appeared. The sharp lines and glaring colors softened or disappeared, replaced by more balanced form–color relations. The whole period is a sort of reflection on motifs of romanticized suburban Torņakalns (Thorensberg). It is an expressive mixture of natural and ornamental forms, typical of Liberts. In the cityscapes another productive motif is that of city boulevards–mostly Paris–by day but very frequently as scenically illuminated at night. An important stylistical turn toward painterly tonal treatment of all subjects happened 1934, during Liberts stay in Venice. The paintings with the scenery of Venice and boulevards of Paris as subjects is where Liberts' cityscape became fantastic and its bravado of brushwork full of festival brilliancy. The fireworks of sparkling colors is one side of his turbulent Romanticism. The other side of that Baroque-like world is cityscapes and landscapes full of calmness, even sadness, of patina on buildings cast by the past in silvery-white, brownish-gray tonality. This dynamic and baroque style reveals a mastery in rendering architectural motifs with a painterly freedom.

Vacillating between conventional representation and vivid characterization marks Liberts' portraits. He also produced genre paintings of country life, sentimental allegories, some in painterly, some in poster style. In the ups and downs of his artistic development, Liberts' expressive, visionary images combine reality with fancy and the fantastic, melting borrowed elements into a personal flair and vision. Amazing is the artist's willpower. Already under the shadow of death, suffering great pain, he kept on working to the last breath.

Episode of Cubism

Cubism as an art trend was belatedly imported to Latvia and it was a transitory episode. It consisted of the late decorative and synthetic stages of Cubism and of Purism and had noticeable impact on the development of young Latvian art. The followers of the new, French Art-oriented movement signalized their rejection of Fauvism, German Expressionism, Russian Futurism concepts in the name of "universal plastic principles", and "Functionalism as a structural rationality". All of them were opposed to the irrationality of Expressionism, Dadaism, Surrealism, though not excluding any components of emotional expression. Particularly some elements of Cubism and construction appear in works by avanguardists who didn't participate in the Cubistic episode: V. Tone, L. Liberts, N. Strunke, J. Liepiņš. Those Cubistic experiments appeared in Riga Artists' Group exhibition, winter 1923/24 and produced, due to their imitative nature, the effect of a scandal. Because of this conflict and the fact that in Western countries different Postexpressionistic and Postcubistic Realistic trends had already been launched, a turn to Realism also took place in Riga's avanguardist circles . . .

Oto Skulme

(1889–1967) is the first swallow of Cubism tendencies in Latvian art at the Exhibition of Riga Artists' Group 1920. From being stuck in a structural picturing of reality and experimenting with Cubist forms (1923/24), O. Skulme turned to free expressive Realism. Calmness and in some portraits mildness of emotions are earmarks of his art. As painter and stage designer, O. Skulme was eager to learn from the masters of the past and of the present. As a stage designer O. Skulme reveals his artistic qualities at times in a solemn monumentality, at times in theatrical playfulness. His painting in the years of Latvia's independence show the quality of freshness and the facility which comes with a high level of professional skill.

Oto Skulme was born in Jēkabpils as the son of a limekiln owner. His first steps in art education were made at the studio of Janis Rozentāls. By the end of a year the master suggested that Skulme continue studies at an art school. After failure to pass examination at the art school in Moscow, Skulme enrolled in the Central School for Technical Drawing of Baron Stieglitz in the fall of 1909. There he specialized in stage design by Boris Lambin and graduated from the school in the spring, 1914. He studied painting at the art exhibitions in St. Petersburg, as well as *Mir Iskusstva, Soyuz Russkikh Khudozhnikov*, etc. The war began and the young artist was mobilized. After the Revolution and a collapse of the front, he was demobilized in 1918. In 1919, already a member of the Riga Artists' Group, O. Skulme stayed with the before mentioned Bohemian company at the James' barracks and began to work as a stage designer at the National Theatre and the National Opera in Riga. As a painter he experimented about 1920 with some elements of Cubism and with structural expressive forms in figural compositions. After experimenting with patterns of the late French Cubism (works appeared at the Riga Artists' Group Exhibit in 1923/24), O. Skulme turned gradually to an expressively structured Realism, a typical phenomenon for some Latvian artists. During the first and the second Soviet occupation of Latvia, O. Skulme was the Rector of the State Academy of Art (until 1959). He was a Professor of monumental painting, and received the Soviet title of a People's Artist.

Two aspects of O. Skulme's painting were mentioned. One—the structural tendency—using real or geometrized shapes. The other—emotionally expressive. Their coordination produces works like *Prayer at Evening*. After an early attempt at homespun Cubism and geometrically constructed female figures (*Seated Woman*), and, after the episode concerning imitation of the late French Cubism, 1923/24, he turned to Realism in landscapes, still lifes and figural paintings: some as portraits, others as genres portraying rural life, also circus or a lone drinker's motifs, even historical events and legends. Some German influences are noticeable (Trübner, Hofer), also French (G. Rouault). Simplicity, concentration and an inward mood of calmness and intimacy sometimes with a touch of sadness appeared in the thirties when O. Skulme created his best mature paintings.

In the last decades of his life, pressed by the rude ideology of Socialistic Realism as well as wishing to please the party rulers, O. Skulme made several historical genre paintings showing Lenin among the Latvian Social Democrats during the Conference in Brussels, 1912, and Lenin with Latvian Riflemen in the Kremlin. The anecdotal way of treatment followed contemporary Soviet pattern. Skulmes still life painting became more nervous and some genre scenes simply banal (*A Country Post Office*). Artistic qualities of composition and execution have such historical genre scenes as the *Revolt in Kauguri*. Also some landscapes around 1960 show a fine flow of coloring.

Uga Skulme

(1895–1963), Oto Skulme's young brother, was likewise a participant of the Cubism episode. His first contact with art was at the Trade school in Jēkabpils where drawing was taught by stage designer J. Kuga. In Riga Uga attended Alexander Gymnasium and also studied at the J. Madernieks' Art Studio. In 1914, Uga Skulme entered the Division of Architecture at the Academy of Art in St. Petersburg. First mobilized, then after the Revolution demobilized, he studied painting under Petrov-Vodkin in 1918 at the St. Petersburg Academy of Art. Because of famine, Uga Skulme moved to Southern Russia and only in 1920 returned to his native country.

Uga Skulme was a member of the Riga Artists' Group, since 1923 participating in the exhibitions of that group. He was also active as an ideologist of Modern art, an art critic and author of some books on art. A painter in oil, water color, pastel, also a graphic artist, his way moved between irreconciled opposites: freedom and binding to doctrinary formulas; mysticism and strict naturalism. From 1945 to 1963 he was first instructor, then professor at the State Academy of Art.

In the early 1920's U. Skulme was under the influence of Petrov-Vodkin (1879–1939), enhancing clarity of plain local color. Around 1923, in his painting appeared roundly shaped stony images in the manner of Postcubism, some like rubber balloons, others like stiff, grotesque dolls. There were influences of Picasso, J. Gris, Purism, also of F. Léger. Then around 1927/28, still pre-

serving hardness and stiffness of shapes, Uga Skulme turned toward Realism of the New Objectivity, close to the Classicism of Biedermeier with its preoccupation with details and a gaudy coloring in landscapes. In 1930's the fickle tendencies had not been definitely overcome, though the productive painter showed intention to eliminate the hardness of forms and the linearity, changing to a softness of painterly style. Now the tonally deep coloring exposed some emotions of melancholy and mystery. Some renderings of bathers and nudes approach the magnetic field of Tone's art. Around 1930 the nudes by U. Skulme were as if hewn out of a heavy violet-greenish mass. Some years later, the nudes appeared to be made of a heavy and soft substance with a scarified surface. In landscapes appeared broad brush strokes crossing of colorlines, combined with commas, all things melting in a vibrating atmosphere. There were also cityscapes of Riga and motives of the Baltic coast. Everything gained weight, massivity, even the shadows appeared to have material properties. Rural working people, Christ carrying the cross, these images appeared as soft dense masses, beings expressing depression and hardships of existence. Some touches of mystery, as in the masterly pastel paintings with figures which appeared 1939 at the exhibition of Riga Artists' Group. Since 1948, because of poor health, U. Skulme worked mostly in watercolor and has written a book about watercolor painting (1956). He was also active as art critic, adjusting to the requirements of a Social Realism, opposite to the beliefs of his youth. He has also contributed to a monograph of J. Rozentāls.

Romans Suta

(1896–1944), competing with U. Skulme as a defender and interpreter of Modern art, was a painter, decorator and illustrator, also art critic and a stimulating educator, having his own art studio. Expressionism, some elements of Cubism and of Expressive Construction, especially in his drawings and decorative paintings, were the main tendencies of his artistic activities. As painter R. Suta has been fragmentary. O. Skulme assessed Sutas role in the new Latvian art as being that of a ferment.

Born near Cēsis, in a family of a local shop-keeper, the teenage Suta was interested in athletics and in a seaman's career. He made some trips to sea as a cabin boy. But the impulsive, unstable youngster lost interest in a regular, disciplined life. One of his relatives, a student at Riga City Art School, tried to rouse Suta's interest in art. In 1913 he was at Madernieks' Studio for a while. Dissatisfied with the ornamental method of his teacher's Decorative Impressionism, he soon left. In the fall of the same year he became a student at the Riga City Art School where he learned still life painting under V. Purvītis and the next year attended portrait class under J. Tillbergs. The school was closed because of war in the spring of 1915. Together with some other students of Riga City School, Suta entered the Penza Art School. As a student he visited Moscow in 1916, where his former Riga City Art School companion, Drēviņš, took him to the Exhibition of Latvian Artists and to the famous Shchukin collection of modern French art. In 1917, Suta graduated the Penza Art School. He was a member of the Riga Artists' Group, participated in the Cubistic episode, 1923/24, but afterward left the group and, in 1928 became member of the Riga Graphic Artists' Society. Active as art critic, as stage designer and designer for painting on porcelain. As art teacher and the head of his own art studio, Suta has educated a number of young artists. In the last years of his life, he worked in film production at the studio in Riga as the main set designer. Fleeing in 1941 from the Nazi occupation, he went to Tbilisi and worked at the film studio. In 1943 Suta was arrested, in 1944–executed, in 1959–rehabilitated.

He is the author of a pamphlet *60 Jahre der lettischen Kunst*, Leipzig, 1923. "In easel painting Romans Suta suffered from lack of time to achieve the perfection he strived for." (Tatjana Suta). The one-session and the improvised work are his best. His paintings in oil, water color and on crystal are two-fold: structurally formal, geometric, Cubistic and secondly, expressive, grotesque. Between those two categories are works which combine expressive and constructive tendencies (*Billiards*, *Sea Shore*). At the very beginning unsure and depending on different influences, Suta produced pictures with a tinge of sentimentality. Expressive and sentimental, around 1920 Suta at times resembles J. Grosvalds, V. Tone, and especially A. Derain, who influenced a number of Latvian painters, namely, the Derain of his "ascetic" years. Probably the maturest work of this period–*The Two* has a Chagallic touch. In the years 1923/24, under the doctrinary approach and influences of the French late Cubism and Purism, Suta had a tendency to simplify and geometrize forms, paying dues to functional rationality of things in space. Quite different and original are the genre scenes of rural life: grotesque, comic in paintings and drawings–those musicians and dancers, a jealous wife etc., creating in a modern way his own typology of people. In the structural genre paintings, e.g., the seascape, evident in the cylindrical figures is the influence of F. Léger. Unconvincing was Suta's attempt to press his art into the boots of "strong realistic treatment of form" in order to comply with the ideology of Socialistic Realism (T. Suta). Such a Suta loses his essential qualities.

Erasts Šveics

born on November 11, 1895 in Riga, is a painter with persistent Cubistic tendencies in Latvian art. He adhered to such concepts until the late 1920's and returned to a sort of Neocubism in the 1960's, at least partially. The artists acme was the 1930's when he embraced a calm Realism in still lifes and monumentally conceived genre scenes. Working slowly, methodically and experimenting with technical problems, he strove, neither, for the production of a great number of works, nor for a showy virtuosity. In the flux of years the thoughtful serenity of his art gains in artistic and human qualities.

Šveics' father was a master of the painting craft. From childhood on, Erasts was acquainted with the materials and techniques of his handicraft. His first education in art and crafts Šveics received at the German Trade School in Riga, then at the sculptor A. Volz's workshop (1912/13). Then he became a student at the Riga City Art School where he studied painting under V. Purvītis and J. Tillbergs. Mobilized during the war, he was in 1919 at the Bohemian Colony of young artists in the James' barracks. First (1920) a candidate, then a member of the Riga Artists' Group he belonged to the left, Cubistic wing there. Šveics served as an Art Consultant at the Ministry of Education and worked at a Laboratory of the State Art Museum, and also was assistant to Prof. V. Purvītis, the Commissar of the Latvian art exhibitions abroad.

Two main periods characterize the development of Šveics' painting. During the 1920's he is an adept of Cubism. Then he turned towards a monumentalized Realism. With his Cubistic experiments Šveics participated in the Riga Artists' Group Exhibit, 1923/24, an epigone of the late, synthetic or decorative Cubism, using paradigms of Juan Gris and Picasso. When other participants of the "Episode of Cubism" had turned to Realism, Šveics, in 1928, made his *Cobblers*. These two grey figures are an independent parallel to Picasso's *Three Musicians*, with noticeable

differences of composition, coloring and the treatment of forms. However, in the late 1920's a transition to a realistic approach has already begun. That appears in still lifes of vegetables and fruits within natural rural surroundings. In the second half of the 1930's he produced the most important genre compositions—the female vendors of fish or vegetables with customers, the country women, a fisherman, etc. The composition and the characterization of the figures is carefully considered. Great care in the execution of the painting is obvious, though in texture and design there is some crudeness. Different from his predecessor is *The Fisherman*, painted in 1954—marked by lightness and a certain elegance. A tendency toward beauty of classic forms is exemplified by the figure of a girl (1932).

During the refugee years, after emigration to the USA, Šveics tried to revitalize his dreams and unaccomplished tendencies of the youth on a path of Neocubism. Such a renewal happens in another key, intermingling Cubistic elements with Surrealistic ruins and elements of destruction, quite different from the still lifes and flowers painted by Šveics in the early years of his stay in Brooklyn. There is some reflection of contemporary apocalyptic feeling of life.

Some Other Contemporary Adherents to Abstract Tendencies

In countries where art traditions had developed over the centuries, the revolt against tradition and the revolution in art has an evolutionary character. In the Baltic countries conditions were different and the new Western art trends were introduced with belatedness and unsophisticated naivety. So the experimenting with Modernism, though reflecting the general cultural crisis, was brought from abroad as a youthful dream with its exhuberance and revolutionary romanticism.

Niklāvs Strunke

(1894—1966) was a peculiar phenomenon in his generation. Highly versatile, he achieved popularity with his graphic work, namely illustrations. He was a decorative artist, a painter working in oil, tempera, water colors and pastel. In his personality, the opposites coincided: calculating cunning and sentimental naivety; Bohemian looseness and hard working and ascetic restraint; dynamic movement and melancholic lethargy. A product of agricultural culture crossed with and disturbed by city decadence. Niklāvs yearned for primitivity, for a legendary world of miracles and beauty. He was conscious of these inner conflicts that disturbed his personal life.

The young artists of Strunke's generation usually travelled to Paris for studies. In 1923 Strunke was in Berlin, where there was a small colony of Latvian artists and the Latvian art magazine *Laikmets* was published there. But he didn't go from here, as was usual, to Paris, but went to Florence, Rome and Capri. From then on, Italy became his second homeland. He absorbed values of Italian art and culture. This knowledge sharpened the artist's perception of the typical and valuable in his native country.

Niklāvs Strunke was born in 1894, in Gostinin, Poland, where his father was a non-commissioned officer. The boy received his first education in Latvia, at the Valmiera elementary school and the only subject he was interested in was drawing. The next step was in St. Petersburg. Unable to conform to a systematic educational discipline, Strunke entered the Art School of the Imperial Society for Fostering of Art and studied there under N. Roerich and I. Bilibin. The following years were filled with a myriad of experiences. Irregular art studies in Riga and St. Petersburg, life in St. Petersburg during the war, first participation at the Latvian Art Exhibition 1914, mobilization in 1915 and service in a Latvian Riflemen unit, then demobilization after the Revolution of 1917. In 1920 he was living as a Bohemian in Riga at the James' barracks, participating as a member at the Exhibition of Riga Artists' Group in 1920. Then N. Strunke left that organization and worked, living alternately in his native country and Italy. Having endured two violent occupations of Latvia in Riga, he fled, as thousands of his compatriots did, in order to avoid the second Soviet occupation and sailed, in a refugee boat over the sea to Sweden in 1944. The last span of his life Niklāvs spent in Stockholm and Rome. He died in Rome on October 13, 1966 and was burried at the Testaccio Cemetary.

The first steps in water color and illustrative drawing Strunke made under the influence of his teachers, the Russians I. Bilibin and N. Roerich. In addition to this, during the First World War years, came the influence of J. Grosvalds concerning the motifs of refugees and Riflemen. About 1919, the influence of Malevich's suprematism was noticeable. There was a dominance of flatness within elementary planimetric figures. But those figures with jumping Jack-like gestures were an expression of a revolutionary protest and unrest. It was a typical example of the strange marriage between geometric abstraction and Expressionist tendency. In a similar way, the flat, simplified forms of the self-portrait carry a load of nervous energy. In 1923, when the belated influence of decorative Cubism and Purism in Latvian painting and sculpture was at its peak, similar structural geometric forms being kindred to those of Amédée Ozenfant and Juan Gris, appeared in pictures by N. Strunke, such as *The Smokers*, *Revolving Door*, etc. During his sojourn in Italy Niklāvs also became acquainted with the Novecento group which, though lacking a program, was a sort of antidote to Cubism. Strunke sympathized with this attitude and emphasized in his cityscapes and landscapes the geometric value of objects. In the 1930's until 1944, when Strunke became a refugee, his painting was transformed in the direction of a Realism marked by some primitivity. There is a broadening in scope and variety of preferred motifs: the scenery of the Baltic seashore with modest houses and fisheries, provincial towns of Latgale, a series of still lifes typifying the professional, social, and rural surroundings of life. His style changes from linear flatness to tonality of spatial depth. N. Strunke, far away from virtuosity of brushwork, is working slowly, beginning with drawing, proceeding with underpainting on which he begins manipulation in the painters kitchen. He strives to elicit quintessence from everyday things in the manner of an archaic Realism. Among his portraits the most eloquent are his self-portraits. There is a cultural symbolism in his literary genre paintings of Don Quixotes, of St. Francis and, as a symbol of human suffering, the works depicting the refugees from his native country being a comment on the tragedy of millions "displaced persons generally". In the artist's life work some special meaning have the paintings and charcoal drawings of Italian landscapes and cityscapes. Significantly Niklāvs portays himself in a dispute with Don Quixotes, thus hinting at some analogy between them.

Jānis (John) Tīdemanis

(1897—1964), in life an adventurous Bohemian, in his painting a temperamental Romanticist and a vivid representative of Flemish

Expressionism, which he absorbed during art studies in Belgium. The vital, excitable Tīdemanis reveals in his flowers, harbor and carneval scenes, nudes, cityscapes, via free improvisation of forms, throwing glaring colors against deeply darkened backgrounds, thus giving way to his impulsive irrationality.

Born in Ventspils, Tīdemanis, in his youth, tried his luck as a shipmate's hand. There is a legendary story about his stay in Cleveland, Ohio, where the boy was learning painting. In 1920 he returned home and then sailed for Antwerp. There Tīdemanis studied at the Academy of Fine Art. In 1928, he came to Riga and participated at the Ten Year Jubilee of Latvian State Art Exhibition. After this debut Tīdemanis became very popular because of his Bohemian activities. During the Second World War the refugee Tīdemanis, by using adventurous tricks, reached Switzerland. After the war he lived in Canada, organizing one-man art shows there and in the USA. He died in Toronto on December 4, 1964.

Influenced by the Paris School: A. Beļcova and Fr. Varslavāns

ALEKSANDRA BEĻCOVA, married SUTA (1892–1981), born in Ukraina, also belonged to Riga Artists' Group. Her painting is marked by delicacy and lyricism. Her art scope embraced portrait, genre painting, still life and landscape, though her special field was portrait. Beļcova's early works were influenced by Marie Laurencin (1885–1956), then by Cubistic tendencies and, about 1924, proceeding toward Realism. She wavered between a tonal and a lineary decorative approach, finally elaborating a soft, fluent Realistic style. The artist's *Self-portrait with Brush* reveals a taste for elegant paradigms of the 18th century. Beļcova's pastels and drawings are elegant and vibrant.

FRANCISKS VARSLAVĀNS (1899–1949) was desperate to get acquainted with Paris and the so called Paris School. This "painter of Latgale" as he called himself, was virtually an autodidact. An inner restlessness stimulated him not only to travel abroad and seek adventures, but, also, to study art and express himself in paintings and drawings. He loved Paris for its atmosphere of freedom in life and art. He was influenced by Jewish painters of the Paris School, and by intimists like Pierre Laprade, Jean Puy, etc.

Fr. Varslavāns was born in Rēzekne, on October 10, 1899, in a family of a Jack of all trades, unstable and a drinker. Varslavāns mother, religious and diligent, took care of the children. The parents wanted their son to learn a trade. Due to a lack of interest, he failed at everything. This transpired, with war approaching, in St. Petersburg, where his father, Ignat, had the luck to get work in a factory. By chance, Francisks came accross the Art School of the Imperial Society for the Fostering of Art. He enrolled and studied there, 1915–1917, under N. Roerich and A. Rylov. After the years of Revolution, especially around 1918, a dark, turbulent period of rambling began for Varslavāns, ending with his return to Rēzekne in 1920. Having worked there for several years as a teacher of drawing, he began the period of traveling to and from Paris (1923–1930). In vain he tried to establish himself there. In 1930 Varslavāns organized his fifth one-man show in Riga. He participated also in shows of the Artist Society *Zaļā Vārna* ("The Roller"). When the Soviets occupied Latvia, Varslavāns enrolled in the Communist party and fled to Russia during the German occupation. He returned with the second Soviet occupation and died in Riga, 1949, from tuberculosis. He has published some art critiques in periodicals.

As an artist of impulse and spontaneity, Varslavāns had his brighter moments and moments of failure. His early works are done in watercolor, religious and mystical themes prevailing. Even at the beginning of the 1930's when staying in Paris was beneficient to his progress, and his talent was evident, the best was achieved in watercolor. The oil painting matured about the middle of the 1930's. There are landscapes of Latgale, cityscapes of Rēzekne, genre paintings of a glazier, or a dressmaker, the melancholic figures of potato pickers, lanky figures of a woman with the children in a meadow (*Elegy of Latgale*), an expression of resignation and sorrow in human life. There are some studies of children and female portraits with a delicate coloring, also some nudes.

In trying to adjust to the propaganda requirements of Stalinist Social Realism by showing the happy Latvian women in a kolkhoz, Varslavāns' art lost its true charm and bogged down in a banality of varnished trifles. There were Russian patterns to be followed.

Realists of Stately Figural Shapes

A turn toward Realism gradually healed the split between Modernist trends and Academic Traditionalism. Nevertheless, there was a difference in quality between various kinds of Realism. One, a very popular kind, is the imitative, purely reporting and anecdotal Realism. Opposite to such a passive, receptive type is the active, projective Realism centered *primo loco* in artistic problems with respect to possibilities of an expressive or structural way. Of course, there are variations and mixed types. Such a transition from anecdotal to substantial art form was performed by two masters—Kārlis Miesnieks and Augusts Annus, moving from decorative stilization and Naturalism to monumentalized Realistic genre paintings.

Kārlis Miesnieks

(1887–1977), with roots in the rural life, absorbed the urban culture and slowly by virtue of education developed into a noted genre and portrait, also landscape and still life painter. His painting, at the early stage rudely decorative and stylized, then refined and later transformed to a tonal, was based on strength of drawing. He was influenced by Russian and French schools, by Finnish art, all helpful in working out a path of his own. Miesnieks' main objective—a true representation of people's way of living reveal in likenesses the sitter's inner life. His art expresses a robust vitality overlaid with a cultivated veneer.

Kārlis Miesnieks was born in a farmer's family in Jaunpiebalga. From his early childhood the boy had to participate in the work on the farm. As the younger son, Kārlis had to choose a profession. After education at a pedagogical seminary, Miesnieks became a country school teacher, eventually returning to his native rural community. In 1910, the young Latvian artist Eduards Brencēns arrived there to study the local characters and the real-life settings for his illustrations for the novel *The Times of the Surveyors* by the brothers Kaudzītes. K. Miesnieks was his guide and helping hand as Brencēns produced stage settings for the country stages. As a result of all those experiences, K. Miesnieks changed his mind. He decided to become an artist. Passing examinations on his second attempt, he enrolled at the Stieglitz Central School for Technical Drawing in St. Petersburg and specialized in stage design under Lambin. The purpose of Stieglitz's school was education in applied and decorative arts, so the independent, easel painting the students had to learn essentially through self-education. So did also K. Miesnieks studying at the

Museum of Alexander III the Russian painters I. Levitan, V. Serov and I. Repin. On the other hand, he was impressed by some artists of the society *Mir Iskutsstva*—V. Shukhayev and B. Kustodiyev.

Miesnieks was mobilized and sent by the Trophey Committee down the Volga to sketch the types and scenery, then to Turkestan, Bukhara, Tashkent to the boundary of Afghanistan. While on his assignment, the revolutions occurred, the Russian army disintegrated, the battles for independence took place in the artist's homeland. In spite of the difficulties, the artist returned home, settled in Riga as artist, teacher and instructor at the Latvian Academy of Art. He also wrote some art critiques. He was a member of the Independent Artists' Association but since 1924, a member of *Sadarbs*. In Soviet occupied Latvia, he received honors following his first one-man show in 1959.

He published an autobiography in 1960. Miesnieks died on October 25, 1977, in Riga.

The early period of Miesnieks' oeuvre, around 1920—1923, is documented by several figural and genre paintings, such as *The Landlords' Daughter, Two Children Under the Oak*, etc., made in a somewhat primitive and naive way. Miesnieks renders objects by lines and broken or rounded, flat colored decorative forms. After visiting Paris (1923), his style gradually changes from a decorative to a painterly tonal conception, first harmonizing the hues, then replacing the linearity by tonal relations. Concerning style, there were transitory genre paintings where the female figures with their static postures display a certain tendency toward monumentalization, in this way characterizing the types and the situations of a proletarian or a lower middle-class environment. (*The Vendor of Flowers*, 1924; *A Woman at the Mirror*, 1925; *The City Girls*, 1925; *The Unemployed*, 1925).

By the late 1920's and in the 1930's most of the best and the capital works were created. Let's mention the genre paintings *The Washer-Woman*, 1926, *The Daily Bread*, 1929, also as altar painting. To his mature, sunny and optimistic genre scenes of country life belong such works as *The Native Land*, 1935, or the young women sitting in the fall garden with a bowl of apples —expression of a sound, productive and happy life beyond the quandary of modern anxiety. No wonder, that compositionally and thematically complex problems of a history painting, such as the *Salome*, in spite of Miesnieks' ambitious daring, turned out rather a failure. Not so with trivial daily themes, treated in a popular Realistic way: *The Wood-Sawyers*, 1927, *Two Craftsmen in the Pub*, as a sample.

As Realistic portraitist Kārlis Miesnieks ranks among the best of his contemporaries. His self-portraits show the struggling way from a naive stylization—a playful, decorative linearity—to the well developed Realistic characterization of the person. Miesnieks is usually strong in the works where he succeeds artistically and psychologically to render an expression of the discovered "true life", such a disclosure of the personal qualities and the hidden story of life offer e.g., the portraits of the artist's mother, of Mrs. K. Zāle (1926), of the writers A. Austriņš (1930), Ed. Virza (1933) and some others.

In his landscapes Miesnieks portrays the country scenery with an experienced artist's eye. Masterly are the renderings of the animals both as a staffage and as a motif. As his eyesight deteriorated, Miesnieks turned in the 50's to landscape, until the completely blinded master had to abandon painting.

Augusts Annus

(1893—1984) was born on October 27, in Liepāja (Libau). There was the idyllic old city and the modern harbor city, where the ocean-going ships docked. The boys parents came from the country to the city. There the father worked as a docker. Talent for drawing and the early developed interest in art led the young Annus to Kiev where he entered the Art School in 1913. The war began and the young student had to interrupt his successful studies and move to St. Petersburg where his parents had gone as war refugees. There Augusts continued his art education at the Stieglitz School of Technical Design, studying fresco painting under V. Shukhayev, then at the Academy of Fine Arts. He also studied humanities at the university. The final step in art education was taken after the war upon returning to his independent native country, at the Latvian Academy of Art in the Masterclass of Figure Painting under Professor J. Tillbergs (1923—1926).

Beginning with 1924, A. Annus participated at the art exhibitions. In 1925 he won an award of the Independent Artists' Association for his composition *The Lower Kurzeme*. At the State Ten Year Jubilee Exhibition, 1928, appeared his monumentally conceived compositions with a symbolic idealistic meaning: *Anno 1919* and *The New Farmer* representing a new social class of the young Latvian state. In the decade of the 1930's, the acme of his art, a sequence of compositions demonstrate stylistic changes from decorative monumentality to a monumentality of a tonal coloring. However, a linear skeleton, open or hidden, is still embedded in the painterly composition. From 1932, except 1940/41, till 1944—Annus was first instructor, then professor at the Latvian Academy of Art. Since 1944 a refugee, first in Germany, then an emigree to the USA, he was always significantly active in Latvian cultural life. From 1950 on, he worked for many years in stained glass workshops in New York. Merited as organizer, educator and enthusiastic stimulator of young artists, he died in New York on January 5, 1984.

Annus' painting embraces four main stages of development: the period of Decorative Naturalism, 1922—1925; the second—of a linear, closed form, 1926—1930; the third, since 1931, a turn to open tonal form; the last—the refugee years, since 1944. The best achievement of the first period is the triptych *The Lower Kurzeme*, an idyllic holiday scene of the happy old Kursa with the central figure of the old legendary *koklētājs* (harpist). Annus' diplomawork *Shipyard in Liepāja*, 1926, bears a marked influence of his teacher, Professor Tillbergs. In the following years Annus tried to overcome the elements of Naturalism. In the works which appeared at the Art Exhibition of Ten Year Jubilee of the Latvian State, 1928, he showed a tendency toward a rhythmical composition of the aggrandized, lineary defined decorative forms fit for a wall painting. The patriotic subjects were treated in a symbolic way, glorifying the people's struggle for freedom and the beginning of a new life in the devastated country. The male and female, both the real and allegoric persons of those events expressed a spirit of heroic Idealism. That required a synthesis of the real and the symbolic components, typical of Latvian art. The next stage—around and throughout the thirties, is the most important in Annus' artistic career. It offers gradual transition from hard linear style to a soft tonal shaping, delicate texture and coloring, in this way glorifying the life of old Kursa and the ideal of feminine beauty as a bather, a fisherwoman, a country or city girl. There are also manly types of the country people, of the fishermen and the city proletarians appearing in scenes of a dusty harbour. And, above all, the legendary harpist and seer, telling legends about the folk life and destiny, has a special place in the artist's genre paintings. A. Annus created a number of non-anecdotal capital genre paintings where the human beings and the surrounding nature form a pictorial and poetic unity. Although he worked with vigorous brushstrokes, the texture and coloration

of his paintings have a quality of serenity and tenderness. (*A Woman at the Seaside*; *In the Wind*; *Carrying the Catch*, etc.)

The refugee years, first in Germany, then in the USA didn't diminish the artist's activities but brought changes not only of style, but also in the usually optimistic mood of his paintings. In the coloring there appeared sombre, dark blue tones and notes of sadness and suffering. (*Leaving Home*; *Snowing in*; *The Empty Net*). The linearity of forms became emphasized now, the paint surface thinner. Some pictures, dreamlike visions of the past, revealed the mysteries and meaning of daily life. A. Annus has painted many altarpieces in Latvia and abroad.—In the few portraits (including a *Self-portrait*) one feels expression of the models spiritual energy. Augusts Annus was also a superb master of drawing.

Sensitive Lyrical Realist—Jānis Cielava

Lyrical intimate Realism typifies Cielava's art (even Cielavs, 1890—1968). During the expressively Structural and Cubistic tendencies in Latvian art, Cielava was conscious of a crisis, but obeying his instinct, didn't change his Realistic attitude. However, from a strong Academic Realism he shifted to a more subjectively oriented way of Realism with a greater allowance of freedom. Some of his female portraits and some nudes cater to a salonlike taste. Cielava had an natural talent for coloring, also a gift for music.

The son of a contractor and a primitive painter, Jānis Cielava was born in Riga, on July 15, 1890. He graduated from the secondary school (gymnasium) and, according to his father's wish, entered the Faculty of Law at the University of St. Petersburg. In 1912, a drop out of the University, Jānis enrolled in the City Art School in Riga, where V. Tone, K. Ubāns, A. Drēviņš, Kr. Rits, K. Johansons and others were studying. Of all of his teachers, Cielava gained most from V. Purvītis and J. Tillbergs. The First World War broke out, and Cielava was mobilized. After the Revolution of 1917 and disintegration of the Russian army, he returned home and began an artist's and Bohemian's life. A member of the Riga Artists' Group, he belonged to the moderate Realistic wing of that group. In 1931, J. Cielava organized his first one-man show. He became popular as portraitist, primarily of the female, also, with the Gobelin-like nudes and bathers, and deliciously and splendidly arranged still lifes. His still lifes as well as the landscapes show a similar development from simplified arrangements to a more complex and articulated setting, but keeping their lyrical modality intact. In his cityscapes (of Riga and vicinity) in the 1920's Cielava reduced and geometricized the shapes under the influences of modern trends. In the decade of the 1930's appeared the transformation into cultivated tonal values, delicate and tapestry-like. The School of Paris had influenced also Cielava and some other Latvian painters. Cielava is of merit as genre painter, having two different approaches. On the one hand, there are psychologically-realistic works characterizing the types and the life situations (*In the Coach*; *In the Morning*; *Two Friends*; *Shepherd and Herd*). The other kind is the genre scenes of a market, of the fishermen in the boats, at nets, etc., where the human figures are dissolved in the flow of mild semitones of fine coloring. It's not the Impressionistic but a Modern expressive playful way.

In 1943, during Hitler's occupation, the artist had his one-man show. The following year began his refugee course from place to place, until he safely arrived in Austria and came under the protection of French authorities. Thanks to their help, Cielava came to Paris in 1946. There he became a fellow of the *Société Nationale des Beaux-Arts*, 1949, his paintings appeared at the Salon. The same year the artist sailed for the USA, living and working there until his death on November 11, 1968. He was a member of the Latvian Artists' Group of New York. In the last two decades he worked hard as portraitist, figurative and landscape painter in order to make his living. The greenish-blue hues in coloring and new variations in scenes of the fishermen are typical for the late years marked by some fatigue. In all these changes and transformations of Cielava's art, its inner quality of intimate warmth and of tenderness is an expression of humanity.

Neotraditionalists—Stylists

By this term we mean artists who try by simplification and stylization to transform the traditional forms into a decorative or ornamental effect, moreover, by using samples and elements of national folk-art. The purpose was a creation of modern, nationally pregnant art features. Those were genuinely the ideas of National Romanticism, as it grew in North-Eastern Europe, in Norway, Sweden, Finland, also Russia at the beginning of our century. Stylizing transformation with such a purpose may be found in works by previously discussed Latvian artists of older and younger generations. Here we point out a special group of artists who belonged to a movement of renewal of the old Latvian religious ideas and beliefs (so called *Dievturi*) and tried to portray those, producing a sort of iconic images. The most important representative artist of that category is Ansis Cīrulis. Others are Jēkabs Bīne, Hilda Vīka, Ernests Brastiņš. Related artistic tendencies in treatment of subject matter, but without the ideas of national mythology, were followed by such stylists as Kārlis Baltgailis, Hermanis Aplociņš and Jānis Plase.

Ansis Cīrulis: Idyllic Images of Life and Mythology

Ansis Cīrulis (1883—1942), introvert, versatile artist and craftsman, was born in Majori, on February 25, 1893 in a carpenter's family. At the beginning of his professional career he was a bricklayer's apprentice, who attended trade school in the evenings, then worked as architectural draftsman and also attended J. Madernieks' Art Studio in Riga. He moved to St. Petersburg and entered the Stieglitz School of Technical Design in 1906, left it disappointed and studied art at a private art studio and at the museums. Being interested in ceramics, he studied and worked at the pottery, established his own kiln. Ansis Cīrulis gained critical acclaim in Riga and in Paris with his ceramics. After art studies at the Julian Academy, he turned to painting, producing the allegoric Decadent style compositions (*A Dream, Sun and God's Children*) exhibited at the *Salon des Indépendents*, in 1913, 1914. Similar Secessionistic decorative compositions (*Stars and Clouds, Two People*) appeared 1913 and 1914, at the Exhibition of the Latvian Artists. Working at different crafts, as painter and graphic artist, Ansis Cīrulis organized several one-man shows in Riga (1920, 1925, 1933), and participated in collective exhibitions. The very productive artist died on September 15, 1942, in Riga.

The hypnotic world of the allegoric compositions shortly before the First World War, points in the direction of the Swiss F. Hodler and Symbolists of the Paris School. The catastrophic events of the war urged a return to reality. Cīrulis depicted the hardships of refugee life in a series of water colors, also, the events of Revolutions—1905 and 1917, and at the front in Latgale in 1919. But even

the scenes of suffering and destruction were not an exposure of the cruelty and despair or of scenic bravado, but rather, events of life penetrated even in dark moments by the light of hope and humanity, with a serenity of attitude. Ansis Cīrulis' world, be it ancient, be it contemporary, has a quality of an Arcadia, like a poetic vision of a Land of Happiness. In early 1920's after his first one-man show, Cīrulis visited Paris, during a period of doubts and self-criticism. He was struggling with the problem of a decorative style as a personal synthesis of contemporary feeling of form with the ancient traditions of national ornament in textiles, of old household things in rural usage, of old country architecture, with all that communicates the genuine folk feeling for beauty. Ansis Cīrulis worked out his response concerning human life as a whole. In a purely practical way it is a reflection of the ideas from the Arts and Crafts and the National Romanticism movements. Already his second one-man show in 1925, evidenced that the artist is on the way to his personal style in casein frescoes, in tempera and oil paintings, drawings and ornamental compositions. The charming, rhythmically composed scenes in the wall paintings in a Jelgava hotel (now destroyed) depicted the ancient legends and real events (e.g. the *Scene of Betrothal*). The legendary past in Cīrulis' presentation of the ancient Mītava (Mitau), the celebration of the mythological being Jānis' Night (Midsummer Eve), and so on, is an expression of benevolence and of a graceful enjoyment of life. In the late 1930's, there is a similar serene and idyllic mood of happy fulfillment in the series of daily events in the cities and in the country. The stylization of forms has a touch of primitivity as an artistic quality. Incidentally, this is evident in paintings with young female figures, slender and blond nudes, or dressed up and revealing a certain erotic undertone. The most typical motifs appearing on the wall or the ceiling or canvas seem to be the mythological, such as Jānis, Laima, Māra and Pērkons (Thunder). They are mythical beings who lead and influence human life. A strong symmetry and a sort of iconic rigidity mark their stature and posture. Ansis Cīrulis is called by U. Skulme "a master of Latvian icons". The artist produced also a number of city- and landscapes.

Some Other Painters of Mythological and Related Themes: Jēkabs Bine, Hilda Vīka and Ernests Brastiņš

Among the painters of mythical and related subjects JĒKABS BĪNE (1895–1955), a figurative and genre painter is a special case. He worked in the spirit of Academic Naturalism by also using his own methods of Impressionistic Realism. On the other hand, belonging to the national *Dievturi* movement, inspired by Finnish National Romantic Art and, somewhat, by the attempts of Ansis Cīrulis, he portrayed ancient national deities, mythological figures, though he had also produced images of the Resurrection and the Crucifixion. He was one of the group chosen to represent Latvian art at government-arranged exhibitions abroad.

J. Bine was born on April 11, 1895, in Riga, in a merchant's family. He received his first lessons in art from K. Nieländer at the Riga City *Realschule*, then at the City Art School (1913–1915). During the war, he attended the art school in Kharkov. Returning home to independent Latvia, he finished his art education at the Masterclass of Figural Painting under Professor J. Tillbergs (1926, at the Latvian Academy of Art). He was a member of the Independent Artists' Association (1923–1927), and of the Society of Latvian Artists (1927–1938). He was also active in crafts and applied arts, and as an administrator and teacher. During the last decade of his life, he worked as an artist in stained glass and was the Director of the Art Enterprises *Māksla*. He was also active as art critic and published a book on *Harmony of Colors*. He died in Riga, October 24, 1955.

In his genre paintings and the nudes at their morning toilet or reclining in the grass on a sunny day, Bīne inclines toward Naturalism. Typical for such a nude are strong accents of red in the kerchief contrasting sharply with the warm tones of the flesh and the deep blue and green of the foliage in shadows and shrill light on the green grass. Such deep dark blue tones are also typical for the coloring in the landscapes. Some effects are reminiscent of Anders Zorn.

To a different category of Bīne's painting belong the mythological images of the ancient Latvian cultic beings: God, Laima and Māra; Ūsiņš, the Driver of the Sun. Bīne worked out his iconographic types. Those idealized, decoratively treated legendary images evoke reminiscences of the Finnish art trends (Gallen-Kallela and National Romanticism). Stylization helps to transform the figures into legendary symbols.

Related ideas preoccupy also HILDA VĪKA (Vīka-Eglīte, 1897–1963), graphic artist, painter and poet. She began to exhibit her works in 1927 and organized one-woman exhibitions in 1933, 1937, 1940, 1959 and 1960. The most interesting part of Vīka's art is the drawing and watercolors where the narrative subjects are presented in a realistic, imaginatively poetic, even in an ironic way. The treatment of the different human types and life situations is at times realistic, at times purely phantastic, showing an inclination to sexual phantasies pointing toward Surrealism. In Vīka's dream-like world, there is also place for the mythological motifs. Her longing feminine art at times is like an autoillustration of the poetic ideas and dreams into visual form. There are some influences of the Russian *Mir Iskusstva* art, of German Neo-romanticism and of her teacher U. Skulme.

Born in Riga, H. Vīka worked as a clerk and studied at private art studios. At the beginning, especially in neat graphite drawings in addition to pleasing figures of females and children, Vīka produced idyllic scenes with flowers, little birds and dogs, variegated curtains, everything sweet and neat. The style of those drawings combines a certain refinement with some primitivity. The early oils are executed in a hard style, in the manner of the *Neue Sachlichkeit*, the Postexpressionist Realism. Later in the portraits and nudes there is a change to soft forms. A series of allegoric watercolors depicting the seasons are products of a feminine imagination influenced by French Decorative art. The mythological motifs of the female Māra, of ancient God, done in watercolors, tend to a decorative and calligraphic treatment of forms. There are also figurative motifs of the working people. Some genre paintings of lazy women, of a philistine couple, and so on, have an ironic undertone, even some social criticism. Persecuted under Stalinism, the artist-poet Hilda Vīka is now deservedly recognized in Soviet Latvia.

ERNESTS BRASTIŅŠ (1892–deported 1940): painter, explorer of Latvian ornament and the castle mounds of Latvia, also the founder and leader of the ancient Latvian worship. He studied art at the Stieglitz School in St. Petersburg, 1911–1916. As a painter Brastiņš attempted to create in a primitive way the images of the *Dievturi* ideas and beliefs. The images he produced were not on the level with the proclaimed ideas of mythology based very much on the Latvian folk songs. He is important as an explorer and ideologist, not so much as an artist.

Kārlis Baltgailis—a Genre and Latvian Riflemen Painter

The stylized paintings in tempera and oil of K. Baltgailis (1893–1979), are reminiscent of Ansis Cīrulis with the rhythmic suppleness of stylized forms, though his main subject matter of the Latvian Riflemen was influenced by the example of J. Grosvalds and of his friend, J. Kazaks. Subdued coloring, cultivated lines and a general decorative treatment of forms are his artistic tools. His first teachers in art were J. Madernieks and J. Rozentāls, but a systematic education in art Baltgailis received at the Art School of Penza, graduating in 1917. Then he became a cavalryman in reconnaissance in the Latvian units, participated in battles and was demobilized after the German occupation of Riga and the disorganization of the Russian army after the October Revolution. Moving eastward several years through Siberia and sailing with the Imanta Regiment from the Far East, he returned home. In 1920 Baltgailis began his career as a teacher and artist in Cēsis, and from 1922 in Jelgava. He was the initiator of the founding of the Artists' Group *Zaļā Vārna*, and was very active in organizing the numerous art exhibitions of that group, mostly in Jelgava and Riga. During the Second World War, all of his works and belongings in Jelgava were destroyed by the demoralized German army. He moved to Cēsis and worked there until his death on February 11, 1979. He reconstructed many of the destroyed works of the *Riflemen Cycle*, produced new ones and organized his one-man exhibition in Riga in 1964.

About 1920 and early 1920's Baltgailis has created drawings, oil and tempera paintings, also watercolors, in an expressive way of symbolic morbid scenes castigating the dark sides of human life. Another group of his genre paintings has sound realistic themes of rural life. The best are those from the 1930's. These scenes with human figures in graceful rhythmical motion are permeated with the spirit of youthful joy of life. A different emotional tonality embues the cycle depicting the life and struggles of the Latvian Riflemen. Revealing the dark and tragic side, while simultaneously expressing the heroic attitude of the struggle for which the Riflemen were a symbol. The artist elucidates the episodes of the First World War from the inside, the vantage point of a participant, not that of superficial patriotism. Drawing upon his experiences with soldiers in the war, he shows them not only fighting, being wounded and dying, but also in more mundane circumstances, even in pleasant and idyllic ones: *The Way to Ikšķile*, *The Fallen Soldier*, *The Burial*, *Two Friends*, *The Island of Death* (*Nāves sala*), etc. Baltgailis has also published some articles on art in periodicals.

Some Secondary Stylizing Artists

To stylizing artists of the second rank belongs the previously mentioned Ernests Brastiņš. Another, is a graduate of the Stieglitz School—HERMANIS APLOCIŅŠ (1891–1958) who established and directed the School of Applied Arts in Liepāja (Libau). At the Stieglitz School he mainly developed his skill in drawing and watercoloring. Aplociņš produced some allegoric compositions with female nudes and fantastic animals. Besides such fairy tales of a rich coloring, he had a different approach in scenes of toiling country people done in a robust style, combining simplifying of forms with naturalistic details, e.g., the massive, primitive male and female figures of the working people in the fields. In those works Aplociņš approaches the Symbolic Realism proclaimed by T. Ūders. Aplociņš produced also religious pictures—Golgatha scenes.

Influenced by the German Secession, he produced some allegoric works of a conventional prettiness, putting aside the idea of Symbolic Realism. The artist was deported by the Soviets in 1941.

RŪDOLFS VILCIŅŠ (1886–1953), in his pastel and oil landscapes and figurative works, was receptive to the trends of Decorative Impressionism and Neoimpressionism. Though showing respect for nature, the intelligent artist with his aspirations to the ornamental has a sort of kinship to J. Madernieks and Ansis Cīrulis, but in the rendering of a snowy landscape he has learned something from V. Purvītis. R. Vilciņš studied art at the Blum's Art School and at the Art Studio of Rozentāls. He visited Paris and Berlin before the First World War. Exhibited in the Latvian art exhibitions; since 1925 at the Independent Artists' Association in Riga.

Some affinity to that type of artistry has also JĀNIS PLASE (1892–1929).

Traditionalists of the Generation Around 1890

The Illustrative Painters: Eduards Brencēns and Indriķis Zeberiņš

EDUARDS BRENCĒNS (1885–1929), already mentioned as a well known book illustrator (vide *Latvijas māksla, 1800–1914* II, pp. 342–343), was during the same period before the First World War a stage designer and director at amateur stages, also a talanted performer himself. He exhibited at the exhibitions of the Independent Artists' Association in Riga, with facility producing genre paintings of the present and the past events in folk life, in a manner of popular narrative Realism, close to a Romantic setting. A poetic mood and festive atmosphere evoke such popular works as, e.g., *In the Boat*; *The Midsummer Eve*.

A popular painter and illustrator who worked in a similar manner was INDRIĶIS ZEBERIŅŠ (1882–1969). Educated at the country elementary school, Zeberiņš became a photo retoucher in Liepāja (Libau) and as an autodidact received help through letters from the graphic artist R. Zarriņš in St. Petersburg. Around 1905 the young man was a retoucher in Riga and a couple of years later was at J. Rozentāls' Art Studio, until his means ran out. In the years before the war Zeberiņš made his living as a popular caricaturist in Latvian humor magazines. Then in 1914, Zeberiņš was in St. Petersburg where he studied art under A. Rylov and I. Bilibin at the Art School of the Imperial Society for Fostering of Art. With 1915, a period of adventures, uncertainty and misery began ending in 1920, when Zeberiņš returned to Riga. He worked there as illustrator and prolific popular painter. He entered the Latvian Academy of Art studying in the Masterclass of Figurative Painting under Professor J. Tillbergs, graduating in 1925 with the diplomawork *The Morning Prayers*. Zeberiņš was a member of the Independent Artists' Association, then of the Society of Latvian Artists. Under the Soviets he was deported, returned grey and broken. Passed away in May 13, 1969.

A skillful traditionalist, Zeberiņš has painted his landscapes, country life scenes, laborers at the workshops and factories in the manner of Impressionistic Realism. From hard realistic forms Zeberiņš turned gradually to a soft texture and more luminous coloring. One of his best landscapes—*The Winds of Autumn*, is reminiscent of his teacher A. Rylov. Also some influence of J. Rozentāls is noticeable in Zeberiņš' landscapes and genre images.

Some Other Genre Painters of People's Life

FRICIS ROŽDĀRZS (1879–1967) is a painter both as an artisan and as an artist. The artist Rožd̄rzs is mostly an autodidact. His paintings appeared in exhibitions of the Latvian Artists before 1915. Rožd̄rzs preferred the themes of working people and of country life, characterizing in a Realistic way the people in its surroundings. He elucidates the hardships borne by the city proletarians showing the men at work. A good example of Rožd̄rzs' ability to depict a crowd is the painting the *Flea Market.*

NORA DRAPČE (1887–1968), a portraitist, figurative and landscape painter, has made her mark among the genre painters of her contemporaries. There is no luster on Drapčes figurative and landscape works, but one finds a sense of responsibility and truthfulness to show what really is. Drapče's Realism is a peculiar mixture of prosaic dryness (which she tried in the last years of her life to overcome) and the poetry of lyrical sadness. During the years after the Second World War, then in the USA, she tried to turn toward a freer expression of form and to a richer color. But what really counts in the evaluation of her creative efforts is what she has related about people and life of Latgale (Letgallen) in the early period and Kurzeme (Kurland) in later years. And we should not forget her sad vision of the unfortunate people who lost their native country. Born in a well to do family in Latgale, Nora Drapče received her education in art at the Riga City Art School where she gained the most from J. Rozentāls in the portrait class. Before graduating Drapče made a study trip abroad visiting Berlin, Munich and Paris. After the First World War in the early 1920's, she worked as a teacher and an artist in Latgale. Then she moved to Liepāja and worked intensively as an artist and as a teacher at the State School of Applied Arts. In 1943, she arranged her first one-woman show in Riga. The following year began the life of a refugee, from the camps in Germany to Kalamazoo, MI, where she established the City Art Center. Here was created the epic of the refugees and here began the search for some free and expressive form-color relations. The blinded artist passed away in Kalamazoo on December 28, 1968.

Born and working in Latgale was the painter EMMA BALTMANE (1882–1969). She obtained her art education at private art studios, by the way of S. Vinogradov. She gained in popularity thanks to the cityscapes of small towns in Latgale, pointedly picturing the people and the surroundings. Baltmane felt the peculiar beauty of the native landscape and of the still lifes with flowers. Her simple and modest Realist painting has a deserving quality of human warmth.

KĀRLIS BRENCĒNS: watercolorist, painter, a glass stainer, and explorer of painting techniques (1879–1951). Though K. Brencēns belongs to an older generation, he only began painting in oil during the First World War. Before that, he was working in watercolor and stained glass only. An eclecticist, using different techniques, K. Brencēns considered art generally a technical problem. Such an artisan attitude to art marks his work. Especially since the second half of the 1920's, Brencēns' narrowminded understanding of the old masters as a kind of Academlc Classicists, his compilative research and his approach to painting place him outside the mainstream of living art. Nevertheless, his book *How the Old Masters Made Their Pictures* is the first of its kind in Latvian and deserves appreciation.

K. Brencēns obtained his art education at the Stieglitz School of Technical Drawing. After stipendiary studies of stained glass in France, he became a teacher at the same school. In 1920 he returned to his native country and in 1923 became a teacher of drawing at the Latvian Academy of Art. After the period of a beginner in oil painting, the artist developed by working in two different ways. One—the decoratively expressive way by using thick impasto, influenced by Monticelli and Anglada. The other was with linearity and areas of broad form as in figurative paintings. Then followed the sensual nudes in Classicist, Academic vein, influenced by Ingres and Valloton, monotonous refusal of previous decorative style.

Some Figural Painters from Professor J. Tillbergs' Masterclass

There are several portraitists who were already active in the 1920's, students of Prof. Tillbergs' Masterclass, influenced by their teacher.

OTOMARS NEMME (1891–1947): portraitist, figurative painter and a popular caricaturist. He began his art education at the City of Riga Art School. Participating in Latvian artists' exhibitions since 1914, he graduated from the Latvian Academy of Art, 1933, having already gained popularity for his female portraits characterized by a simple sympathetic presentation. He was also able at watercolor sketches. Born in Riga on October 7, 1891, he died as a refugee in Memmingen, Germany, on December 31, 1947.

ALFONS MICHAILOVSKIS, a portraitist, born in Riga on March 29, 1899, died in Leton Sands, Nottingham, on December 27, 1966. Being a sophisticated Realist, he had the ability to capture the essential physical and psychological characteristics of his subjects. Well chosen were the postures of his models. His best works are animated and in good taste. As a refugee in England, he became ill from the substances used in porcelain painting at a factory. So the life of the talanted artist came to an end.

Belonging to another category by virtue of age, J. Borkovskis-Zemgals and V. Dvielis only began their artistic activities in 1930's.

VILIS DVIELIS, born on April 3, 1897, in Liepāja, was active as a portraitist during the 1930's in Riga. His Realistic works are markedly elaborate, as e.g., the portrait of the artist's mother. He was a Latvian Rifleman and, after the second Soviet occupation, worked in Riga, portraying "heroes of labor", composer J. Mediņš, etc. He died on May 27, 1969, in Riga.

Portraitist and genre painter JĀNIS BORKOVSKIS-ZEMGALS, born on June 24, 1894, in Lithuania, made his pictures in a very neat descriptive Naturalism. He produced anecdotal, amusing scenes (*A Recruit before the Sergeant*), also intimate scenes like the rear-view of a lady at her writing desk, influenced by Terborch. Zemgals worked as assistant to Professor V. Purvītis in his art class at the Architectural Faculty, University of Latvia, and as a lecturer at the short-lived Baltic University in Pinneberg, Germany. Afterward, he emigrated to the USA.

REINHOLDS KASPARSONS (1889–1966), a land surveyor, involved in the scandal exhibition of Modernistic parodies under his name, then a student at the Latvian Academy of Art, graduated from the Masterclass of Figurative Painting of Professor J. Tillbergs, 1926. He produced traditional, descriptive genre pictures, landscapes, also portraits and book illustrations. He knew how to manage popular illustrative style and was for a while active in Soviet Latvia, 1945–1949. Then Kasparsons was accused of Naturalism, and his paintings disappeared from the state controlled art exhibitions.

VOLDEMĀRS MEDNIS (1892–1975), member of the Society of Latvian Artists, has produced monotonously protocolic genre scenes (*The Old Coachman*). To the best of his paintings belongs the sombre *Group of Refugees*, compact and impressive. Mednis received his art education at the City of Riga Art School and at the Art School in Kazan. In 1926, he graduated from the Masterclass of Figurative Painting of Professor J. Tillbergs. In Soviet

Latvia, he participated in art exhibitions from 1945–1948; a personal exhibition (together with Br. Biķelis) in Riga, 1963.

Of lesser significance are two artists who graduated the same year (1926) from the Masterclass of Figurative Painting of Prof. Tillbergs at the Latvian Academy of Art and belonged to the Society of Latvian Artists: AUGUSTS LŪSIS (born 1876 in Jelgava) and JĒKABS MANGULIS (1889 in Olaine, Latvia–1945 in Germany). Lūsis (Lūse) had first exhibited his works in 1905 at the Riga City Art Museum; the best things that Mangulis produced were cityscapes.

Oto Pladers and Pauls Šprenks are among the best in the circle of Traditionalists. Both adhere to Realism and Impressionistic Realism in their portraits, landscapes, genre scenes and still lifes.

OTO PLADERS (1897 in Bulduri–1970 in Riga) received his first education in art at the Riga City Art School, was mobilized and served in the Latvian Riflemen Regiment, continued his art education at the Latvian Academy of Art, at first under Professor J. Tillbergs, then he was a teacher at the Art School Pallas in Tartu (a short time only), and finally studied landscape painting under Professor Purvītis until 1928 without graduating. He became a talanted popular artist. Pladers painted his portraits and genre pictures skillfully and in good taste, though the artists main field was the landscapes with fine tonal coloring and atmospheric development of space, be it an intimate corner of nature, or a panoramic view of Daugava with floats. Pladers' treatment of light and color effects reveal the beneficient influence of Purvītis' School. Notable is the light touch of Pladers' brush also in still lifes and his flower pieces. Especially famous were Pladers' roses.

A successful teacher, he was able to discover and foster the individualities of his students. He was intermittently active as an artist and as a teacher in Soviet Latvia.

PAULS ŠPRENKS (born on November 18, 1898, in the community Jaunlaicene), son of a forester, began his art education at the Art School in Pskov, Russia. The continuation followed at the Latvian Art Academy, Masterclass of Figurative Painting under Professor J. Tillbergs. He graduated in 1926 with a diplomawork *The Potters' Workshop*. Šprenks is one of the few Latvian artists who used industrial themes (*The Electrical Power Station in Riga* and, following Monet's example, *Daugavpils Railroad Station in Winter*). 1940 Šprenks repatriated to Germany and was active in Grabow, Mecklenburg. A traditionalist and a follower of Tillbergs, Šprenks, in comparison with Pladers, is more prone to naturalistic detail and is somewhat descriptive. In order to please his patrons, Šprenks embellished the appearance of the person, and was also prone to social and official portraits. But even so, he didn't neglect the artistic quality in this type of portraiture. In the interiors with figures, in those days popular kitchen scenes, he captured the intimacy of daily life. Šprenks' landscapes, some with a touch of Rozentāls' influence, done in juicy coloring, express also the emotional aspects of the Realistic vision of nature. All in all, Šprenks' artistic culture is more of skillful routine than of an inner impulse. His portraits may prove that. Some of them are representational, the others (e.g., those of Latvian writers) prevailingly documentary.

A conservative Traditionalist is ROBERTS ŠTERNS (1884–1940), a painter, teacher, art interpreter and an epigrammatist. As artist–a descriptive Realist, representing mostly seascapes with fishers. As a portrayer of rocky shores, he is similar to ALEKSANDR PETROV (1874–1956) and another compatriot from Liepāja–ARTURS BAUMANIS (1892–1975). R. Šterns, a fisherman's son born in Liepāja, received his art education at the Penza Art School, graduating in 1909. He studied under Professor J. Tillbergs at the Latvian Art Academy graduating from the Masterclass for Figurative Painting in 1931. He was a drawing teacher in Riga, author of several books on art history, popular philosophy and articles on art.

A traditional Realist is also AUGUSTS DĪRIĶIS (1894–Riga–1941). He was educated at the art schools in Riga, Penza and Kharkov. In his portraits and landscapes Dīriķis showed also a tendency toward stylization. He exhibited his works since 1914. Together with KĀRLIS AVOTIŅŠ, JĀNIS STRAUTS and KĀRLIS VEIDEMANIS he organized an art exhibition in Riga 1924.

Some Peculiar Realists and Impressionistic Realists

Two artists who died prematurely, belonged to the Neotraditionalists and found their own individual expression in Impressionistic Realism: Alberts Filka and Broņislavs Kondrāts. They both belonged to the Independent Artists' Association in Riga, turned to the motifs of harbors, sea and markets. Their best work they produced in the 1930's.

ALBERTS FILKA (also Pilkus, 1891–1938) attempted in the early 1920's to turn from traditional Realism to a more free form. Parallel to Realist works he tried also landscape compositions in a Romantic Classicist vein, being in such attempts not quite at his best. Born and brought up at the Baltic seashore, the first education in art Filka attained at J. Madernieks' Art Studio, continued at the Art School in Kazan and at the Art School of the Imperial Society for Fostering of Art in St. Petersburg under A. Rylov and N. Roerich. Rylov was a Realist; Roerich–a promulgator of Eastern mystical beauty. Filka was there until his mobilization, 1915. As a Latvian Rifleman he was heavily wounded in the historical Christmas Battles in 1916. After a year Filka renewed his artistic activities, slowly, step by step. At the beginning he produced fantastic images like a *Fairy Tale Palace*, *Enchanted City* and so on. In the landscapes he experimented with coloring and stylized form (e.g., the one-man show in Riga, 1922). During the following years, Filka returned to Impressionistic Realism creating landscapes, cityscapes and also a number of compositions in a Classicist vein. Some cityscapes of Riga with figures were full of life (market scenes). A popular kind of genre was work in the harbour with horses, in the country and at the seacoast with fishermen. A special category is the scenes of Latvian rivers of Lielupe and Daugava with rafts. In the variety of motifs of city and country scenery, Filka found a rich source of artistic activities. The one-man show in 1936 witnessed the artist's work in full swing. It soon came to an end. In 1938, a *post mortem* exhibition of Filka's paintings was arranged.

BROŅISLAVS KONDRĀTS (1890–1935) made his debut at the age of thirty eigth at the Ten Year Jubilee Exhibition in Riga, 1928. Very soon he gained the sympathies of the public and of the critics. As sudden as was his appearance, was also Kondrāts wane, due to a sudden death. The painter gained his art education at the Art School of his native city–Riga. Then came an interruption during the years of the war and the revolutions. Kondrāts returned to painting in 1920. During the first five years his landscapes have a beginner's uncertainty, followed by a Naturalistic, then a Decorative manner. Finally there was a turn to an Impressionist Realism with a more free and mature brushwork rendering the light–color values. With broad paint strokes, approaching the technique of Ed. Kalniņš, Ā. Skride and other representatives of the young Riga School, Kondrāts painted his favorite subjects: sea, salmon fishing, harbor scenes, the market at Daugava River with the female vendors, etc. Somewhat robust, pointedly rendering the play of waves, reflexes of ripples, the bodies of boats and ships, the moving human figures, the artist captured essential qualities of sea- and cityscapes.

KĀRLIS KURLE-KURLIS (1888–1928), a painter of landscapes and genre pictures, was kindred in some way to Filka and Kondrāts. A student of business subjects in Riga, he changed his mind and turned to painting. He studied painting at A. Vinogradov's Art Studio in Riga. Kurle-Kurlis passed away before the opening of his first one-man exhibition, on March 18, 1928.

ALEKSANDRS CĪRULIS (1886–1969) was in his decorative landscape compositions in touch with the Purvītis' tradition. A student of architecture, Al. Cīrulis turned to painting in oil and pastel. Tending toward stylized forms in landscapes and in the nudes, he defined forms with lines and colored areas. Typical of his landscapes are the panoramic views. Some of Al. Cīrulis figurative works recall the German and the Scandinavian Secessions. During the Soviet regime, since 1944, Al. Cīrulis participated at one exhibition only: he was classified as an architect.

The Artists Influenced by the German School and Some Others, Less Known

Several members of the Latvian Independent Artists' Association were influenced by the German School. Those are Jānis Ansons (Ansohns), Hermanis Grīnbergs, Alfrēds Plīte-Pleita, Ernests Veilands and others. The most important among them is HERMANIS GRĪNBERGS (1888–1928), painter and decorator, designer of interior decoration and art instructor. An erudite with a light hand, though with no eminent originality, Grīnbergs painted in oil, tempera and watercolors landscapes and cityscapes, interiors and genre scenes, also some portraits. Always busy, he had little time left for finished works such as his *Viestura Garden, Interior of St. Petri Church, The Refugees*, etc. He kept to Traditionalism, be it Realistic, be it Decorative or with a touch of Expressionism (*The Shepherd*). He was a sympathetic artist without any pretensions of novelty. Born in Riga, Grīnbergs trained in stained glass workshops (Tode) and in decorative painting (Pētersons), learned to draw from B. Borchert at the German *Gewerbeschule*. In 1908 he entered the Riga City Art School, went to Munich to improve his painting and decorative skills. During the First World War he worked as a stage painter in Moscow. In Latvia Grīnbergs was popular as decorator of interiors and taught drawing at the Latvian Academy of Art.

JĀNIS ANSONS (1888–1935) had a similar curriculum. Due to his living and working conditions, Ansons was bound to work as painter in snatches, thus preventing a full development of his artistic abilities. His painting was limited to a certain range of still lifes, landscapes and nudes. There Ansons follows the path of an Impressionist Realism. His main abilities were in drawing, less in coloring. So he limited his still lifes to objects with definite geometric shape like books, paper rolls, different pottery, etc. In the landscapes he was influenced by W. Leistikow. The hard modelling of the female nudes reveal Ansons' penchant for drawing. His art education was pursued at Blum's Art School, then at R. Pētersons' painting workshop and then at the Riga City Art School. After that followed working in workshops of decorative painting in Germany. From 1921–1928, J. Ansons was Assistant Director of the Riga City Art Museum and, since 1922, Instructor at Professor Purvītis' art class in the Architectural Faculty of the University of Latvia.

In a similar manner ERNESTS VEILANDS (1885–1963) was very active in applied and decorative arts as a textile designer and, in the latter part of his life, he was the Supervisor of the stained glass workshop of the Art Enterprises *Māksla*. During the era of independent Latvia, he was active as a painter. His pictures reflect partly the tendencies of Impressionist Realism but also a turn toward Romantic fantasies in linear and decorative style, influenced by German art. Veilands' landscapes with wide panoramic view and effects of lighting have some poetic overtones, e.g., the landscape around Salzburg, *A Morning Scene*, etc. He also produced fantastic images. After 1950, Veilands was active only in crafts. He was educated at the Blum's Art School in Riga, the Riga City Art School (1907/1908), Rozentāls' Art Studio and studied art history at the University of Vienna. He worked as art teacher and wrote on history of costumes.

In a previous volume was mentioned the stage designer PĒTERIS KUNDZIŅŠ (1886–1958). As a painter he began with subjects of the fairy tales, influenced by German Neoromanticism. Since 1921, at the exhibitions of the Independent Artists' Association in Riga, Kundziņš gained popularity with the stylized images of clouds.

ALFRĒDS PLĪTE-PLEITA (1888–1921), painter and graphic artist, also came in touch with the German art. In his oil paintings—still lifes, portraits and landscapes, Plīte-Pleita was concerned with clarity of form, obtained by tonal values. The main field of his artistic activities was graphic arts and watercolor. He began his education in art under K. Nieländer, teacher at the Riga City *Realschule*. Next step was at the Art Academy in Munich, where Plīte-Pleita studied painting and etching. Mobilized during the First World War, the artist had fallen ill and never regained health.

TEODORS PLIKAUSS (1888–1928), a draftsman and an aquarellist, also belongs to the category of those who died young. Graduated from the Stieglitz Central School for Technical Drawing in St. Petersburg, he was a member of the Independent Artists' Association. The young painter KRISTAPS RĪTS, mobilized in 1915, was killed in action. He dropped out of the Riga City Art School together with K. Ubāns and A. Drēviņš. ATIS MAIZĪTIS, painter, born 1889 in Riga, studied art at the School of the Imperial Society for Fostering of Art in St. Petersburg. In 1912 he organized a small one-man art show at the Art Salon of Melderis-Saulīte, in Riga. Later, he went to Russia and disappeared.

At the conclusion of this chapter is mentioned a line of Traditionalists of minor importance, though some of them enjoyed popular acclaim, e.g., Alberts Prande, Pēteris Pētersons, Kārlis Siliņš. Almost all of them were, for a longer or shorter time, members of the Independent Artists' Association. The older of these are: Pēteris Pētersons, Aleksandrs Majevskis, Hugo Grotuss, Jūlijs Krastiņš, Kārlis Meiris, Rūdolfs Vilciņš and others.

PĒTERIS PĒTERSONS (1881–1937), a painter, teacher, humorist, art critic and lecturer, studied art at the City of Riga Art School and, for a while, at the Latvian Academy of Art. Both kinds of his landscapes, the Naturalistic and the stylized, of selected places in the native country are uneven in quality. The best are elaborated and with a tinge of intimacy.

A popular Realist, serving the taste of his customers by painting flowers and landscapes, was HUGO GROTUSS (1884–1951). He studied art at the Madernieks' Studio and, for a time, at the Stieglitz School in St. Petersburg.

Somehow similar to, but weaker than Rožkārzs is the recording Realist ALEKSANDRS MAJEVSKIS (1881–1962) in his country life scenes. Some Majevskis' pictures, like *The Paupers of the Community*, aptly characterize the rural types and their environment though as paintings they lack power. Somewhere on the verge of a plain diletantism, he has produced images of a dusky, gray world, with a touch of mysticism. There are naive pictures producing some unintended comic effects. On the other hand, works like *Bugbear*, a folklore motif, or the image of changing Riga are of some ordinary artistic quality. Majevskis studied art at the Blum's Art School and also attended Rozentāls' Art Studio.

Dryness and a dark palette mark the seascapes with fisherboats and fishermen in the paintings of the recording Realist JĒKABS DREŠMANIS (1889–1956), in a descriptive way telling about the spirit of a struggling life. Born in Majori, a town on the Riga Seashore, Drešmanis studied decorative and stained glass painting at the Stieglitz School in St. Petersburg and supplementary studies at the Latvian Academy of Art. During the years of exile, he lived and worked in Lincoln, Nebraska, participating there in local art exhibitions.

An adherent of popular Realism was KĀRLIS SILIŅŠ (1895–1955). He began with landscapes and genre pictures of mediocre quality and, about 1927, advertised himself as a portraitist of "socially prominent personalities". Exterior resemblance and agreeable appearance defined the limits of K. Siliņš' portraiture. Discounting evident banalities, boring parade costumes, superficialities of execution, there are portraits of poets, diplomats, businessmen, clergymen, middle class ladies with well articulated silhouettes, posture and characterization (Dr. A. Bīlmanis, chessmaster J. Matisons). "He painted some portraits in a hurry". (H. Kjellin). Born in Riga, on March 12, 1895, K. Siliņš studied art at the City of Riga Art School and graduated from the Art School in Penza. Since 1919, he participated at art exhibitions in Riga. Organized a one-man show in New York; died there on February 13, 1955.

*

There were artists in the province. Some of them have been buried in oblivion. Who remembers JĀNIS GRIĶĪTIS? From the country side, the Griģi in Lielvārde, he sent his landscapes of spring motifs to the exhibitions of the Latvian Independents and to the State organized art shows (1928, 1935). Those lyrical images in gray and violet tones of lanky alders and birches in spring reminded of some Russian influences. Nothing special or artistically powerful, though so true to the intimacy of his vision. The war came and Griķītis disappeared.

Brief was the participation in art exhibitions by the member of the Independents' Association ARVĪDS PLOTNIEKS (Valka). As was that of, in the second half of the 1930's, JŪLIJS KRASTIŅŠ (1882–1950), who was working as a teacher in Gaujiena. He produced stylized landscapes and fantastic motifs. Before the First World War his works appeared at several Exhibitions of the Latvian Artists (Second, Third, Fourth). During the war, he exhibited in Moscow at the exhibitions of the group *Edinorog* ("Unicorn"). At the Fourth Exhibition of Latvian Artists, Riga, 1914/15, also appeared the works of previously mentioned young painters Kristaps Rīts and Augusts Dīriķis as well as the brooches of Kārlis Celmiņš who, as did Aleksandrs Strekāvins, lived and worked in Jelgava (Mitau).

ALEKSANDRS STREKĀVINS, born in Jelgava, 1889, worked there since 1919 as a teacher at the State Secondary School. He was educated in art at the Art School in Kazan and also at the Riga City Art School. In 1912, Strekāvins studied art with J. Walter-Kurau in Dresden. The artist had several one-man shows in Jelgava. He painted in a Realist manner cityscapes of Jelgava and Talsi, genre pictures and Greek-orthodox icons.

KĀRLIS CELMIŅŠ (1894–1973), painter and craftsman, received his art education at the Stroganov School of Crafts and Decorative Arts in Moscow. He worked in Jelgava as a teacher at the Classical Secondary School and participated at collective art exhibitions. Together with K. Baltgailis in 1923 he organized a two-man show in Jelgava. In his landscapes, portraits and compositions Celmiņš fluctuated between ordinary Realism and ornamentalized fantastic forms. He designed the *Memorial Monument to Soldiers Killed in Action* at Ložmetēju Hill. In Soviet Latvia, he worked, since 1946, in Liepāja. Was reprimanded for political reasons between 1950–1957. He had several one-man shows in Liepāja, Jelgava and Cēsis between 1960–1965.

ATIS VIDUKS (1887–1966), draftsman, illustrator and a painter, graduated from Professor Tillbergs' Masterclass of Figurative Painting. Previously he had studied at the Stieglitz School in St. Petersburg and the Stroganov School in Moscow. During the Independence years he participated at some collective exhibitions of art. Under the Soviets, Viduks settled down as a teacher in Talsi and organized a number of one-man shows there, in Kuldīga, Renda and Liepāja. His landscapes and figurative paintings have a strong linear style. O. Viduks died in an accident in 1966 and his post mortem exhibit took place in Talsi, the same year.

JĀNIS STRAUTS (born 1893) worked in Northern Vidzeme, Mazsalaca. He portrayed the scenes of rural working people and landscapes with motifs of Northern Vidzeme. His painting has a tendency to simplification of forms. The beginning of Strauts art education was at J. Madernieks' Studio, Riga, continuing at the Art School in Kharkov. Together with K. Avotiņš, A. Dīriķis and K. Veidemanis, he exhibited at the State Art Museum in Riga, 1924. An exhibition celebrating his 50 years of artistic activity took place in Mazsalaca.

An episodic phenomenon of this period of Latvian painting is ROBERTS STROPS who, in his genre pictures and portraits, showed a marked tendency to a primitivity of form.

A follower of traditionalist trends is the versatile ALBERTS PRANDE (1893–1957), a graphic artist, illustrator and a painter. His landscapes show a change from hard forms and local colors of the early works (*Banks*, 1922) toward a softer texture and an Impressionistic Realism of coloring (*Castagnola series*). As far as fine arts are concerned, his merits lie elsewhere. In 1919/1920 Prande supervised the Latvian Government Printing-House; in the early 1920's he organized and supervised the Art Salon of the LTA; the *Illustrated Journal*, published by LTA, he transformed into an Art magazine, editing the section of the fine arts, 1925–1926; edited the illustrative department of the magazine *Atpūta*, 1927–1929; was the librarian at the Latvian Academy of Art; was the Inspector and then the Director at the National Opera in Riga. As a refugee he was employed by IRO and was active in organizing the Exhibition of the Displaced Artists in Germany, 1948, then in Paris and Amsterdam, 1949.

His first art education Prande received at the Trade school in Jēkabpils from his teacher J. Kuga; then at the Art Studio of J. Madernieks. Continued at the School of Imperial Society for Fostering of Art in St. Petersburg. After refugee years in Germany, he emigrated in 1951 to USA, settling in Milwaukee, passing away there, on October 18, 1957. A post mortem exhibition of his works took place in Milwaukee, 1962. He was a member of the Society of Artists *Sadarbs*. A. Prande has written on art, edited books, among them the *Latvian Literature in Portraits*, Riga 1925.

*

In conclusion of this section, some information on the author of this book, JĀNIS SILIŅŠ (Janis Silins) as painter and art historian. Born on June 1, 1896 in Riga, he made the first steps in art under Konstantin Nieländer (1848–1928) at the Riga City *Realschule*. A refugee in 1915, he went to to Moscow, staying there till 1919.

He studied social and philosophical subjects at the Commercial Institute there, then at the University of Moscow at the Division of Theory and History of Fine Arts, as well as psychology and philosophy. He studied drawing and painting at the Art Studio of I. Mashkow. He worked as a journalist at the Latvian newspaper *Dzimtenes Atbalss*. From 1919 to 1921 he was in Kazan and studied in the Higher Fine Arts and Crafts Workshops with V. Shcherbakov, P. Benkov and N. Feshin, and was a Scientific Collaborator there. Studied art history at the University of Kazan. Lectured on art history at the Organization for Public Education. He returned home, 1921, studied Humanities at the Latvian University, graduating in 1927 (Mag. Phil. 1929; Dr. Phil. 1943), additional studies of psychology and art history at the Universities of Stockholm (1938) and Marburg (1939). Had teaching positions at the Latvian Academy of Art (1932–1940; 1941–1944) and the Latvian University (1936–1944). He worked as a painter and exhibited since 1922; was a member and Secretary General of the Society of Artists *Sadarbs*. He was active as art critic and historian, author of several books. From 1941–1944, he was Supervisor of the University's Art and Archeology collection. During the refugee years in Germany he was, in the years 1946–1951, a guest Professor then a Professor in Charge of the Introduction to Art History at the Julius Maximilian University at Würzburg and the Director of the Latvian University Extension and art studio there. After emigrating to the USA he tought art history at Rollins College in Winter Park, Florida, and was Executive Director at the Morse Gallery of Art there. Participated at art exhibitions in Winter Park, New York, St. Petersburg, FL, Hopkinville, KY, Washington, DC, etc. In 1955, he was employed as an Art Consultant at Norfolk Museum, VA.

J. Siliņš' painting developed, as is typical for the unruly, seeking and experimenting young generation of the years about 1920, in an atmosphere of conflicts between new and old traditional trends, full of dogmatic ideologies and uncertainties. J. Siliņš' art development had experienced its jolts and pushes, periods of productivity and of standstill and vacillation between experimentation with expressive abstraction and a turn toward direct studies from nature. In figurative and landscape motifs produced in the beginning of the 1920's there appear influences of Cubism, of a search for rude primitivity or for a rhythmical flexibility of forms. Parallel to such an experimentation appeared the direct studies after nature, mostly of the surrounding outskirts of Riga. These cityscapes were treated with stylized forms and plain local coloring. Further development showed an increase in variety and richness in articulation of texture, tonal coloring and expressivity of realistic forms. In the late 1920's and in the 1930's these transformations were documented by the works at the exhibitions of *Sadarbs*. The Second World War and the following refugee and emigration years brought interruptions and new changes. During the stay in Liberec (Reichenberg, Czechoslovakia), then Würzburg and Schweinfurth (W. Germany), J. Siliņš produced a series of watercolors. In oil, he turned toward Cézannism in still lifes, did colorful flower paintings and sketchy cityscapes of the destroyed Würzburg. After emigration to the USA, 1951, there were hard years of adjustment to new conditions of living. With stabilizing of the new conditions, there began the continuation of artistic activities. One direction in the search for new possibilities was a free form-color expression of semi-natural, semi-fancy motifs depicting a landscape or a still life or an undefinable object. The other, an ornamentally abstract complex having a legendary meaning.

Many productive days were passed at the countryside in New Jersey painting landscape studies together with friend Mārtiņš Krūmiņš and his wife Māra Krauze-Krūmiņa at their home.

(*M. K.*)

A Retrospect

Contains a brief resumé of the tendencies and trends in Latvian painting between 1915–1930. The next volume of this book will deal with the progress between 1930–1940, as well as the development of decorative arts.

30.Ls

LATVIJAS NACIONALA BIBLIOTEKA
0302059637