



**Pilsēta
Laikmets
Vide**

Sērijā "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei" iznācis sestais sējums – rakstu krājums "Pilsēta. Laikmets. Vide". Tas veidots, balstoties uz referātiem, kas 2005. gadā tika nolasīti 13. Borisa Vīpera piemiņas lasījumu konferencē.

Borisa Vīpera piemiņas lasījumu tradīcija aizsāka 1988. gadā, un kopš 20. gs. 90. gadiem katrā no šīm konferencēm ir sava pamattēma. 2005. gada lasījumu un arī šī rakstu krājuma tēmas izvēli rosināja urbānā elementa pieaugums un tā dažādās izpausmes mūsdienu pasaules kultūrā. Jaunas parādības un akcenti pilsētas un mākslas dzīves kopsakarībās vērojamas arī Latvijā. Arī te arvien vairāk jārēķinās ar globalizācijas tendencēm. Šādā situācijā būtiski šķīta izvērtēt, kā pārveidojusies tradicionālā Latvijas pilsētvide un kā tas atspoguļojas Latvija's mākslā un arhitektūrā, pamatos koncentrējot uzmanību uz arhitektūras un pilsēt būvniecības un arhitektūras un vizuālās mākslas mijiedarbības jautājumiem.

Rakstu krājums izdots ar Valsts kultūrkapitāla fonda un Latvijas Zinātnes padomes finansiālu atbalstu. Par sadarbību īpašs paldies jāsaka vairākām institūcijām un to darbiniekiem – Latvijas Valsts vēstures arhīvam, Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centram, Latvijas Nacionālajam vēstures muzejam, Latvijas Nacionālajam mākslas muzejam, Latvijas Nacionālajai bibliotēkai, Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centram, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejam un Latvijas Laikmetīgās mākslas centram.

Rūta Kaminska

The 6th publication has appeared in the series "Materials for Latvian Art History". The collection of articles "City. Epoch. Environment" is based on papers presented at the 13th Boris Vipper Memorial Conference in 2005.

The tradition of Boris Vipper Memorial Conferences in Riga was initiated already in 1988, and since the 1990s each conference features a central theme. The increasing urban element and its varied manifestations in the world culture has inspired the leading theme of the 2005 conference and this publication. New phenomena and accents in the mutual relations between the city and art life are seen in Latvia as well. Tendencies of globalisation are becoming ever more pressing here. It seemed important to examine the changes of traditional Latvian urban space and their reflection in Latvian art and architecture, focusing on the issues of interaction between architecture and urban planning as well as architecture and visual arts.

The collection of articles was financially supported by the State Culture Capital Foundation and the Latvian Council of Science. Special acknowledgements deserve the helpful staff of several institutions: Latvian State History Archive, Heritage Documentation Centre of the State Inspection for Heritage Protection, Latvian National History Museum, Latvian National Museum of Art, Latvian National Library, Latvian Academy of Art Information Centre, Riga History and Navigation Museum and Latvian Centre for Contemporary Art.

Rūta Kaminska

Pilsēta
Laikmets
Vide



2008-5
L 18

L
7

**Pilsēta
Laikmets
Vide**

UDK 7(474.3)(082)
P1 513

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta publikāciju sērija /
Publication series of the Institute of Art History (Latvian Academy of Art)
MATERIĀLI LATVIJAS MĀKSLAS VĒSTUREI / MATERIALS FOR LATVIAN ART HISTORY

Redkolēģija / Editorial board

Elita Grosmane, Marts Kalms (Mart Kalm, Igaunijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Tallina / Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse instituut, Tallinn), **Rūta Kaminska, Eduards Kļaviņš, Ingrida Korsakaite** (Ingrida Korsakaite, Viļņa / Vilnius), **Vojtechs Lahoda** (Vojtěch Lahoda, Čehijas Republikas Zinātņu akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Prāga / Ústav dějin umění AV ČR, Praha), **Lars Olofs Larsons** (Lars Olof Larsson, Kristiana Albrehta universitātes Mākslas vēstures institūts, Ķīle / Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrecht-Universität, Kiel), **Malgožata Omilanovska** (Małgorzata Omilanowska, Polijas Zinātņu akadēmijas Mākslas institūts, Varšava / Institut Sztuki PAN, Warszawa), **Jānis Zilgalvis**

PILSĒTA. LAIKMETS. VIDE
CITY. EPOCH. ENVIROMENT
Rakstu krājums / Collected articles

Sastādītāja / Compiler **Rūta Kaminska**
Sastādītājas asistente / Compiler's assistant **Kristīne Ogle**
Mākslinieks / Designer **Juris Petraškevičs**
Literārā redaktore un korektore / Language editor and proof-reader of Latvian **Māra Ņikitina**
Tulkotājas / Translator **Stella Pelše, Kristiāna Ābele**
Tulkojumu korektore / Proof-reader of English **Kristiāna Ābele**

Uz vāka / On the cover: **Kārlis Siliņš**. Pašportrets uz ielas fona /
Self-Portrait against the Street Background. Ap / C. 1930.
Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / Latvian National Museum of Art

Izdevējs / Publisher



Iespiests / Printed by AS "Preses nams"

Izdevumu atbalsta / The publication is supported by



Valsts kultūrkapitāla fonds

Latvijas Zinātnes padome

© Neputns, Rīga, 2007

ISBN 978-9984-807-11-9

**LATVIJAS
NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA**

0308006498

RŪTA KAMINSKA. Ievads	7
KRISTĪNE OGLE. Jēzus biedrības urbānā stratēģija un tās īstenošana Latvijas teritorijā	9
DAINA LĀCE. Rīgas plānojums 19. gadsimta vidū: esošais un vēlamais	36
IVETA LEITĀNE. <i>Štetl</i> pasaule un tēls	60
RŪTA KAMINSKA. Daugavpils 18.–20. gs. sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums pilsētas un novada kultūrvēstures savdabības kontekstā	78
ELITA GROSMANE. Piemirsts fenomens Latvijas kultūras vēsturē: Kurzemes provinces muzejs	95
KRISTIĀNA ĀBELE. Latviešu pirmie mākslas saloni ap 1910. gadu un to veidotāji	108
JĀNIS ZILGALVIS. Viduslaiku arhitektūras formu izpausmes Kuldīgas 19. gs. otrās puses apbūvē	125
ANITA BISTERE. Jāņa Frīdriha Baumaņa pilsētām projektēto pareizticīgo baznīcu arhitektoniskā veidola attīstība	137
SILVIJA GROSA. Sociālā prestiža idejas atspoguļojums Rīgas agrā jūgendstila arhitektūras dekorā	151
ILVA KRIŠANE. Aleksandra Klinklāva funkcionālisma izjūta: Rīga–Monreāla–Čikāga	167
STELLA PELŠE. Pilsētas un lauku motīvi latviešu mākslas izvērtējumos starpkaru periodā	189
RUTA LAPIŅA. Pilsētas tēls 20. gs. 20.–30. gadu latviešu glezniecībā	195
RUTA ČAUPOVA. Tēlniecība piepilsētas vidē	211
SOLVITA KRESE. No objekta līdz situācijai: publiskās mākslas transformācijas	223
PIELIKUMI	245
Summaries of articles	245
Attēlu saraksts	258
List of illustrations	265
Personu rādītājs / Index of persons	272
Vietu rādītājs / Index of locations	279



IEVADS

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta un izdevniecības "Neputns" sadarbībā veidoto Borisa Vīpera piemiņas lasījumu rakstu krājumu sērija papildinājusies ar vēl vienu sējumu, jau sesto pēc kārtas. Kopš 20. gs. 90. gadiem šim mākslas zinātnieku konferencēm allaž ticis izvēlēts kāds vadmotīvs. Trīspadsmitajiem Borisa Vīpera piemiņas lasījumiem, kuru materiāli apkopoti šajā izdevumā, vienojošā tēma bija pilsēta. Pilsēta ar tās vēsturiskajiem likteņiem garu gadsimtu gaitā, ar dažādu laikmetu atstātām zīmēm – celtnēm un pieminekļiem –, kas padara šo cilvēka radīto vidi pievilcīgu tās daudzveidībā un mainībā. Mūsdienu pilsēta ar tās problēmām, iespējām un ierobežojumiem: dzīvesvieta, vide darbībai, piederības un mājas sajūtas radītāja, iedvesmas vai vilšanās avots – kā nu kuram ar to nākas saskarties. Izvēlētais tēmas tulkojums var būt pietiekami plašs, taču mākslas zinātnieku lokā prioritāte, protams, pieder arhitektūras un mākslas parādību izvērtējumam.

Rakstu krājumā, kā arvien, iekļauti arī lasījumos neizskanējuši materiāli, paplašinot tēmas izvērsumu ar mazāk zināmu parādību apskatu. Publikāciju apjomīgāko daļu veido atskats vēsturiskajā mantojumā. Te akcentēta pilsētas telpiskās struktūras veidošanās laikmetu ritējumā un tās īpatnības gan kāda noteikta, ārpus arhitektūras un mākslas stāvoša faktora (jezuitu ordeņa stratēģiskās intereses, ebreju kopienas pilsētvides organizācijas tradīcijas un to pēdas Latvijas mazpilsētās), gan Eiropas pilsēt-būvnieciskās prakses kontekstā (Rīgas plānojums 19. gs., Daugavpils plānojums 16.–20. gs. un sakrālās arhitektūras loma tajā). Ar 18. gs. nogali, bet īpaši 19. gs. būtiski paplašinājās vietējo mākslas pasūtītāju loks, veidojās publiskās mākslas darbu krātuves un jaunas kolekcionēšanas tradīcijas – arī tas ir saistīts ar pilsētu. Tā top par mākslas un izstāžu dzīves centru, tālab svarīgi ieskatīties muzeju un mākslas salonu darbībā gan Jelgavā, gan Rīgā. Dažādos aspektos iespējams vērtēt arī pilsētu celtnes – tas var būt gan arhitektūras stilistisko strāvojumu konteksts (neogotikas un jūgendstila apbūve un tās rosinātājfaktori), gan konfesonālo interešu faktors (pareizticīgo dievnamu arhitektūra). Savukārt 20. gs. vēsture ne tikai liek paraudzīties uz Latvijas parādībām pasaules procesa kopsakarībās, bet arī ļauj izcelt latviešu arhitektu veikumu ārpus Latvijas (Aleksandra Klinklāva darbība ASV un Kanādā).

Likumsakarīgi, ka pati pilsētvide ir saistīta arī ar vizuālo mākslu – gan kā tēls 20. gs. pirmās puses gleznotāju darbos, gan kā mājvieta tēlniecības darbiem un spēles laukums mūsdienu mākslinieku radošajām izpausmēm. Arī šajā ziņā 20. gs. nogalē un 21. gs. sākumā tapušais jau pieder vēsturei un, šķiet, nule kā norisinājušos pasākumu pieredze prasa apkopojumu un izvērtējumu. Visbeidzot – pilsētas iespaidi latviešu mākslā jau tikuši analizēti mūsu mākslas kritikas un teorijas klasiķu darbos. Ciktāl šo spriedumu objektivitāti iespaidojušas noteiktā laikmetā izceltās vērtības – arī tas ir apziņams, lai labāk izprastu mūsdienu situāciju.

Krājumā ietvertie apcerējumi dod ieskatu hronoloģiski un tematiski plašā lokā, norādot iespējamo tālāko pētījumu izvērsuma virzienu. Iesāktais jātūrpina nākamajos Borisa Vīpera lasījumos un to materiālu publikācijās. Ar katru no šiem sējumiem tiek papildināt kāda lapaspuse mūsu arhitektūras un mākslas vēsturē.

Rūta Kaminska



JĒZUS BIEDRĪBAS URBĀNĀ STRATĒGIJA UN TĀS ĪSTENOŠANA LATVIJAS TERITORIJĀ

Kristīne Ogle

*Bernardus valles, montes Benedictus amavit;
oppida Franciscus, magnas Ignatius urbes.*
(Bernards mīlēja ielejas, Benedikts – kalnus;
Francisks – miestus, Ignacijs – lielas pilsētas.)
Sena jezuitu paruna

16. gs. 30. gados, kad Ignacijs Lojola (ap 1491–1556) iztēlē veidoja Jēzus biedrības (*Societas Jesu*) viziju, viņš tās locekļos saskatīja Kristus mācekļu atspulgu – viņi klejotu pa pasauli, sludinādami labo vēsti līdzīgi apustuļiem sirmā senatnē. Lojola uzskatīja, ka jezuitiem jādzīvo “vienmēr ar vienu kāju paceltu, allaž gatavībā doties no vienas vietas uz citu”, un šī radikālā “bezsakņu” koncepcija viņus sākumā būtiski atšķīra no citiem reliģiskajiem ordeņiem. Apkārt-rakstā misijām (1544–1545) šīs mobilitātes iemesli skaidroti šādi: “Mēs esam devuši solījumu, ka Viņa svētība (resp., pāvests – *K. O.*) var mūs sūtīt darboties Dieva lielākai slavai. Saskaņā ar to mums jābūt gataviem doties pasaulē. Un, ja mēs neatrodam vēlamos garīgos augļus vienā pilsētā vai citā, tad mums nākas iet tālāk, strādājot aizvien lielākai mūsu Kunga slavai un dvēseļu glābšanai.”¹

Lojolas “Garīgajos vingrinājumos” rodamas arī nostādnes attiecībā pret materiālo pasauli, piemēram: “Cilvēks ir radīts, lai pielūgtu, kalpotu un slavētu mūsu Kungu un Dievu un, to darīdams, glābtu dvēseli. Visas lietas uz zemes ir radītas cilvēkam, lai palīdzētu šo mērķi sasniegt. No šejienes izriet, ka mums vajadzētu tās vēlēties, izraudzīties un lietot tādā mērā, ka tās nāktu par labu dvēseles glābšanai, un savukārt atbrīvoties no lietām, kas no šī mērķa attālinā.”² Tātad jezuitu ticības apliecinājums pirmām kārtām bija visai praktisks: lietot to, kas vajadzīgs, darīt to, kas nepieciešams dvēseles glābšanai, un pretēji – nelietot un nedarīt to, kas tam stājas ceļā.

Taču ikdienas dzīves realitāte, ko Lojola sastapa savos apustuliskajos ceļojumos un ar ko viņa līdzgaitnieki saskārās kalpošanas darbā, atklāja negaidītas prasības un lika meklēt veidus, kā iecerēto reliģisko darbību iemiesot jaunās formās. Tuvāk analizējot misijas darba perspektīvas, ordeņa locekļi nāca pie slēdziena, ka nav iespējams nerēķināties ar konkrēto, fizisko darba lauku: visur, kur viņi “nolika kāju pie zemes”, bija vērojama tendence dibināt centrus. Sevišķi intensīvi šo procesu veicināja Jēzus biedrības lolotā izglītības prioritāte, kas pieprasīja pastāvīgas darbības vietas – skolas; jezuitiem bija vajadzīga savas mītnes – rezidences, kā arī baznīcas, tiklīdz kļuva pieejami atbalstītāju (fundatoru) ziedotie līdzekļi.

Atbilstoši iepriekšpiņemtajām un rakstiski fiksētajām idejām un Jēzus biedrības nostād-nēm pret materiālo pasauli kopumā tika izprasta arī attieksme pret darbības vietu. Ļoti skaidri tā izteikta Hieronimo Nadala (1507–1580) vārdiem: “Biedrības mājām jābūt kā garnizoniem,

¹ Cit pēc: *Smith J. C. Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany.* – Princeton; Oxford, 2002. – P. 104.

² Cit pēc: *Lucas T. Landmarking: City, Church and Jesuit Urban Strategy.* – Chicago, 1997. – P. 111.

³ Cit. pēc: *Lucas T. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism.* – Vatican, 1990. – P. 126.

⁴ Dokuments, kas atklāj jezuītu nostādnes par ordeņa ēku vizuālo risinājumu, ir 1588. gadā pirmajā ģenerālkongregācijā pieņemtais ziņojums. Attiecīgajā direktīvā teikts: "Cik tālu tas ir mūsu spēkos, mums jāuzliek normas mūsu namiem un kolēģijām, ka tās tomēr nedrīkst tapt par savveida pilīm, kas pieklājas dižciltīgajiem; tām jābūt veselīgām celtnēm, labi uzceltām un spēcīgām (*sana, utilia et fortia*), kas piemērotas mūsu rezidencēm un ir vieta, no kuras mēs varētu veikt savus pienākumus; tām jābūt tādām, kas uzskatāmi parāda, ka mums rūp pieticība, – celtnes, kas nav greznas vai pārmērīgi rotātas." (Latiņu teksta oriģinālu sk.: *Vallery-Radot J. Le Recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jesus conservé la Bibliothèque nationale de Paris.* – Paris, 1960. – P. 6.) Taču, kā arī vairākkārt pēc tam dažādos tekstos uzsvērts, šajā direktīvā nav norādīts, kādam, pēc jezuītu domām, vajadzētu būt baznīcu noformējumam, un līdz ar to – ne vārda par to, ka mērenības, skaidrības un vienkāršības vārdā jācenšas iztikt bez mākslas dievnamu noformējuma. Gluži pretēji, tās vieta tika teorētiski ļoti spēcīgi pamatota un mākslas darbus izmantoja sevišķi intensīvi, tādēļ tieši jezuītu darbības lokā sakrālo tēlu valoda tika paplašināta kā vēl nekad iepriekš.

⁵ Sk.: *Smith J. C. Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany.* – P. 105.

⁶ Sk.: *Lucas T. Landmarking: City, Church and Jesuit Urban Strategy.* – P. 99.

⁷ Cit. pēc: *Lucas T. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism.* – P. 36.

no kurienes karaspēks dodas cīņā pret ienaidnieku un kur atkal atgriežas. Gluži tāpat no biedrības namiem daži dosies prom cīnīties pret netikumiem un dēmoniem, savukārt citi atgriezīsies, lai uz brīdi atpūstos, kā Kungs Jēzus to vēlējis. Tad tie atgūs spēkus un atkal atstās mājas un citi ieradīsies to vietā."³ (Līdzīga attieksme pret darbības vietu sastopama arī, piemēram, iepazīstoties ar Jēzus biedrības misionāru darbību Cēsu rezidencē – parasti uz vietas dzīvoja divi garīdznieki, kamēr divi devās tālākos misijas ceļojumos.)

Ciešā saistībā ar šādu nostāju uzlūkojams jautājums par jezuītu būvēto ēku izskatu. To apsprieda 1558. gadā pirmajā biedrības ģenerālkongregācijā.⁴ Taču nesalīdzināmi lielāka uzmanība nekā jaunbūves izskatam tika pievērsta tās atrašanās vietai. Jau Ignacija Lojolas korespondencē atklājas, ka ordeņa garīgais līderis bija aptvēris, cik izšķiroši svarīga loma tai piekrīt, un viņa dotās norādes tika nostiprinātas vēlāk pieņemtajos ordeņa dekrētos. Pirmām kārtām tā bija vēlme aktīvi iekļauties modernās pasaules kontekstā, atbildot uz tās izvirzītajām vajadzībām un rēķinoties ar sniegtajām iespējām.

Sensenajā kristietības dialektikā starp bēgšanu no pasaules vai tiekšanos aptvert un pārveidot to jezuīti ieņēma noteiktu pozīciju – viņi vēlējās darboties tās vidū, līdz ar to pasludinot attiecības ar moderno pasauli par stratēģisko prioritāti, noteicošo elementu savā apustuliskajā programmā, un šī tendence tos lielā mērā padarīja atšķirīgus no citām katoļu grupām.

Ielūkojoties Ignacija Lojolas rakstītajās vēstulēs (piemēram, 1551. gada 13. jūnijā nosūtītajā vēstījumā Džonam Peletjeram Ferrārā⁵), nākas sastapties ar vedinājumiem ordeņa brāļiem ietiekies vietās, kuras, cik vien iespējams, atrastos pilsētas centrā, kas dotu iespēju būt ciešākā kontaktā ar iedzīvotājiem. Un gluži likumsakarīgs šķiet ordeņa līdera lēmums par jaundibinātās biedrības galveno mājvietu izvēlēties Romu, katoliskās pasaules psiholoģisko centru. Savukārt Mūžīgajā pilsētā izvēle krita nevis uz Sv. Pētera baznīcu ar tās vēsturisko un semantisko slodzi (ar svētā relikvijām un citām vērtībām), nedz arī uz Laterānu, bet gan uz tobrīd nelielu baznīcu, ko pamazām laika gaitā pārveidoja par iespaidīgu reliģiskās dzīves centru.

Lojolas nostāju lielā mērā raksturo vēstule teātiešu līderim Karafam (1476–1559) Romā 1536. gadā.⁶ Domājams, tas ir agrākais rakstītais dokuments, kurā ordeņa vadītājs pauž idejas par intensīvu urbāno kalpošanu. Vēstulē atklājas samērā nesaudzīga kritika pret kolēģu centieniem, un šīs kritikas būtība rodama apstākļi, ka, lai gan teātieši arīdzan uzturējās Romā, viņiem faktiski tomēr nebija nekādu saistību ar pilsētu. Kopš brālības dibināšanas 1524. gadā teātieši dzīvoja dievbijīgi un klusi, novērsušies no pasaules, par kuras grēcīgumu un pērkamību tie kaunējās. Pats Karafa šo introvertu tendenci skaidroja šādi: "Tas ir nepieciešams šajās jaunajās dienās, un mēs ar prieku paliekam mājās, bēgot prom no praktiskās dzīves rūpēm."⁷ Savukārt jezuītu nostādnes spilgti ilustrē 1539. gadā publicētais vēstījums *Deliberatio primorum patrum*, kurā teikts: "Vai tas sekmēs mūsu darbību, ja mēs visi dosimies prom uz kādu ermitāžu un 40 vai 30 dienas nodosimies meditācijai, gavēnim un grēku nožēlai, lai Dievs varētu uz klausīt mūsu vēlmes un žēlsirdīgi ietekmēt mūsu prātus, atbildot uz jautājumu? Vai arī ja trīs vai četri no mums uzņemtos šo lietu visu pārējo vārdā? Vai tomēr nebūtu labāk, ja neviens no mums nedotos uz vientuļo vietu, bet visi paliktu pilsētā, ziedojot pusi no katras dienas meditācijai,

pārdomām un lūgšanām – mūsu pamata aicinājumam –, bet atlikušo daļu – mūsu ierastajam sludināšanas un grēksūdzību pieņemšanas darbam? (..) Un šis darbalauks ir tik liels, ka, pat ja mūsu skaits tiktu četrkāršots, mēs nevarētu apmierināt visus, kam nepieciešama mūsu kalpošana.”⁸

No nelielās, bet stratēģiski tālredzīgi izraudzītās vietas Romas centrā Ignacijs Lojola un viņa sabiedrotie sāka attīstīt intensīvu pastorālā, sociālā un izglītības kalpošanas darba tīklu, vērstoties pie dažādām Romas iedzīvotāju grupām. Kamēr teatinieši, somaši, barnabīti un vēlāk oratorieši centās vērst uzmanību uz kādu vienu dievbijīgu darbu, izslēdzot citus, jezuīti īstenoja dzīvē iecerī par visaptverošu kalpošanu, “meklējot Dievu visās lietās”, nevis tikai pierastajos un vispārzināmajos aspektos. Atmetot aizspriedumus, ko izraisa sociālo rangu atšķirības vai bailes, jezuītiem pilsēta šķita kā “vīna kalns”, kurā realizēt savus priekšstatus par darbu, kas veltīts lielākai Dieva slavai un dvēseļu glābšanai, savā redzeslokā iekļaujot visas sabiedrības grupas – no bāreņiem un prostitūtām līdz pat zemju valdniekiem. Ar savas ticības paraugu jezuīti iedvesmoja līdzpilsoņus, sniedza palīdzību garīgajā aprūpē, vadot dievkalpojumus, izdalot sakramentu un klausoties grēksūdzēs. Sevišķu uzmanību viņi pievērsa sprediķiem, lekcijām, kristīgās doktrīnas mācīšanai (gan biedrības, gan pārējās baznīcās, kā arī dažādās citās publiskās vietās) un garīgām sarunām. Tāpat tika veltīts laiks un spēki garīgajiem vingrinājumiem un žēlastības darbiem – galvenajiem apustuliskajiem pasākumiem gan Romā, gan vēlāk citās jezuītu darbības vietās. Būtiski, ka organizācija jau no pašiem pirmsākumiem bija izteikti internacionāla. Dažādo pieredžu sajaukums, kā arī atvērtība modernās pasaules realitātei piešķīra Jēzus biedrībai īpašu elastību un spēju iekļauties jebkuras kultūrvides piedāvātajā situācijā, vienlaikus neatkāpjoties no savām pamatnostādņēm.

No vienas puses, tie bija jezuītu izvirzītie darbības mērķi un principi, kas lika meklēt iespējas aktīvi darboties katras jaunapgūtās teritorijas stratēģiskajā centrā, no otras – faktori, kas lielā mērā veicināja viņu ideju īstenošanu un uzlūkojami ciešā saistībā ar politiskās dzīves norisēm, kā arī garīgās varas centieniem pēc ietekmes palielināšanas un Baznīcas prestiža atjaunošanas.

Nav reti gadījumi, kad kā katolicisma propagandas un Baznīcas prestižu stabilizējošs spēks Jēzus biedrības misionāri ieradās konkrētā vietā un uzsāka darbību pēc vietējā laicīgā valdnieka ielūguma. Tas, rēķinoties ar jezuītu izvirzītajām urbānās lokalizācijas prioritātēm, savā pārvaldītajā teritorijā nodrošināja ordeņa darbiniekiem stratēģiski visnozīmīgākās vietas (nereti pie rātsnamiem, pilīm, svarīgu tirdzniecības ceļu tuvumā u.tml.). Tā, piemēram, hercogs Volfgangs Vilhelms (1578–1653) jezuītiem atvēlēja bijušo luterāņu galma baznīcu Neiburgā pie Donavas. Turklāt viņš lika izveidot pāreju, kas savienotu baznīcu ar viņa pili. Vēlāk pēc Volfganga Vilhelma iniciatīvas tika uzcelta Sv. Andreja baznīca līdzās viņa rezidencēi Diseldorfā, viņa iekārotās Bergas grāfistes galvaspilsētā. Austrijas erchercogs Leopolds V (1578–1653) nodibināja jaunu jezuītu baznīcu Insbrukā, uz austrumiem no galma baznīcas un viņa rezidences kompleksa. Turklāt erchercoga interesei par jezuītiem bija priekšvēsture. Kā Pasavas (1605–1625) un Strasbūras (1607–1625) bīskaps viņš Pasavā bija dibinājis ordeņa kolēģiju un Molsheimā – baznīcu un kolēģiju.⁹ Viņa Habsburgu radi atbalstīja jezuītus Hallē un Tirolē, stratēģiski svarīgos kalnrūpniecības centros uz austrumiem no Insbrukas. Bavārijas valdnieki aicināja jezuītus uz to

⁸ Cit pēc: *Lucas T. Landmarking: City, Church and Jesuit Urban Strategy.* – P. 91.

⁹ Ar Leopolda V atbalstu, tika iegūti līdzekļi arī Jelgavas–Skaistkalnes jezuītu misijai. – Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleijntjens. – Rīga, 1941. – 3. sēj. – 2. d. – 9. lpp.

vēsturiskajām rezidenču pilsētām – ierādīja misionāriem vietu līdzās universitātei Ingolštātē, blakus savām pilīm Burghauzenā un Landshūtē, kā arī galvenajās tirdzniecības ielās Mindelsheimā un Minhenē. Jezuiti ieguva kamelītu klosteri, kura vietā vēlāk uzcēla Sv. Mārtiņa baznīcu Bambergā (klosteris atradās tuvu pie rātsnama un aizņēma nozīmīgu zemes gabalu pašā pilsētas centrā). Pāderbornā agrākās franciskāņu baznīcas vietā – arī līdzās rātsnamam – tika uzbūvēta liela jezuitu baznīca un skola. Starp neskaitāmiem līdzīga rakstura piemēriem var minēt Prāgu (tobrīd Jēzus biedrības Austrijas province), kur jezuitiem tika ierādīta vieta līdzās Kārļa tiltam. Līdzīga situācija atkārojās arī citviet, piemēram, Polijā. Divu gadsimtu garumā (1564–1773) Žečpospolitas ietvaros jezuiti uzcēla aptuveni 80 baznīcas un dažāda lieluma mājas (kolēģijas, rezidences, misijas stacijas). Šeit Jēzus biedrība nebija pārāk daudzskaitlīga, bet veidoja savus atbalsta punktus stratēģiski svarīgās vietās, tādējādi tās darbība bija ne mazāk pamanāma.¹⁰

Ierodoties jaunā teritorijā, jezuiti nereti pārņēma jau pastāvošās (parasti gotikas) baznīcas, sevišķi, ja tās atradās pilsētas centrā. Tas bija vērojams Latvijā, bet līdzīgu piemēru netrūkst arī citur. Reformācija daudzās pilsētās Vācijā bija izpostījusi reliģisko infrastruktūru, tāpēc situācija šeit bija lielā mērā atšķirīga no Itālijas un Spānijas. Vācijā katoļu komūnas alka pēc atjaunošanas, tādēļ arī jezuitiem te bija vieglāk iegūt klosterus, kas reformācijas laikā tika slēgti, kā arī vakanto baznīcu īpašumus. Līdzīgi tas bija Polijā (ar Poliju bija saistīti jezuiti, kas darbojās Latvijas teritorijā). Piemēram, Braņevo, Krakovā (Sv. Barbaras, Sv. Stefana baznīca), Poznaņā, Toruņā, Sandomirā un Plockā; arī Lietuvā (Sv. Jāņa baznīca Viļņā) un Igaunijā (Tartu).

Tiklīdz radās iespēja, jezuiti cēla jaunas baznīcas vietās un veidā, kas vistiešāk atbilda viņu prasībām. Ordeņa būvaktivitāti lielā mērā ietekmēja gan politiskās vēstures kolīzijas (ievērojami zemāka tā bija karu laikā),¹¹ gan arī atbalstītāju finansiālās iespējas. Ja līdzekļu bija pietiekami un arī ārējie apstākļi izrādījās labvēlīgi, celtniecība norisa ātri (kā Jaroslavā un Ņesvižā, arī Skaistkalnē un Daugavpilī), taču reizēm būvdarbi varēja ievērojami kavēties (piemēram, Lomžas dievnamā tika celts 112 gadu).

Gadījās, ka apstākļi bija patiešām labvēlīgi, lai uzreiz sāktu vērienīgu mūra dievnamu celtniecību (piemēram, Jaroslavā, Ņesvižā, Kalīšā). Tomēr biežāk vispirms tika būvētas provizorisks koka vai koka un mūra konstrukcijas baznīcas, kas, Jēzus biedrības misionāriem attiecīgā apgabalā nostiprinoties, tika pārbūvētas par iespaidīgām sakrālajām ēkām. Tādu piemēru pietiekami daudz ir tuvējos Polijas, Lietuvas un Baltkrievijas apgabalos. Latvijas teritorijā šādu pārtapšanu pieredzējušas, piemēram, Skaistkalnes un Ilūkstes baznīcas, kas – lielā mērā jezuitu aktīvās darbības dēļ – strauji attīstījās par plaši pazīstamiem reliģiskās dzīves centriem.

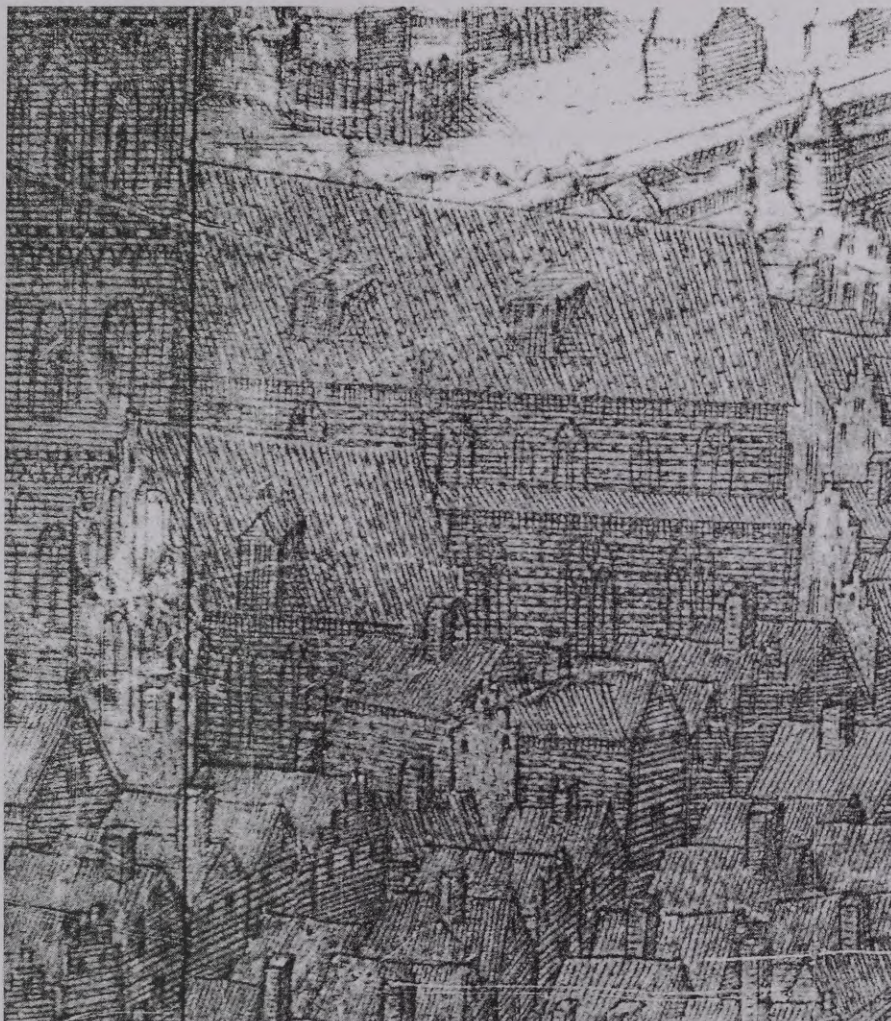
Uz šī fona redzams, ka jezuitu ierašanās 1582. gadā Latvijas teritorijā kopā ar karali Stefanu Batoriju (1533–1586) un ne bez viņa atbalsta aizsāktā darbība Sv. Jēkaba un Sv. Marijas Magdalēnas baznīcā Rīgā ir gluži likumsakarīga.¹²

Tā kā jezuiti Rīgā darbojās jau uzceltās ēkās, tad ordeņa mantojuma pēdas meklējamas saistībā ar dievnamu iekārtas priekšmetiem un monumentāli dekoratīvo mākslu. Taču ir saglabājušās tikai nedaudzas ziņas par to, kādi mākslas darbi rotāja jezuitu rīcībā esošās baznīcas. Avotos

¹⁰ Analizēdams jezuitu urbānās stratēģijas izpausmes Polijas provincē, mākslas zinātnieks Andžejs Baranovskis nošķir divas galvenās ordeņa lokalizācijas vietas – pie pilīm un rātsnamiem. – *Baranowski A. Rola zakonów w rozwoju oblicza miast i regionów dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego // Studia Historiae Artium.* – Poznań, 1992. – Nr. 5. – S. 86.

¹¹ Jēzus biedrības arhitektūras pētnieks Ježijs Pašenda uzrāda vairākus ordeņa būvaktivitātes posmus Polijas provincē un sniedz šīs parādības tulkojumu, raugoties politiskās vēstures kontekstā. – *Paszenda J. Budowle Jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.* – Kraków, 1999. – T. 1. – S. 15–23.

¹² Jēzus biedrības misionāri Latvijā teritorijā darbojās Polijas asistences Lietuvas provinces sastāvā.



I. HEINRIHS TŪMS. Rīgas panorāma. 1612. Fragments. Sv. Jēkaba baznīcas Sv. Krusta kapela

sastopamas norādes, ka 1605. gadā, kad latviešu dievkalpojumiem tika atvēlēta Sv. Marijas Magdalēnas baznīca, to "iepriekš atjaunoja un izgreznoja ar svētgleznām"¹³.

Nedaudz vairāk informācijas ir par jezuitu māksliniecisko darbību Rīgas Sv. Jēkaba baznīcā. Pēc tam kad baznīca nonāca jezuitu rīcībā un tajā atjaunojās katoļu dievkalpojumi, dievnams tika izrotāts ar gleznām un statujām. Zināms, ka 1598. gadā kolēģija veica Sv. Jēkaba baznīcas kapitālo remontu. Analizēdams tipogrāfa Nikolausa Mollīna (ap 1550–1625) darbnīcā iespiesto Heinriha Tūma 1612. gadā darināto vara grebumu¹⁴, arhitekts Ilmārs Dirveiks norāda uz Sv. Krusta kapelas rietumu galā redzamo zelmīni, kas dekorēts ar plastiskām volūtām (savukārt pakāpveida zelmīni austrumu galā vainago krusts). Lai gan gravīras nosacītības pakāpe liek uzmanīgi vērtēt kapelas attēlojumu (tās novietojums attiecībā pret baznīcu neatbilst realitātei, bez tam zīmējumā nav parādīts pusapaļais kāpņu tomītis), tomēr tendence, kas parādījās 16. gs. beigās un 17. gs.

¹³ Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 2. d. – XIII lpp.

¹⁴ Oriģināls Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā (turpmāk RVKM). Inv. Nr. VRVM, 33214.

¹⁵ Bieži tas izpaudās esošo gotisko dzīvojamu un sabiedrisko māju pārveidošanā atbilstoši "modei" – pakāpjveida zeltiņus dekorēja ar plastiskām volūtām, pievienojot raksturīgus obeliskus. Tipisks piemērs bija Melngalvu nama zeltiņis, kura dekorēšana ilga gandrīz 35 gadus un noslēdzās ap 1622. gadu. Jauno formu ieviešanās Rīgas arhitektūrā ietekmēja arī kulta ēku izskatu (Doma baznīcas jaunā smaile (1595), Sv. Jāņa baznīcas piebūve (1582–1589)). Raksturīgs tālaika Rīgas skats attēlots kādā nezināma mākslinieka gleznā, kas tapusi 17. gs. vidū (oriģināls RVKM, inv. Nr. VRVM, 53845).

¹⁶ *Dirveks I.* Rīgas Sv. Jēkaba baznīca: Sv. Krusta kapela un licejs. Arhitektoniski mākslinieciskā izpēte. – Rīga, 2006. – 12. lpp. Manuskripts Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijā (turpmāk VKPAI).

¹⁷ Jaunākie pētījumi ļāvuši izvirzīt hipotēzi, ka jezuītu laikā arī Sv. Marijas Magdalēnas baznīcu skārušas ievērojamas pārbūves. – *Dirveks I.* Sv. Marijas Magdalēnas baznīcas arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija. – Rīga, 2005. – 19. lpp. Manuskripts VKPAI.

¹⁸ *Dirveks I.* Rīgas Sv. Jēkaba baznīca: Sv. Krusta kapela un licejs. Arhitektoniski mākslinieciskā izpēte. – 13. lpp.

¹⁹ *Napiersky L.* Die Annalen des Jesuiten-Collegiums in Riga 1604 bis 1618 // Mittheilung aus dem Gebiete der Geschichte Liv-, Est- und Kurlands. – Riga, 1890. – Bd. 14. – S. 364–384.

²⁰ *Malvess R.* Sv. Jēkaba baznīca Rīgā un tās būvēsture. – Rīga, 1976. – 1. sēj. (teksta daļa). – 44. lpp. Manuskripts VKPAI Pieminekļu dokumentācijas centrā, inv. Nr. 780-160-KM.

²¹ *Napiersky L.* Die Annalen des Jesuiten-Collegiums in Riga 1604 bis 1618. – S. 385.

²² *Seraphim A.* Geschichte Liv-, Est- und Kurlands. – Mitau, 1895. – S. 178.

sākumā, Rīgas arhitektūrā arvien vairāk pieņemoties spēkā manierisma formu ekspluatācijai,¹⁵ liek šāda zeltiņa esamībai ticēt. Un, rēķinoties ar datējumu, iespējams, ka šis papildinājums tapis tieši jezuītu darbošanās laikā.¹⁶ Kā rāda gravūra un informācija par citiem tālaika Rīgas arhitektūras objektiem, šādi moderni zeltiņu risinājumi bija turīgāko pilsoņu māju, sabiedrisko un sakrālo ēku privilēģija. Rīgas panorāmā redzams, ka lielākai daļai māju joprojām ir vienkāršas divslīpju jumtgales vai gotisko pakāpjveida zeltiņu silueti. Un tas savukārt liek izdarīt secinājumu, ka, neraugoties uz sarežģīto un pretrunīgo dzīvi protestantu sabiedrībā, jezuīti jutās tik brīvi, lai savu klātbūtni pilsētā apliecinātu vērienīgi un laika garam atbilstoši.

Sv. Jēkaba baznīca ar nelielu pārtraukumu atradās jezuītu pārvaldē jau no 1582. gada, tāpēc laika periods līdz 1612. gadam, kad iespiesta Tūma gravūra, bija pietiekami ilgs, lai veiktu jūtamas pārmaiņas tās arhitektūrā.¹⁷ Attēlā redzamo gotisko logailu skaitu un izvietojumu kapelas rietumu sienā neatbilst patiesībai – dabā bijusi viena logaile un, iespējams, arī viena ieeja. Nav izslēgts, ka fasādēs krāsoti iluzorie logi.¹⁸ Par apgleznotām baznīcas ārīenām vēsta arī jezuītu annāles.¹⁹ Sv. Jēkaba baznīcas pārbūves laikā pazemināti sānjomi, lai pilnībā atsegtu vidusjoma logus, likti jauni, apgleznoti logu stiklojumi ar svētā Ignacija Lojolas un svētā Franciska Ksavera (1506–1552) atveidiem, bet baznīcas fasādes apgleznotas ar Jēzus Kristus, Dievmātes, patronu un Baznīcas tēvu attēliem. Savukārt interjerā virs centrālās ieejas uzgleznota Pastarās tiesas aina.²⁰ Svarīga informācija, kas izriet no minētā annāļu izdevuma, saistās ar Sv. Jēkaba baznīcas kapelas velvju apgleznošanu. Kapelā izvietotas arī gleznas un skulptūras,²¹ kas uzskatāmi demonstrē jezuītu attieksmi pret sakrālās mākslas lomu atšķirībā no protestantu atturības šajā ziņā.

Bez laicīgajiem zemju valdniekiem Jēzus biedrības misionārus nereti uz savām pārvaldītājām teritorijām aicināja arī bīskapi, un tad ordeņa locekļi, gan neatrazdamies vietējās garīgās varas pakļautībā, darbojās ciešā sasaistē ar tiem. Tā, piemēram, ar vietējo bīskapu atbalstu jezuīti nostiprinājās Braņevo un Kališā. Līdzīgi tas bija arī vācu zemēs – jezuīti pārņēma Sv. Pāvila baznīcu un bijušo augustiniešu klosteri, kas atradās līdzās katedrālei Osnabrikā, *Frauenstift Mittel-münster* Rēgensburgā, bijušo franciskāņu Sv. Nikolaja kapelu tuvu pie katedrāles Špeierē, *Dreifaltigkeitskirche* un franciskāņu klosteri blakus katedrālei Trīrā, arī franciskāņu klosteri Maincā.

Latvijas teritorijā šāda sadarbība veidojās ar 1582. gada 4. decembrī Cēsīs nodibinātās bīskapijas vadītājiem. Jēzus biedrības darbu aktīvi atbalstīja gan bīskaps Patrīcijs Nideckis (1522–1587), gan jo īpaši viņa pēctecis amatā Oto Šenkings, kas visiem spēkiem sekmēja biedrības rezidences nodibināšanu pilsētā.

1582. gadā Rīgā dibinātā jezuītu kolēģija bija centrs, no kurienes misionāri apkalpoja visu Latviju. Ap 1589. gadu jezuītu provinciālis Pāvils Kampans (1540–1592), vērodams ordeņa brāļu sarežģīto situāciju Rīgā, vēlējās kolēģiju pārcelt uz Cēsīm. Bet drīz apstākļi Rīgā sāka uzlaboties, un jezuītiem radās iespēja atgriezties kolēģijas telpās un pārtraukt darbu atkal atjaunot. Kolēģija darbu Rīgā turpināja, toties saspringtajā laikā bija radusies jauna ideja – nodibināt jezuītu rezidenci Cēsīs; šis jautājums tika ierosināts 1611. gada sinodē. Bīskaps Šenkings rezidences

vajadzībām jezuītu rīcībā nodeva koka namu blakus Cēsu katedrālei, kā arī Sv. Katrīnas baznīcu. Jesuītu uzturēšanai bīskaps piešķīra daļu tā saukto Silvestra īpašumu, kā arī kapitālu 1600 poļu flořīnu apmērā. Formāla rezidences nodibināšana tomēr kavējās, un tikai 1614. gadā ar ordeņa ģenerāļa piekrišanu šī ideja guva apstiprinājumu. Tad tika nolemts no Rīgas kolēģijas apgādāt topošo rezidenci ar visu nepieciešamo. Rezidences atklāšanu atzīmēja ar procesiju un plašām svinībām. Nākamos gados bija vērojama aktīva ordeņa tēvu darbība, kas aptvēra ne tikai Cēsu pilsētu un Vidzemi, bet līdz ar misionāru ceļojumiem arī attālākus novadus. Sevišķu vērību jezuītu misionāri pievērsa apvidiem pie Krievijas robežām – aiz Rēzeknes, Daugavpils, Rušonas un Ludzas, kur biežajos mežos, gandrīz nepieejamu purvu ieslēgti, dzīvoja latvieši, kas saskaņā ar Jēzus biedrības annālēs fiksētām liecībām bija nodevušies "elku kultam un pagānu burvībām".

Cēsis nolūkā intensificēt reliģisko dzīvi tautā tika nodibinātas Sv. Annas un Dievmātes kongregācijas. Turklāt šo apvienību nodaļas jezuīti atvēra arī Valmierā, Burtniekos, Daugavpilī un Piebalgā. Rekatolizācijas darbs ātri virzījās uz priekšu. Par to liecina straujais konvertītu un katoļu draudžu skaita pieaugums. Piemēram, 1613. gadā veiktajā katoļu draudžu vizitācijā esot apmeklētas 45 katoļu lauku draudzes,²² un šim skaitlim vēl jāpievieno pilsētu draudzes. Taču 1621. gadā Vidzemē iebriķa Gustava II Ādolfa (1594–1632) karaspēks, un četrus gadus vēlāk tika ieņemtas Cēsis, kā arī pakļauti pārējie katoļu darbības centri. Pēc 42 gadu pastāvēšanas Cēsu bīskapija tika likvidēta. Līdz ar to kontreformācijas aizsāktajiem centieniem Vidzemē bija pielikts punkts.

Pēc Kurzemes–Zemgales hercogistes pārvaldītāju ielūguma Jēzus biedrības misionāri ieradās arī šeit.²³ Kuldīgā jezuītiem tika ierādīta vieta 1642. gadā celtajā katoļu baznīcā, kas atradās pilsētas centrā līdzās tirgus laukumam, un iespējas darboties šajos apstākļos pilnībā atbilda misionāru vēlmei aktīvi izvērst darbību pilsētas vidū. Taču, kā tas nereti bija vērojams arī citviet, neraugoties uz aicinātāju protektorātu un iespējam strādāt visizdevīgākajos apstākļos, arī šeit Jēzus biedrības pārstāvji sastapās ar daļas pilsētas iedzīvotāju, sevišķi luterāņu, izteiktu neiecietību un naidu. Tomēr tas nekavēja ordeņa locekļus izvērst aktīvu garīgās aprūpes un pedagoģisko darbību atbilstoši viņu misijas vadmotīviem.

Arī hercogistes galvaspilsētā Jelgavā Jēzus biedrības biedri ieradās pēc valdošo aprindu ielūguma.²⁴ Lai gan misionāri darbojās 1643.–1644. gadā celtajā ārēji necilajā katoļu dievnamā, viņu skaits pamazām pieauga, un ar hercoga nama, kā arī ievērojamu privātpersonu ziedojumu atbalstu jezuīti šeit attīstīja plašu darbību.

Avotos vairākkārt uzsvērts,²⁵ ka, ņemot vērā dīvdomīgo un sarežģīto situāciju, kādā atradās katoļi Jelgavā (pārsvarā viņiem nācās darboties vispārējās neiecietības un naida vidū), jezuītiem, lai pārāk nekaitinātu luterāņus, bija jāsamierinās ar visai pakārtotu vietu. Taču, lai arī visi šie apsvērumi ir vērā ņemami, ieskatoties pilsētas plānā, skaidri redzams, ka katoļu baznīca un rezidence atradusies pašā pilsētas centrā.

Jelgavas jezuītu hronika apstiprina, ka arī Kurzemes galvaspilsētā misionāri darbojušies ļoti aktīvi: par Jēzus biedrības veiktā dvēseļu aprūpes darba sekmēm uzskatāmi liecina ik gadu fiksētais sakramenta saņēmēju skaits. (Jāsecina, ka par izteikti luterisku atzītā novadā statistikas dati

²³ Piemēram, hercoga meita Anna, kas 1586. gadā tika izprecināta Lietuvas lielmaršālam Albertam Radzivilam, kļuva dedzīga katoliete. Un, kad pēc vīra nāves Anna atgriezās Jelgavā ar mērķi nostiprināt katolicisma pozīcijas Kurzemē, viņa uzturēja ciešas saiknes ar Jēzus biedrības misionāriem (Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 2. d. – XXIII–XXIV lpp.). Zināms, ka jezuīti no Rīgas darbojušies Jelgavā jau kopš 1621. gada, bet vēlāk ieradusies no Pošavšas kā priestera palīgi dvēseļu aprūpes darbā un misionāri; zināmi arī šo darbinieku vārdi – Fīdenks Meinks un Kristofs Matisevičs (*Juž od 1621 jezuiti z Rygi, a od połowy XVII w. z Poszawsza pracowali w Mitawie jako pomocnicy proboszcza w duszpasterstwie i misjonarze* (m. in. Fryderyk Meinck 1663–71 i Krzysztof Matysiewicz 1667–70). – Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995 / Opr. L. Grzebień. – Kraków, 1996. – S. 430).

²⁴ Jēzus biedrības misionāru palīdzību lūdza arī hercogs Jēkabs. Ģribēdams nostiprināt varu Kurzemes kolonijā, 1665. gadā viņš aicināja Lietuvas jezuitus sūtīt uz Kurzemi divus garīdzniekus misiju darbam Gambijā. Lietuvas jezuīti, kam tobrīd trūka piemērotu personu, vērsās ar lūgumu pie Austrijas provinciāla, kas šim darbam nozīmēja pāteru Ernestu Šturmu. Kā likteņa ironija šķiet fakts, ka šis Jēzus biedrības biedrs vairākus gadus bija vēltīgi lūdzis atļaut darboties Indijā. Taču, kad 1670. gadā Ernests Šturms, hercoga ļoti laipni sagaidīts, ieradās Kurzemē, izrādījās, ka arī uz Gambiju viņš doties nevar, tāpēc ar hercoga atļauju pagaidām uzsāka misiju Jelgavā. 1674. gadā pāters Šturms atgriezās Austrijā, bet pēc hercoga lūguma 1679. gadā no jauna ieradās Jelgavā kopā ar Marselu Vidmanu. 1682. gadā Šturms vēlreiz ceļoja uz Austriju, lai vāktu līdzekļus savam misijas darbam Kurzemē, tad devās atpakaļ ar Nikolaju Rotu un vācu pāteru Nikolaju Avancīno, kas tika nozīmēti par viņa palīgiem. – *Kleijntjens J.* Kurzemes hercogs Jēkabs un katoļu baznīca // *Sejējs*. – 1938. – Nr. 9. – 923–925. lpp.

²⁵ Sk., piem.: *Lancmanis I.* Skaistkalnes baroks // *Komunisma Ceļš* (Bauska). – 1983. – 26. febr.

Scheuwarliche
Designation

der
Fürstlichen Residentz-Stadt
MIHTAV

in Königsberg,
von Major Tobias Krause
von Cammerbergern Comlich
verfaßt A^o 1652.

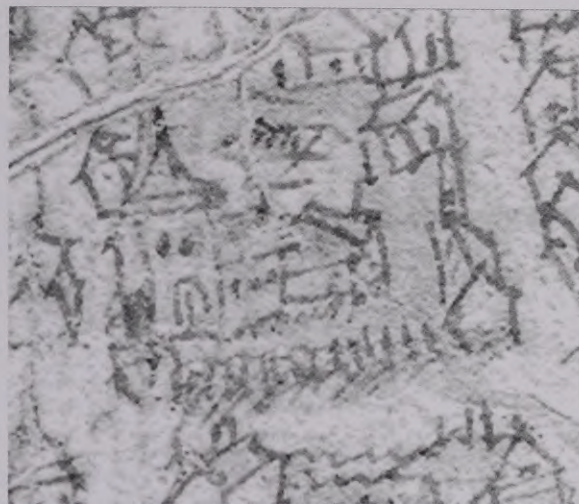
Die Stadt Mihtav ist eine
sehr schöne Stadt
mit vielen Gassen
und Häusern
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg



Die Stadt Mihtav ist eine
sehr schöne Stadt
mit vielen Gassen
und Häusern
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg
und ist eine
sehr wichtige
Stadt in
Königsberg

liekas patiesi iespaidīgi.) Svarīgi, ka misionāri spējuši saprasties ar vietējiem iedzīvotājiem viņu dzimtajā valodā; avotu liecības norāda, ka jezuiti sprediķojuši vācu, latviešu, lietuviešu un poļu valodā.²⁶

Tātad līdzīgi, kā tas bija vērojams Rīgā un Cēsīs, arī Kurzemē ar jezuitu darbību nereti bija saistīti dievnami, kas pastāvēja jau pirms misionāru ierašanās, un par reliģiskās organizācijas ieguldījumu var spriest pēc baznīcu iekštelpu risinājuma (kas vairumā gadījumu šodien vairs tikai daļēji izziņāms kā nepastarpināta Jēzus biedrības mākslinieciskās darbības daļa). Spilgts piemērs tam ir Kuldīgas un Jelgavas katoļu baznīcas. Tās abas ir tipiskas Kurzemes 17. gs. baroka sakrālās būves. Novada baznīcām tradicionāli raksturīgs plānā izstiepts draudzes telpas taisnstūris, kam austrumu daļā piekļaujas sašaurināta altārgala piebūve ar poligonālu apsīdu, bet rietumu fasādē no celtnes apjoma izvirzīts kvadrātveida tornis; dievnamiem ir masīvas, retu logaiļu uzirdinātas sienas un stāvs divslīpju jumts. Savdabīgi, ka Kurzemes–Zemgales hercogistes baznīcas pieskaņojās šim būvtipam neatkarīgi no sakrālās celtnes lietotāju konfesionālās piederības, par kuru pēc ēkas ārējā risinājuma grūti spriest. Tādas bija ne vien katoļu baznīcas Kuldīgā un Jelgavā, bet arī luterāņu dievnami, piemēram, Apriķos (1710), Ēdolē (1697) un daudzviet citur.



3. TEODORS KRAUSS.
Jelgavas plāns. 1652.
Fragments. Jelgavas katoļu
baznīca

²⁶ Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995. – S. 430.



2. TEODORS KRAUSS.
Jelgavas plāns. 1652



4. Jelgavas katoļu baznīca 5. Kuldīgas katoļu baznīca

²⁷ *Vipers B.* Latvijas māksla baroka laikmetā. – Rīga, 1937. – 110. lpp.

²⁸ *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995.* – S. 430.

²⁹ Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 6984. f., 1. apr., 48. l., 44.–47. lp.

³⁰ Šajā jautājumā ir vēl ne mazums neskaidriību. Kleintjens apgalvo, ka "jau 1672. gadā Jelgavā pastāvēja jezuītu rezidence un tās pirmais superiors bija pāters Ernests Štums" (Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhivos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleintjens. – Rīga, 1940. – 3. sēj. – 1. d. – 1. lpp.). Taču jezuītu enciklopēdijā minēts 1690. gads: *Provizoryczną rezydencję otwarto w 1690* (Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995. – S. 430). Savukārt Nikolajs Kaune raksta: " (...) 1692. gadā jezuīti te nodibina provizionisku rezidenci. Tas notiek Jekaba dēla Frīdriha Kazimira laikā" (*Kaune N.* *Jezuītu darbība Vidzemē, Kurzemē un Latgalē.* Latvijas Universitātes Filoloģijas un filozofijas fakultātes Vēstures nodaļas studenta kandidāta darbs. – Rīga, 1932. – 151. lpp. Manuskripts Latvijas Universitātes bibliotēkas Rokrakstu nodaļā). Tas pats apstiprināts vēlreiz: "1692. g. jezuīti ieguva tiesības apmesties uz dzīvi arī Jelgavā, un te tika ierīkota pagaidu rezidence" (*Kaune N.* *Vecā Jelgava.* – Rīga, 1939. – 75. lpp.). Iespējams, 1672. gadā tika ierīkota misijas stacijas ēka (jezuītu enciklopēdijā minēti misijas stacijas vadītāji no 1672. līdz 1690. gadam: Macejs Stempels (1672–1676), Andrejs Jungs (1676–1678) un Ernests Štums (1678–1690). Bet, paaugstinot Jelgavas jezuītu misiju par rezidenci 1690. gadā (rezidences superioru uzskaitījums sākas tieši ar šo brīdi), iespējams, tika celta jauna (vai paplašināta vecā?) rezidences ēka.

³¹ Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhivos. – 3. sēj. – 1. d. – 545. lpp.

³² 1665. gada 18. maijā rakstītā atskaitē, kas glabājas Ticības propagandas kongregācijas arhīvā, par Jēzus biedrības darbību Kurzemē

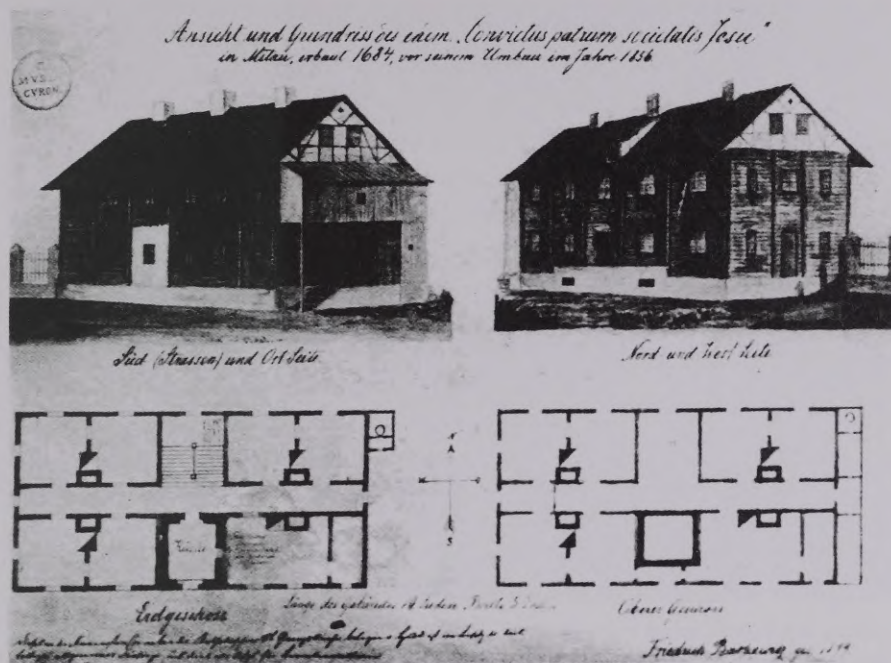
Kuldīgas baznīca (1641) saglabājusies līdz mūsu dienām, bet par Jelgavas dievnama (1643–1644) izskatu priekšstatu var gūt no senām gravīrām ar Jelgavas panorāmu, pastkartēm un 19. gs. beigu fotogrāfijām. Vizuālie materiāli liecina, ka tās rietumu fasādes māksliniecisko izteiksmību noteica krietni izvirzītā torņa dominante. Jelgavas dievnama tornis bija sadalīts četros stāvos, tā apakšējā daļā atradās vienkāršs portāls ar pusaploces noslēgumu. Pusaploces arkas elementa variācijas veidoja visu torņa kompozīcijas raksturu. Vertikālo logu rindu noslēdza kvadrāta formas pulksteņa ciparnīca. Līdzīgs motīvs redzams arī Kuldīgas baznīcā, taču tur kvadrātiskās pulksteņa plaknes piedalās sarežģītās torņa smailes kompozīcijas veidošanā, kas savā ziņā kompensē identisko logailu šķietami vienmuļo augšupeju. Jelgavas gadījumā augšējā līmenī plānā kvadrātiskais tornis ieguvis elegantu barokālu ķiveres izliekumu. Tādējādi kvadrātisko apjomu un liekto līniju saspēle veidoja atturīgu, harmonisku un loģiski vienotu ansambli. Jāpiebilst, ka šāda mākslinieciskās iedarbības koncentrācija celtnes augšdaļā, ko pasvītro augstu novietotie logi un izvirzītā dekoratīvā portāla trūkums, pēc mākslas zinātnieka Borisa Vipera atzinuma, ir Kurzemes baznīcu tipa sevišķi raksturīga iezīme.²⁷ Jelgavas baznīcas torņa latemu vainagoja pagara smaile ar lodi un vējrādi karodziņa formā.

Baznīcas rietumu fasāde tradicionāli bija dekoratīvās un arhitektoniskās programmas dominante, tomēr arī dievnama altāra daļai un garsienām bijusi noteikta loma ēkas mākslinieciskā tēla izveidē. Zvanu torni aspēlētāis elements – pusaploces arka – atkārtotās pārējo fasāžu logu formās.

Askēze un lakonisms, masīvi mūri, retas logailas, romānikas formu atskaņas – šie Jelgavas baznīcas elementi cieši sasaucas ar vispārējo Kurzemes sakrālās būvmākslas raksturojumu. Taču pamanāmas arī atšķirības – dievnama ārējās sienas nebija vis tradicionāli gludas, bet (līdzīgi Skaistkalnes baznīcai) tās sadalīja plakani pilastri. Pilastru plaknes bijušas bez jebkāda reljefa, tie pacelti uz izteiktām, kvadrātveida bāzēm un noslēgti ar vienkāršiem taisnstūra formas kapiteļiem.

Tātad ārēji ar pavisam nelielām atšķirībām (Jelgavas baznīcas garenfasādes rotājošie pilastri, Kuldīgas dievnama torņa sarežģītā konfigurācija) abi minētie dievnami visumā atbilst Kurzemes baroka laika sakrālās arhitektūras vispārējiem paraugiem un par jezuītu ordeņa ietekmi ēku ārienē nekas neliecina.

Gadījumos, kad jezuīti sāka darbību jau gatavās celtnēs, visa uzmanība un radošā enerģija tika pievērsta baznīcas iekštelpu izdaiļošanai ar ordeņa standartiem atbilstošiem mākslas darbiem. Par Jelgavas un Kuldīgas baznīcu iekštelpu noskaņu informāciju sniedz draudžu vizitāciju protokoli. Tajos akcentēts, ka dievnamus rotā sevišķi grezni, polihromi krāsoti, zeltā un sudrabā mirdzoši priekšmeti. Turklāt jāņem vērā, ka baznīcu iekārta uzrunāja ne vien ar Kurzemes reģionam raksturīgo krāšņumu, bet tā tika veidota tieši katoļu kulta vajadzībām, tādējādi nosakot gan konfesijai raksturīgu priekšmetu atlasī, gan arī noskaņas, stila, gaumes, ikonogrāfiskā repertuāra savdabību, ko varēja ietekmēt saskare ar katoliskajos reģionos sastopamajiem prototipiem un kas šajā gadījumā lielā mērā bija saskaņota tieši ar Jēzus biedrības mākslinieciskās programmas prasībām.



6. Jelgavas jezuītu mītne. 1684

un Lietuvā atzīmēts, ka hercogistē jezuiti pievērsuši katolicismam 28 protestantus (*haereticos*) un divus pareizticīgos (*schismaticos*). Turklāt šajā laikā jezuitiem hercogistes teritorijā vēl nebija pastāvīgas uzturēšanās vietas. – LVVA, 7363. f., 5. apr., 227. l., 7.–18. lp. (Varšavas apustuliskā nuncijs ziņojums 1639. gada 5. maijā).

³³ LVVA, 4038. f., 2. apr., 2262. l., 7. lp. (Kurzemes jeb Piltenes diecēzes apraksti par 1761. gadu).

³⁴ Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995. – S. 431.

³⁵ LVVA, 6984. f., 1. apr., 62. l., 21. lp. (Bīskapa Šembeka sarakste par katoļu baznīcas stāvokli un jezuitu biedrību Kurzemē un Piltenē, par Cēsu bīskapijas atjaunošanu u.c. jautājumiem 1712.–1715. gadā).

³⁶ Skolas darbību būtiski traucēja krievu karaspēks, kas laikā no 1710. līdz 1721. gadam regulāri, pat vairākas reizes gadā, veica postījumus Jelgavas apkārtnē, aplaupīja un dedzināja jezuitu muižas, kuras bija galvenais atbalsts skolas uzturēšanā (izglītība skolā tika sniegta bez maksas). Šo pastāvīgo nedieņu dēļ jezuiti 1713. gadā skolu pārcēla uz Skaistkalni, un šeit – tālāk no krievu karaspēka uzbrukiem – tā pamazām, bet sekmīgi attīstījās. 1719. gadā pēc bīskapa Šembeka un daudzu citu izcilu personu lūguma jezuitu skola Jelgavā atkal tika atvērta; kā jau teikts, tagad tā atradās bijušajā rezidences ēkā. Augsti nostādītais izglītības darbs cēla ne vien jezuitu skolu prestižu, bet arī popularizēja viņu darbību vispār. No šīm mācību iestādēm nākuši vēlāk ievērojami kultūras darbinieki. Jelgavas jezuitu skolu, piemēram, apmeklējis vēlākais Livonijas–Piltēnes bīskaps Jāzeps de Kozelsks-Puzina.

Nostiprinoties Jelgavā, jezuiti sāka rūpēties par klostera būvi, un 1684. gadā viņi guva iespēju ar bīskapa Kazimira Paca piekrišanu izmantot baznīcas laukumu rezidences celtniecībai.²⁸ Šajā vietā ordeņa brāļi bija iecerējuši izveidot savu mītni, tomēr, kā liecina Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālos atrodamais Jelgavas jezuitu ziņojums par šķēršļiem ēkas celšanai uz Jelgavas katoļu baznīcas zemes,²⁹ pasākums nebūt nav vedies gludi. Beigu beigās ēka tomēr uzbūvēta.³⁰ Līdzīgas nesaskaņas vērojamas arī vēlāk, 18. gadsimtā, kad ordeņa brāļi vēlējās celt jaunu ēku Annas ielā, taču Kurzemes landtāgs jaunās rezidences celtniecību aizliedza (darbi sākti 1700–1703). Un tikai ar hercogienes Annas atbalstu 1724. gadā to izdevās pabeigt. Kā liecina līdz mūsu dienām saglabājies attēls,³¹ jezuitu kolēģija Jelgavā (1684, pārbūvēta 1856) bijusi vienkārša divstāvu koka un pildrežģa konstrukcijā veidota ēka, bez kādiem dekoratīviem elementiem, ārējās aprisēs tā līdzinājās citām hercogistes galvaspilsētas celtnēm.

Līdzās pastorālajam darbam³² tikpat svarīga (un ar to cieši saistīta) jezuitiem bija darbošanās izglītības jomā. Ordenī īpaši rūpīgi tika izstrādāti izglītības sistēmas izveides pamatprincipi un metodes. Tāpēc, veidojot jauno rezidenci, jezuiti rūpējās arī par skolas dibināšanu Jelgavā. Nav iespējams precīzi konstatēt skolas atvēršanas gadu (acīmredzot tas notika 17. gs. 70. gados), bet saskaņā ar 1684. gada marta vizitāciju skolā šajā laikā izglītību apguvuši jau 80 jaunieši.³³ Sākotnēji mācības noritēja draudzes namā, bet kopš 1724. gada, kad bija uzcelta jaunā rezidences ēka, skolas telpas tika izvietotas vecajā rezidencē. Pirmais skolas vadītājs bija Marsels Simons Vidmans (1642–?),³⁴ 1715. gadā bīskaps Kristofs Šembeks vēstulē Jēzus biedrības Lietuvas provinciālim, minot "slaveno Jelgavas skolu" (*laudat scholam Mittaviensem*), arī

³⁷ Tas, ka skolā sniegta izglītība dažādu konfesiju jauniešiem, paradoksālā kārtā bija par cēloni nesaskaņām ar pilsētas iedzīvotājiem, un 1690. gadā luterāņi griezās pie Polijas karaļa ar prasību jezuitu skolu Jelgavā slēgt. Šīs prasības pamatā bija fakts, ka bieži vien pēc skolas beigšanas no protestantu ģimenēm nākušie audzēkņi pārgāja katolīcībā. Piemēram, 1690. gadā katolīcībai pievērsās vienpadsmit audzēkņi. Karalis jau gribēja izpildīt Kurzemes luterāņu lūgumu, bet tad par skolu iestājās Livonijas un Kurzemes bīskaps Mikolajs Poplavskis un panāca tās saglabāšanu.

1699.–1704. gadā, juku un posta laikos, jezuitu skolu Jelgavā slēdza. 1705. gadā tā tika atvērta, bet epidēmijas dēļ, kas atnesa nāvi arī vairākiem skolotājiem un skolniekiem, skola bija atkal jāslēdz.

³⁸ Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – I. d. – 3. lpp.

³⁹ Pēc jezuitu ordeņa kasācijas 1777. gadā jezuitu ēkas tika pārdotas un, kā teikts 1820. gada vizitācijas aktā, par ieņemtās naudas (4175 dālder) procentiem (gadā apmēram 100 dālderu) algots jauns skolotājs. Tālāk vizitators piebildis, ka tobrīd skolotāja amatu izpilda kāds 34 gadus vecs cilvēks, kas Šauļu apriņķa skolā pabeidzis piecas klases. Skolā esot 58 skolēni (zēni un meitenes), un tiem tiekot pasniegta rakstīšana, lasīšana, aritmētika, vācu valoda un ticības mācība. Bez tam minēts, ka skolai savas mājas neesot un tā atrodoties tajā pašā baznīcas mājā, kurā dzīvojoņi ērģelnieks un ķesteris. Diemžēl tas bija viss, kas palicis pāri no kādreizējās Jelgavas jezuitu skolas. – Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – I. d. – 119. lpp.

⁴⁰ Nereti avotos šīs nodaļas sauktas par atsevišķām skolām.

⁴¹ Plašāk par Jēzus biedrības izglītības sistēmas organizācijas pamatprincipiem un metodēm sk.: *Trufanovs V.* Jēzus biedrības darbība izglītības veicināšanā Latvijas teritorijā (16. gs. beigās–19. gs. sākumā) // Latvijas Arhīvi. – 2000. – Nr. 1. – 24.–36. lpp.

raksta par 80 cilvēkiem, kuri tur mācās.³⁵ Acīmredzot skola Jelgavā bija piemērota noteiktam skolēnu skaitam, kurus tā varēja uzņemt un pilnvērtīgi apmācīt.³⁶ Šeit ieguvuši izglītību jaunieši gan no Kurzemes un Zemgales, gan Lietuvas un Vidzemes, kā katoļi, tā citticībnieki.³⁷ Skolu vadīja 2–4 maģistri, un viens no maģistriem, Teodors Aučeps, pēc jezuitu vēstures pētnieka Žana Kretjēna Žozefa Kleijntjensa (1876–1950) ziņām, bija latvietis.³⁸ Mācību iestādes prestižs bijis pelnīti augsts. Kā tas pieņemts jezuitu skolās, arī Jelgavā Jēzus biedrības brāļi ne vien veica reliģisko audzināšanu, bet saviem audzēkņiem deva arī pamatīgu klasisko izglītību un padziļinātas vispārējās zināšanas.³⁹ Skolas programmu krietni paplašināja kopš 1712. gada atvērta gramatikas nodaļa, kam 1713. gadā sekoja poētikas un 1714. gadā – retorikas nodaļa.⁴⁰ Lielu nozīmi izglītības sistēmā jezuiti piešķīra dramatiskiem uzvedumiem. Par godu baznīcas svētkiem un augstiem viesiem audzēkņi iestudēja izrādes un rīkoja dzejas lasījumus.⁴¹

Nereti politisku motīvu vadīti, bet daudz biežāk reliģiskas pārliecības stimulēti, vairāki hercogvalsts turīgie muižnieki pieslēgās Romas katoļu konfesijai un ar saviem līdzekļiem un aktivitātēm rekatolizācijas procesā sniedza būtisku atbalstu. Tādi, piemēram, bija Šverīni Alsungā, Karmeli Skaistkalnē un Līveni Līvberzē, kas ar saviem zemniekiem veidoja savdabīgus izolētus anklāvus (Gustavs Manteifels (1832–1916) tos dēvējis par “oāzēm”⁴²) – pēc ticības pazīmēm nošķirtus reģionus ar savu garīgo klimatu, izglītību, tradīcijām, oficiālo baznīcas un tautas mākslu. Hercogistes katoļu dzimtas parasti pēc garīgajiem pakalpojumiem vērsās tieši pie Jēzus biedrības misionāriem, kuri šīm dzimtām piederīgos apmeklēja dzīvesvietās. Šādu apmeklējumu laikā tika lasīti sprediķi, mācīts katehisms un veiktas citas svētdarbības.⁴³ Ar laiku misiju punktos – Bauskā, Zantē un citur – veidojās draudzes, kapelas un lūgšanu nami kristīgās mācības skaidrošanai.

Iesākumā katolīcīgo muižnieku īpašumos kulta vajadzībām cēla nelielas koka baznīcas, kas ar laiku izvērtās par krietni iespaidīgākām būvēm. Spilgts piemērs šādai attīstības gaitai ir Skaistkalnes baznīcas vēsture. Muižas īpašnieks Johans fon Karmels-Berks sava īpašuma robežās 1658. gadā⁴⁴ uzcēla katoļiem koka baznīcu un par saviem līdzekļiem uzturēja garīdzniekus. Ir zināms, ka jezuiti te darbojās kopš 1660. gada un 1667. gada 28. maijā Varšavas seimā tika apstiprinātas Jēzus biedrības biedru tiesības uz Skaistkalnes baznīcu un tās apkalpošanai piešķirtiem īpašumiem. 1666. gadā Jēzus biedrības misionāri šeit nodibināja pastāvīgu mītni.

Skaistkalne strauji veidojās par iespaidīgu katolicisma centru, un likumsakarīgi, ka 17. gs. nogalē sākās jaunas mūra baznīcas celtniecība. Darbus pabeidza 1692. gadā. Jaunā baznīca, tāpat kā vecā, tika veltīta Vissvētākās Jaunavas Marijas debesis uzņemšanai. Jaunuzceltais dievnams kalpoja par vērā ņemamu atbalsta punktu, koncentrējot ap sevi jezuitu pastorālās aprūpes darbu un lielā mērā stimulējot katoļu skaita pieaugumu.⁴⁵

Skaistkalnes baznīca plānā līdzinās izstieptam četrstūrim, kura garums divkārt pārsniedz platumu. Austrumu galā celtni noslēdz spēcīgi izvirzīta pusaploces apsīda, bet rietumu fasādē iekomponēti divi torņi. Šāds divtorņu baznīcas risinājums (par paraugu ņemot *Trinitá dei Monti*



7. Skaistkalnes baznīca un klosteris 20. gs. pirmajā pusē

baznīcu (1726) Romā) Kurzemes–Zemgales hercogistē uzlūkojams kā īpatnēja un novatoriska parādība, kas krasi atšķiras no Kurzemes sakrālo celtnu izveides tradīcijām. Skaistkalnes baznīca ir tipiska trīsjomu bazilika – tās izteikti platais vidusjoms ar masīvu sienu palīdzību atdalīts no šaurajiem sānjomiem.

Jāatgādina, ka tobrīd Rīgā, kur pēc Ruperta Bīdenšū (1664–1698) projektiem tika celts Reitema nams (pabeigts 1688. gadā) un Sv. Pētera baznīcas barokālais tornis (1688–1694), bija atrodamas tikai dažas Skaistkalnes baznīcai līdzvērtīgas baroka celtnes. Tāpēc jāpiekrīt Imantam Lancmanim, kas norāda, ka uz šī visai pieticīgā fona Latvijas teritorijā tāda mēroga un kvalitātes barokālo formu iemiesojums attālā Kurzemes hercogistes nomalē uzlūkojams kā visai negaidīts pārsteigums, ko Jēzus biedrības misionāri sadarbībā ar projekta finansētājiem atļāvās celt priekšā šejienes sabiedrībai.⁴⁶

Skaistkalnes baznīcas galvenās fasādes raksturu nosaka taisnu, masīvu sienu plakņu dominante. Un tikai pamazām, vēnīgi aplūkojot fasādi un novērtējot ēkas konstruktīvi dekoratīvos elementus, visā pilnībā atklājas tās klusināti smalkā elegānce. Baznīcas ieejas portālu veido masīvi pilastrī un to balstīts segmentveida frontons, ko rotā bareljefs – medaljons ar Kristus monogrammu simetrisku akantlapu ietvarā. Portāla antablementā lasāms skaitlis 16 / 92 un akantu ietverts uzraksts *AD MAIOREM DEI GLORIAM* – vārdi, kas kalpojuši par jezuītu ordeņa devīzi.

Tāpat kā ēkas galvenajā fasādē, Skaistkalnes baznīcas ziemeļu un dienvidu sienu raksturu nosaka ģeometriski tīru apjomu mija. Sānu fasādes kompozīcijas izveidē nozīmīga loma ir arī iedzīlīnātajām logailām, kuru izkārtojums uzsver skaidro, mierīgo ritmu, gan pasvītrotot torņu vertikālītāti, gan ļaujot skaidrāk apjaust jomu augstumu atšķirības. Dienvidu fasādē atkārtoti

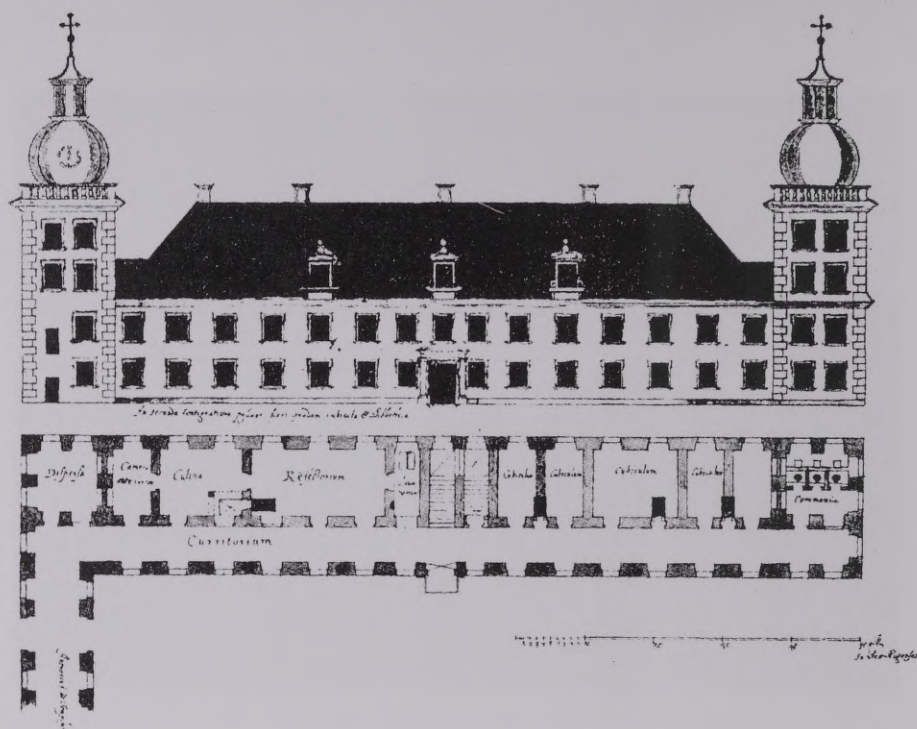
⁴² Manteuffel G. Z dziejów Kościoła w Inflantach i Kurlandyi. – Warszawa, 1905. – S. 28.

⁴³ 1739. gadā, piemēram, bija 87 misiju ceļojumi, 1750. gadā – 36, bet 1752. gadā – 56. – Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 1. d. – 82.–85. lpp.

⁴⁴ Dažādos avotos kā pirmās koka baznīcas celšanas laiks minēts arī 1638., 1665. un 1666. gads.

⁴⁵ Par to liecina biedrības dokumentos fiksētie skaitļi. 1694. gadā Kurzemes hercogistē 26 cilvēki pārgājuši katolīcībā, 1695. gadā – 16, 1696. gadā – 39. 1705. gadā ticībai pievērsti (*conversi ad fidem*) 27 cilvēki un no pareizticības pārgājuši katolīcismā (*reducti ad fidem orthodoxam*) 34 cilvēki. – Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 1. d. – 61.–64. lpp.

⁴⁶ Lancmanis I. Skaistkalnes baroks.



8. Skaistkalnes jezuītu kolēģijas projekts. 1710

izmantots segmentveida frontons virs baznīcas sānu ieejas durvīm. Vienīgi šajā gadījumā tas veidots atturīgi, bez bagātīgās dekoratīvi informatīvās plastikas. Un tāpat, kā tas bija vērojams galvenajā fasādē, arī sānos sienas starp logiem ritmiski dalītas ar plakaniem pilastriem, kuri balsta spēcīgi izvirzīto dzegu, kas kā vainags apņem visu baznīcu.

Apskatot Skaistkalnes baznīcas austrumu fasādi, uzmanību piesaista ar kamīzes palīdzību realizētais apjoma dalījums divos stāvos, kas savā ziņā atbalso ievērojamās atšķirības starp vidusjoma un sakristeju spārnu augstumu. No austrumu puses ļoti labi aplūkojams staltais, slīpais baznīcas jumts, kas rietumu fasādē paslēpies aiz augstās atīkas. Šeit tas ne tikai novērtējams kā funkcionāla nepieciešamība, bet ideālā saskaņā ar pārējām proporcijām noslēdz balto, cēli majestātisko ansambli, kur pārsteidzošā kārtā nopietnā atturība rada nevis skarbu, bet gan gaiši svinīgu svētku noskaņu.

Skaistkalnes dievnama iekštelpu raksturu lielā mērā nosaka arhitektoniskie elementi – velves un varenie pilāri, kas vidusjomā balsta iespaidīgu dzegu, kuru savukārt vainago grezna, visu joma perimetru apņemoša koka balustrāde. Taču baznīcas iekštelpu idejiskais arsenāls nebūt nav izsmelts vienīgi ar arhitektūras daļu izveidi – interjera apdarei īpašu lieliskumu piešķir dekoratīvās tēlniecības elementi: ar akantiem un gliemežņīcām rotāta stuka frīze, akantu un rozešu joslas starp travejām un rozetes velju krustpunktos, kuras cita citu ne reizes neatkārtoto. Tieši arhitektūras un tēlnieciskās apdares sintēze, kas tik raksturīga Itālijai un citām katoļu kultūras zemēm, ļauj uzlūkot Skaistkalnes baznīcas iekštelpu risinājumu kā sevišķas nozīmības paraugu Latvijas mākslā, jo tas ir vienīgais saglabājies tāda veida sakrālo interjeru piemērs šajā reģionā. Jāpiezīmē, ka Skaistkalnē iekšējās sākotnēji bijušas arī apgleznotas, tādējādi sasaistot



interjeru krāšņā formu un krāsu rotaļā. Savukārt atsevišķi iekārtas priekšmeti pieskaņojas telpas risinājumam. Piemēram, galvenais altāris ir tikai viena baznīcas sienu apdares sastāvdaļa – ne velti koka altāra krāsojumā jūtama vēlme imitēt marmoru.

Skaistkalnes klosteris ēka saglabājusies līdz mūsu dienām, un, atrazdamās nokalnē starp baznīcu un klosteris dārzu, laika gaitā kļuvusi par dievnama ainavas neatņemamu sastāvdaļu. Ēkas analīzi ievērojami atvieglo tas, ka 1991. gadā to rūpīgi izpētījuši Restaurācijas institūta speciālisti.⁴⁷ Tomēr celtnes būvēsturē vēl palicis pietiekami daudz neatbildētu jautājumu.

Pirmās neskaidrības saistās jau ar klosteris ēkas celšanas laiku, kas nekur nav dokumentēts. Literatūrā sastopamais apgalvojums, ka klosteris celts vienlaikus ar jauno baznīcu 17. gs. nogalē, visdrīzāk attiecas uz kādu vēl senāku koka celtni. Šodien redzamā mūra ēka pamatapjomā visticamāk tapusi tikai 18. gs. sākumā. Šādu datējumu apliecina gan ziņas par iepriekšējās rezidences nodegšanu 1709. gadā, gan vairāki izpētē uzieti tālāika būvelementi.

Spēcīgs arguments par labu šim datējumam ir arī Skaistkalnes kolēģijas projekts,⁴⁸ kas tapis 1710. gadā un apliecina nodomu tieši tolaik celt Skaistkalnē jaunu, iespaidīgu būvi. Romā, Valsts arhīva Jeziūtu fondā, uzietais projekts rāda grandiozu ieceri – garu divstāvu ēku ar barokālu portālu un abos galos novietotiem četrstāvu torniem, ko vainago balustrāde un kupols ar lateras tipa noslēgumu. Pēc salīdzinājuma ar citām Eiropas jeziūtu kolēģijām var konstatēt, ka Skaistkalnes klosteris ideja labi iederas to kontekstā.⁴⁹ Realizācijas gadījumā Skaistkalnes kolēģija būtu kļuvusi par izcilu Latvijas baroka arhitektūras pieminekli, tomēr, iespējams, nepieciešamo līdzekļu trūkuma dēļ galarezultāts ir ļoti tāls no sākotnējās ieceres. Nelielā vienstāva ēciņa uzbūvēta ap 1714. gadu, atstājot iespējas tās pagarināšanai, tātad



9. Skaistkalnes klosteris ēka 1931. gadā

10. Gaitenis Skaistkalnes klosteris pagrabstāvā 20. gs. sākumā

⁴⁷ Bruģis D. Skaistkalnes baznīca. – Bauska, 1995. – 77. lpp.

⁴⁸ Latvijas vēstures avoti jeziūtu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 1. d. – 547. lpp.

⁴⁹ Bruģis D. Skaistkalnes baznīca. – 78. lpp.

grandiozā iecere pilnīgi atmesta netika. Taču paplašināšanu klostera nams piedzīvoja tikai pēc jezuītu klostera slēgšanas 19. gs. sākumā. Tiesa, ēka tika pagarināta ne vairāk kā par vienu logailu, taču tā ieguva otro stāvu. Spriežot pēc izpētes materiāliem, celtni pirmoreiz apmetuši tikai pēc pārbūves. Līdz ar to no šodien redzamās celtnes veidola par jezuītu laika risinājumu spriest var pavisam nosacīti – vienkāršais, ar četrslīpju jumtu pārsegtais taisnstūra būvbloks (11 x 26 m) ar pagraba (cokola) stāvu un diviem augšstāviem ietvēris daļu no senās būves, bet ēkas kopie-spaiids pilnībā izmainījies.

Jelgavas–Skaistkalnes rezidence darbojās koalīcijā līdz 1759. gadam, kad abas mītnes kļuva patstāvīgas. Saskaņā ar Skaistkalnes baznīcas vizitācijas aktā ietvertām ziņām šīs draudzes locekļu skaits šajā laikā sasniedza 6000 cilvēku, un atzīmēts, ka pārsvarā tie pievērsti katolicismam no luterānisma.⁵⁰

No Jelgavas un Skaistkalnes jezuīti devās misiju ceļojumos gan uz tuvākiem, gan pavisam attāliem novadiem. Ar laiku šādās vietās, piemēram, Lauksātē, Tukumā, Klīvmuižā, Bauskā, Jānišķos, Līvberzē, Aucē un Zantē izveidojās misijas stacijas. Aktīvās pastorālās darbības rezultātā novadā uzplauka reliģiskā dzīve, turklāt tas bijis vērojams ne tikai starp katoļiem – kā liecina fiksētais konvertītu skaits (ik gadus 20–80 cilvēku, bet 1693. gadā tas sasniedzis 353), šo ticību pieņēmuši arī luterāņi, pareizticīgie, kalvinisti, atkritēji no kristīgās ticības un neticīgie.

Starp lielākajiem kontrefomācijas atbalstītājiem Kurzemes hercogistē minama Zībergu dzimta, ar kuras gādību, aicinot savos īpašumos darboties jezuītus, pierobežā esošā llūkste izveidojās par ietekmīgu katolicisma atbalsta punktu. 1674. gadā Zībergi lūdza ordeņa ģenerāli Tirsu Gonsalesu (1624–1705) nodibināt šeit pastāvīgu misiju un nodot jezuītiem ne tikai llūkstes, Subates un Bebreņu baznīcas, bet arī vairākas muižas, zināmu skaitu zemnieku un noteiktu gada pensiju. Roma tam piekrita.⁵¹ Vēl vairāk – Zībergi bija nodomājuši lūgt jezuītu vadību, lai llūkstes misijai piešķirtu par pakāpi augstāku statusu un pārveidotu to par rezidenci. Tomēr paši ordeņa brāļi šo nodomu ieteica pagaidām atlikt, bet tam paredzētos līdzekļus veltīt jauna dievnama būvei llūkstes līdzšinējās nelielās baznīcas vietā.

Drīz vien celtniecība tika iesākta, un 1690. gadā biskaps Mikolajs Korvins Poplavskis (1636–1711) llūkstē iesvētīja Sv. Marijas vārdā nosaukto dievnamu. Turklāt šajā pašā gadā llūkstes jezuītu misiju paaugstināja par ordeņa rezidenci. Jezuītu annālēs iespējams izsekot, kā gadu no gada pieaudzis baznīcas iekārtas priekšmetu un dekoratīvo elementu skaits, un jau toreizējie jaunās baznīcas interjera apraksti pārsteidz ar bagātību. Balstoties uz rakstiskajām avotu norādēm, jezuītu arhitektūras vēstures pētnieks Ježijs Pašenda centies sniegt savas versijas par dievnama vizuālo veidolu.⁵² No šiem tekstiem iespējams izlobīt arī informāciju par to, kāds izskatījies baznīcas interjers (piemēram, rietumu kori esot ietvēris balkons ar balustrādi, kur atradušās 1691. gadā dāvinātās ērģeles). Jaunais dievnams saņēmis bagātīgas dāvanas katru gadu vēl ilgi pēc tā iekārtošanas.

Līdztekus rūpēm par tālāku dievnama izdaļošanu un jaunu ēku celšanu (kā arī veco labošanu llūkstē un muižās, kur darbojās rezidences filiāles) jezuīti, kas visur dvēseļu

⁵⁰ LVVA, 6984. f., 1. apr., 76. l., 1. lp. (Kurzemes jeb Piltenes diecēzes apraksti par 18. gs. 80.–90. gadiem).

⁵¹ Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 1. d. – 131.–133. lpp.

⁵² Pašenda J. Budowle Jezuićkie w Polsce XVI–XVIII w. – S. 42–43.

apkalpošanas pienākumus savienoja ar audzināšanas un izglītības darbu, arī Ilūkstē 1691. gadā atvēra pamatskolu un ģimnāziju ar četrām nodaļām, kā arī vienu augstāku klasi teātra mākslai. Nākamajā gadā skolai jau bijušas sešas nodaļas.⁵³ Savukārt jaunajā rezidencē risinājās izbūves un labiekārtošanas darbi. Jezuīti uzcēla sev jaunu, plašu klostera ēku. 1692. gadā tika pabeigta saimniecības ēku celtniecība. Katolicisma propagandai starp nekatoļiem un reliģiskās dzīves pilnveidošanai draudzes locekļu vidū jezuiti Ilūkstē nodibināja divas aktīvas apvienības – Studējošās jaunatnes kongregāciju un Pilsoņu kongregāciju.

1746. gada 3. septembrī no Daugavpils atbrauca celtniecības speciālists Mihaels Lingnaus un veica laukuma uzmērījumu, bet tā paša gada 25. oktobrī no Viļņas ieradās Jakubs Rofs, lai izveidotu jaunās kolēģijas projektu. Tad tika nojaukta daļa no vecās rezidences, un 1747. gada 5. aprīlī sākās iecerētās kolēģijas ēkas pamatu rakšana. Līdz rudenim tika uzcelta un pārjūmta divstāvu mūra ēka ar 16 istabām. Nākamajā gadā izveidoja gaiteni un kāpnes, kā arī pabeidza iekštelpu apdari. 1748. gada 7. septembrī provinciālis Kazimirs Bžozovskis jauno ēku iesvētīja.

1748. gada 30. septembrī Ilūkstes koka baznīca ar koka klostera ēku gāja bojā ugunsgrēkā. 1749. gada novembrī tika sākti kokmateriālu sagādes darbi, un jau 1750. gada 1. februārī iesvētīta neliela pagaidu baznīciņa, kas gan neatradās gluži nodegušās baznīcas vietā. Tajā pašā mēnesī no Viļņas ieradās jaunās baznīcas sākotnējā projekta autors jezuits Toms Žebrausks (1714–1758), lai uzmēritu laukumu dievnama celtniecībai. Līdztekus turpinājās arī kolēģijas būve.

Baznīcas pamatu rakšana sākās 1754. gada 25. aprīlī, bet 2. jūnijā klostera superiors Ignacijs Izdebskis iesvētīja baznīcas pamatus. Baznīcas galvenais finansētājs bija Josafats Zibergs un viņa sieva Magdalēna, kuri no savu muižu ienākumiem sagādāja vajadzīgos materiālus un līdzekļus amatnieku algošanai. Darbi uz priekšu virzījās visai ātri, un jau nākamā gadā tika pārvelvēti griesti virs kolonnām. Zem baznīcas izveidoja kriptas. Līdz 1755. gadam risinājās darbi pie baznīcas sakristejas daļas. 1758. gada 18. martā Viļņā nomira Toms Žebrausks, un pēc arhitekta nāves celtniecības pārraudzības darbi nonāca citās rokās,⁵⁴ līdz ar to ēkas izskatā tika radītas ievērojamas izmaiņas. 1761. gada 10. oktobrī Ilūkstes rezidenci ordeņa ģenerāļa Lorencio Riči (1703–1775) laikā paaugstināja par kolēģiju. Tajā ieradās pirmais rektors Juzefs Povilevičs, kas līdz ar citiem rezidences priekšstāvja pienākumiem turpināja gādāt baznīcas celtniecībai nepieciešamos būvmateriālus. 1762. gada pavasarī būvdarbi tika atsākti; tie turpinājās līdz pat 1769. gadam.

Diemžēl ansamblis gāja bojā 1914. gadā uzlidojuma laikā, un informāciju par baznīcas iekārtu sniedz vairs tikai rakstiskie avoti. Līdz mūsu dienām saglabājušies attēli dod iespēju gūt priekšstatu par ēkas kopējā risinājuma un dekora mākslinieciskajām kvalitātēm.

Sākotnējā Ilūkstes baznīcas ēkas iecere acimredzot nosliekusies par labu vienkāršam, ne pārāk izstiepta plāna variantam, kas laika gaitā mainījies, ēkas kopgarumu krietni palielinot. Turklāt celtnes projekts pamazām ieguvis izteiktu orientāciju uz centriskumu. Šāds iespaids panākts, trīsjomu bazilikas pamatkorpusu vidusdaļā liekot šķērsot masīvam transeptam, kas gan tikai nedaudz izvīzījās ārpus ēkas apjoma. Ar cilindriskām velvēm segto jomu krustojumā bija iecerēts kupols, kura līnijas uz abām pusēm vienādos attālumos atbalsotu izliektās sienas baznīcas

⁵³ Manteuffel G. Z dziejów Kościoła w Inflantach i Kurlandyi. – S. 24.

⁵⁴ Hronikās diemžēl noklusēts jaunā arhitekta vārds, kas darbus pārņēma 1762. gadā. Ježijs Pašenda izsaka pieņēmumu, ka tas varētu būt Antonio Parako, tūdaļ gan piebilstot, ka ir pārāk maz pierādījumu, kas ļautu šo hipotēzi apstiprināt (*Paszenda J. Budowle Jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.* – S. 38). Zināmas arī citas versijas: Žebrauska sekotāji bijuši Juzefs Lamšefts, Antonijs Skorulskis un Jakubs Nakcjaničs (*Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995.* – S. 228).



11. Ilūkstes baznīca

austrumu un rietumu galā. Tomēr rietumu fasādes stūros sienu liekto līniju nedaudz notušēja, bet austrumu galā sienas izliekums izpaudās apsīdas risinājumā.

Atšķirībā no Skaistkalnes baznīcas taisno līniju fasādes risinājuma Ilūkstes dievnama galvenās fasādes raksturu lielā mērā noteica austrumu gala sienas izliekums, kas būves mākslinieciskajam tēlam piešķir izteiksmīgu plastiku. Šī kopiespaids radīšanā līdzdarbojās tomēr, taču nevis ar rotājošo elementu pārbaģātību (dekoratīvajā risinājumā tie bija pat salīdzinoši atturīgi), bet gan ar viegli, atspērīgi risinātiem dzegu izliekumiem. Visam pievienojās centrālo jomu sedzošā atika, kas noslēdzās ar barokāli izliektu zelmini. Centrālo portālu iezīmēja divas krietni uz priekšu izvirzītas kolonnas. Tas viss deva iespēju izpausties izteiksmīgām gaismēnu saspēlēm.

Par Ilūkstes dievnama garensienas kompozicionālo centru kalpoja transepta gala fasāde, ko vainagoja trijstūrveida zelminis. Kā redzams plānā, šķērsjoms no ēkas kopmasas nebūt nebija spēcīgi izvirzīts, taču tas veidoja savdabīgu saspēli ar pazeminātajiem sāņņomjiem. Interesanti, ka jomu krustojumā izveidotais kupols ārpusē nebija nojaušams, jo bija paslēpts zem jumta. Ilūkstes baznīcai bija raksturīgi ļoti izstiepti, garenī logi ar pavisam nedaudz izliektu augšmalu. Starp tiem pa visu garo sienu iezīmējās plakani pilastrī, kas pret pirmā stāva logu vidu bija greznoti

ar kapiteljiem, piešķirot sienas plaknei izteiksmīgumu. Šķērsjoma otrā stāva un vidusjoma logi bija krietni īsāki, druknāki, bet noslēguma formā un platumā atkārtoja pirmajā stāvā redzamos. Neparasts Ilūkstes baznīcas fasādes akcents bija nelielie ovālās un apaļās formas lodziņi, allaž trāpīgi izmantoti, lai iezīmētu katras plaknes kompozicionālo centru. Samērā atturīga formu valoda bija Ilūkstes baznīcas apsīdai. Austrumu galā pašā vidū to iezīmēja ovālas formas logs, ko ieskāva visu baznīcas sienu šķērsojošie pilastrī. Tāpat kā Skaistkalnē, šī daļa bija īpaši pateicīga, lai novērtētu jomu augstumu atšķirības.

Cik ļauj spriest šodien pieejamās fotogrāfijas, Ilūkstes baznīcas interjera risinājumu acīmredzot lielā mērā noteicis arhitektoniskais karkass – varenie, pusloka velvēm pārklātie jomi, tāpat kā Skaistkalnē, atdalīti ar balstu stabiem, ko savienoja pusloka arkas. Augsta, spēcīgi profilēta kamīze apvija dievnama sienas. Sasaucoties ar formu plastiku dievnama āriēnē, arī iekštelpās izmantota līdzīga valoda, piemēram, galvenā altāra ierāmējumam izraudzītas divas uz priekšu izvirzītas kolonnas. Savukārt pats altāris pārstāvēja t.s. tabernākula altāra tipu – bez tradicionālās retabla daļas.



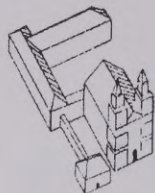
12. Ilūkstes klostera ēka pēc Pirmā pasaules kara postījumiem

Ilūkstes baznīcas interjera izveidē sevišķi nozīmīgs bija krāšņais rokoko dekors, kas izmantots, piemēram, kapiteļos; arī plaknes virs jomus sadalošajām arkām un pilastri bija ar krāšņu rotājumu.

Kā liecina jezuītu annālēs ietvertā informācija, Ilūkstē jaunās kolēģijas celtniecība pabeigta vienlaikus ar baznīcu, t. i., 1769. gadā. Atšķirībā no misionāru dzīvojamām ēkām Jelgavā un Skaistkalnē Ilūkstes klosteris bijis krietni iespaidīgāks. Divstāvu ķieģeļu mūra ēkai bijušas biezas (1050 mm), apmestas sienas un divslīpju jumta segums. Korpusi izkārtoti L veidā, pagalmā abu korpusu stūrī izveidota neliela piebūvīte ar vienslīpes jumtiņu. Līdz mūsu dienām oriģinālā apdare fasādē un interjeros nav saglabājusies, bet jādomā, ka ēkai arī ārsienas rotājoša dekorācija nav bijis. Šodien vairs nav atrodamas arī oriģināldurvis un logi. Logailas, kas iekštelpās ir ar pusapļa pārsedzi (loga niša aiziet līdz grīdai), no fasādes puses aizbūvētas. Starpsienas pēc ēkas pārplānojuma (bijušā klostera telpās ierīkotas vairākas sadzīves iestādes) pilnīgi neatbilst sākotnējam telpu izkārtojumam. Ēkā ir daudz aizbūvētu ailu un nišu gan ar līmenisko, gan pusaplocekļa pārsedzi, gaitenīšos saglabājušies augsti velvētie griesti, zem betona grīdām – dzeltenas keramikas flīzes. Zem ēkas ir ķieģeļu mūra pagrabi ar krusta velvēm.

Dokumenti un arhitektoniskā izpēte liecina, ka līdzīga tipa un konfigurācijas celtnes bijušas arī Daugavpilī un Izvaltā. Arī tur savstarpēji perpendikulāri izkārtoti klostera korpusi iecerēti vienotā kompozīcijā ar dievnama ēku, to ieskaujot vai savienojot ar galerijām.

Lai arī jezuītu darbības pēdas Kurzemes arhitektūrā saglabājušās vien fragmentāri, tomēr, iepazīstot šo mantojuma daļu, iespējams izdarīt vairākus secinājumus. Katoļu "salas" eksistēja lielā mērā nošķirti no protestantiskās pasaules, taču salīdzinājumā ar jezuītu celtniecības paraugiem citviet iespējams konstatēt, ka Kurzemē šīs izpausmes savā ziņā radušās saplūsmi ar

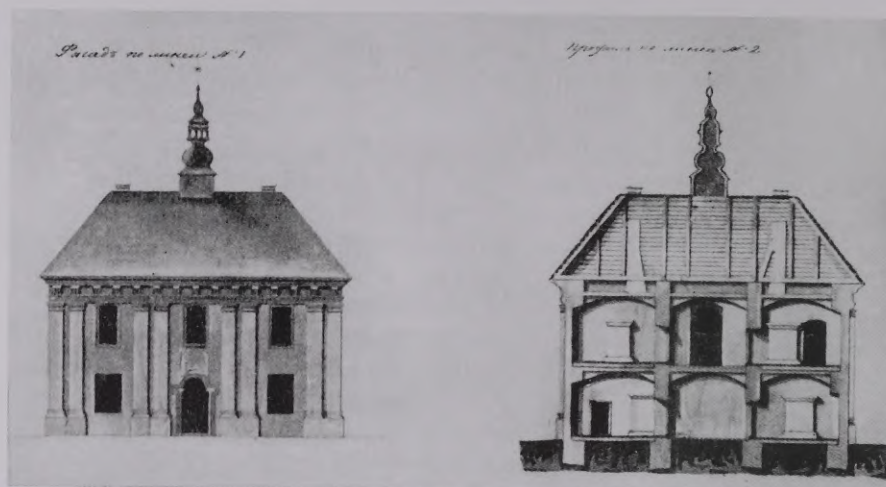


13. JURIJS VASIĻJEVS.
Daugavpils jezuītu baznīcas
un kolēģijas ēku
rekonstrukcija

14. Konvikta ēka pie jezuītu
kolēģijas Daugavpilī
18. gs. 60. gados



15. Izvaltas klosteris



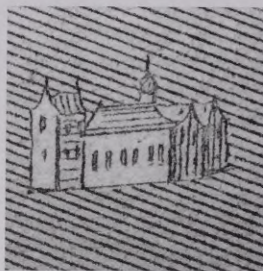
vietējās kultūrvides piedāvāto situāciju: Kurzemes–Zemgales hercogistes galvaspilsētā Jelgavā ordeņa rezidence, kā arī neskaitāmas citas ēkas bija veidotas koka un pildrežģa konstrukcijā; arī baznīcas, kurās darbojās jezuīti, ārēji neatšķīrās no citiem luterāņu dievnamiem.

Šo likumību apstiprina spilgts izņēmums – jezuītu darbības laikā celtās mūra baznīcas Skaistkalnē un Ilūkstē, kuras uz vietējo tradīciju fona izcēlās kā spilgta un novatoriska parādība, ienesot jaunu, līdz tam reģionā neredzētu divtorņu bazilikas būvtipu, jaunas stilistiskās kategorijas (baroks vai rokoko), jaunu interjera rotāšanas principu (arhitektonisko elementu saspēle ar stuka dekoru un polihromiju). Par ēku savstarpējo saistību (izņemot viena reliģiskā ordeņa, proti, jezuītu kā pasūtītāju un lietotāju loku) runāt grūti, jo to tapšanu šķir 77 gadu laika distance un dažādu inspirācijas avotu (tie meklējami Austrijas vai Polijas–Lietuvas–Baltkrievijas areālā) dēļ viena būvtipa ietvaros celtņu risinājums ir pietiekami atšķirīgs, lai novērotu kāda vienota jezuītu stila pazīmes.

Latgales novada savdabība lielā mērā veidojusies politiskās vēstures procesu ietekmē. Kā zināms, kopš 1561. gada šī teritorija nonāca Polijas pakļautībā, sākumā Pārdaugavas provinces statusā, bet vēlāk kā Pārdaugavas hercogiste. Arī pēc Polijas–Zviedrijas kara reģionā saglabājās Žečpospolitās vara, savukārt kopš 1677. gada Latgale ieguva patstāvīgas administratīvās vienības – Inflantijas kņazistes – nosaukumu, ko paturēja līdz pat pirmajai Polijas dalīšanai un teritorijas iekļaušanai Krievijas impērijā 1772. gadā.

Jāņem vērā, ka Latgalē muižniecība galvenokārt veidojusies no Livonijas laika dzimtīpašnieku pēctečiem. Novada dzīves noteicēji Borhi, Plāteri, Manteifeli, Riki, Hilzeni un citu vācu cilmes dzimtu piederīgie sākumā bija luterāņi.⁵⁵ Sākot ar 17. gs. beigām, pēc šo dzimtu piederīgo saradošanās ar poļu un lietuviešu izcelsmes aristokrātiem un pievēršanās katoļticībai

⁵⁵ Kaminska R. 18. gadsimta
glezniecība Latgalē. – Rīga, 1994. –
9. lpp.



17. V. SVĪDE. Daugavpils plāns. 1655. Fragments. Jezuītu baznīca



18. Daugavpils jezuītu baznīca

⁵⁶ Васильев Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура и пилсēt-бūvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 89.–121. lpp.

⁵⁷ Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. – 3. sēj. – 1. d. – 325.–326. lpp.

⁵⁸ Glovackis K. Jezuītu baznīca Daugavpilī un kāda hipotēze par to // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. – Rīga, 1989. – 4. laid. – 236. lpp.

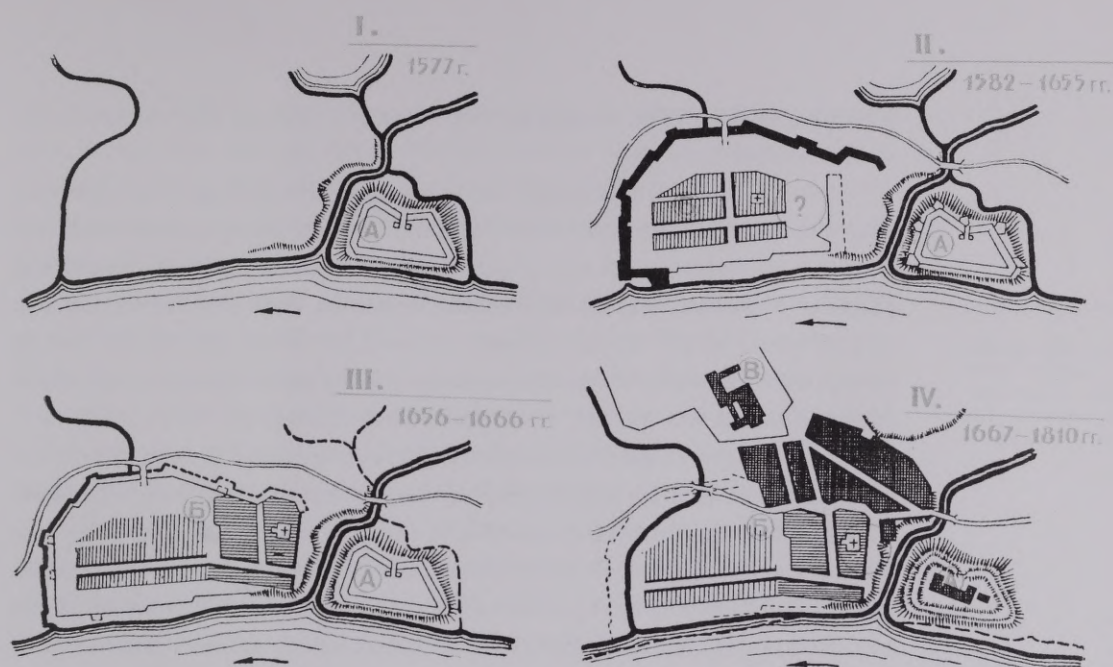
Kā norāda arhitekts Juris Vasiljevs, analizēdams 1655. gadā zīmēto pilsētas plānu, iespējams, jau tajā fiksēta jezuītu pirmā baznīca un rezidence pilsētas centrā.⁵⁶ Acīmredzot šie objekti karu rezultātā vēlāk varēja tikt pilnīgi sagrauti un to pēdas pilsētas veidošanā izdzēstas.

Daugavpils jezuītu kolēģijas būvniecību lielā mērā veicināja Inflantijas stārasts Jans Dominiks Borhs, kas 1718. gadā šim pasākumam atvēlēja ievērojamus līdzekļus. Par vienu no lielākajiem Daugavpils jezuītu pārstāvniecības aizgādņiem kļuva Fabiāna Borha brāļadēls Jans Ādams Borhs. Pateicoties ietekmīgo ziedotāju aizgādībai, ap 1730. gadu jezuīti Daugavpilī uzsāka vērienīgus celtniecības darbus, un 1746. gada Vasarsvētkos tika iesvētīta jaunā mūra baznīca apustuļa svētā Jūdas Tadeja vārdā.⁵⁷ Atsevišķi nobeiguma darbi turpinājās vēl pēc objekta nodošanas ekspluatācijā.

Tie bija saistīti ar torņu ķiverveida noslēguma pārsegšanu ar skārdu un iekārtas priekšmetu izveidi.⁵⁸ Joprojām ar nepieciešamajiem iekārtas priekšmetiem tika papildināts arī interjers.

Atbilstoši baroka laikmetā izplatītajam paradumam jaunā dievnama fasādei vajadzēja pildīt pilsētas ielu izkārtotuma perspektīviskā akcenta funkcijas. Līdz ar to, nosakot uz ziemeļiem no pilsētas būvētās baznīcas novietojumu, bija neiespējami ievērot tradicionālo prasību, lai dievnama prezbitērijs būtu orientēts uz austrumiem. Taču ar pārdomāti risināto telpisko kompozīciju jezuītu ansamblis, kas tika veidots, izmantojot atbalstītāju un konkrētās teritorijas piedāvātās iespējas, kā arī saskaņā ar ordeņa prioritātēm, kļuva par pilsētas galveno arhitektonisko dominanti, uz kuru veda divas no trijām Daugavpils galvenajām ielām. Vienlaikus tas nenoliedzami spēcīgi ietekmēja vides kultūrainu plašākā nozīmē.

1820. gadā, pēc tam kad, pamatojoties uz Krievijas cara pavēli, jezuītu pārstāvniecība Daugavpilī tika likvidēta, ordeņa nekustamais īpašums pārgāja valsts īpašumā, bet kolēģijas ēku savā rīcībā pārņēma karaspēka pavēlniecība un pārbūvēja to par noliktavu. Jezuītu dievnams pārtapa par pareizticīgo baznīcu. Celtnes barokālais būvķermenis dažas turpmākās desmitgades vēl saglabājās. Tikai ap 1870. gadu tika veikts baznīcas kapitālais remonts, kam sekoja jomus un prezbitēriju sedzošā lielā kāmiņu jumta likvidācija. Reizē ar jumta seguma maiņu tika sagrauts arī lielais, rotājošais prezbitērija ziemeļu sienas zelmis. Baznīcu pārsedza ar zemu, vienkāršu skārda jumtu, ar to jūtami deformējot sākotnējo arhitektonisko kompozīciju.



Neveiksmīgai pārbūvei tika pakļauts arī fasādes frontons un torņu noslēguma ķiveres. Nelabvēlīgas izmaiņas skāra dievnama iekšpusi.

Starpkaru posmā baznīcu kādu laiku izmantoja protestantu draudze. 1944. gadā vācu bombardēšanas rezultātā celtni tika sapostīta. 1951. gadā drupas inventarizēja, un pēc tam visus baznīcas mūrus nojauc līdz pamatiem.

Uz vispārējā kultūras tradīciju fona Daugavpils jezuītu baznīcas iecere izskatās patiesi drosmīgi. Latgales savdabība ir tā, ka tur līdz pat 18. gs. vidum nav atrodamas tikpat kā nekādas liecības par lokālo kontinuitāti uzturošu vēsturisko stilu tradīciju. Tādēļ katolisko zemju – Itālijas, Austrijas un Polijas – inspirētie būvprojekti ienāca šeit, nesastopot gandrīz nekādu vietējo mūra baznīcu arhitektūras tradīciju pretestību. Uz nelielo koka svētnīcu fona 18. gs. Daugavpils jezuītu dievnamu jau ar savu plānu Austrumlatvijā pieteica vērienīgu, novatorisku pasākumu.

Daugavpils jezuītu baznīcas plāna pamatā ir izstiepts četrstūris. Salīdzinājumā ar Skaistkalnes dievnamu tas šķiet kompaktāks, resp., ar mazāk izteiktu atšķirību starp īsāko un garāko malu. Tāpat kā Skaistkalnes gadījumā, arī Daugavpils baznīca visā garumā sadalīta trīs jomās, un līdzīgi arī gala fasādē abos stūros labi saskatāmi torņi. Taču no iepriekšminētā parauga būtiski atšķiras ēkas kora daļas risinājums – Latgales variantā celtni netiek noslēgta ar apsīdu, bet beidzas ar taisnu, biezu mūra sienu. Altāra telpa iebūvēta jomā, sānos tai atbilst divi ar biežām sienām no pārējās prezbitērija daļas nošķirti ģērbkambari. Citāds ir arī velju risinājums – vidusdaļu sedz cilindriska velve ar burām, bet sāņjumu pārsegumā izmantotas krusta velves. Turklāt atšķirībā no Skaistkalnes baznīcas, kas ir izteikta bazilīka, Daugavpils baznīca plānota kā halles tipa celtni. Tādējādi, salīdzinot abu baznīcu plānus, vienam noteiktam būvtipam iespējams konstatēt atšķirības ne tikai apjoma piedāvājumā (ar apsīdu vai bez tās; bazilīka, halle; dažādas

19. JURIS VASIĻJEVS.
Daugavpils attīstības plāns
16.–18. gadsimtā

proporcijas; atšķirīgas velvju kombinācijas), bet arī rietumu sienā, kas lielā mērā nosaka galvenās fasādes raksturu.

Uzlūkojot abu jezuitu dievnamu galvenās fasādes, nojaušama pēc līdzīgiem principiem veidota sistēma. Tomēr salīdzinājumā ar Skaistkalnes paskarbi atturīgo fasādes risinājumu Daugavpils jezuitu baznīca nāk klajā ar gluži citādu formu valodu. Ēka pacelta uz pamatīga cokola, un šīs pabūves līmenī, kā tas nojaušams arhitektūras vēsturnieka Kazimira Glovacka zīmētajā rekonstrukcijā⁵⁹, uz priekšu izvirzīta platforma. Uz vienīgo ieeju baznīcas galvenās fasādes centrā ved eleganti izlocītas kāpnēs. Izvirzīto laukumu līdz pat baznīcas torņiem ierāmē balustrāde, tādējādi strikti nodalot lieveņa daļu no pārējā ēkas apjoma.

Lai arī tipoloģiski Daugavpils baznīca tuva Skaistkalnes dievnamam, tā pārstāv jau citu divtorņu baznīcas attīstības fāzi – celtnes arhitektoniskais veidols piedāvā nesalīdzināmi plastiskāku un ekspresīvāku tēlu. Pieminekļa studijas atklāj, ka, paceļoties virs zemes, baznīcas torņi līdz ar katru nākamo stāvu iegūst aizvien komplicētāku raksturu. Augšupejošo kāpumu iezīmē tumšās logailas ar pusaploces noslēgumu, turklāt pusaploces motīvs, atbalsojot logu formas, ar vērā ņemamu izdomas bagātību rod papildu variācijas dažādos fasādes laukumos. Piemēram, šādas formas risinājums piedāvāts dubultkolonnu ierāmētajam un ar trijstūra frontonu pārsegtajam ieejas portālam. Vilhelma Neimaņa (1849–1919) zīmējumā⁶⁰ redzams, ka ar lielski aprēķinātu mērķtiecību fasādes bagātīgā formu valoda sasniedza koncentrāciju barokāli izlocītajā zelmīnī. Taču 1870. gada kapitālremonta rezultātā šis veidojums nomainīts ar klasiski atturīgas formas noslēgumu. Neveiksmīgai pārbūvei tikušas pakļautas arī torņu noslēguma ķiveres.⁶¹

Neraugoties uz minētajām izmaiņām, Daugavpils jezuitu baznīca nenoliedzami bijusi vērienīga un izcila būve, kas krāšņi bagātinājusi Latvijas arhitektūras mantojumu. Apskatot Latgales dievnamu saistībā ar Viļņas baroka skolas paraugiem, piemēram, Sv. Katrīnas baznīcu (1618, pārbūvēta 1741–1753), iespējams konstatēt arī atšķirības (kas vēlāk iezīmīgas Latgales risinājumiem kopumā) – Daugavpils baznīcas torņi par veselu stāvu paceļas pāri vidējam zelmīnim un vidusjoms attiecībā pret sānjomiem nav tik augsts kā parasti Viļņas baznīcās. Bet būtiskākā iezīme ir sienu traktējums – Latgalē tās veidotas daudz pieplacinātākas un vairāk vispārinātas nekā Viļņas baroka dievnamos. Arī Daugavpils baznīcā atklājas savdabīga atšķirība starp daudzvārdīgo galvenās fasādes pieteikumu un krietni atturīgākajām sānu sienām. Platā, gludā dievnama siena uzirdināta ar vienkāršu plastisku motīvu palīdzību. Kompozīcijas pamatā ir piecu pilastru un piecu logailu rindu mīja. Dubultpilastrī šķiet plakani, taču izvērsti neparasti plati, tā ka aizņem gandrīz visu laukumu līdz logailām, kas risinātas sevišķi izteiksmīgās formās.

Pēc šodien pieejamiem materiāliem par Daugavpils jezuitu baznīcas gala fasādi grūti spriest. Kazimira Glovacka zīmējums liecina, ka dievnama kori greznojis iespaidīgs, barokāliem liekumiem veidots zelmīnis – iezīme, kas vēlāk raksturīga Viļņas baroka celtnēm. Diemžēl Daugavpili rekonstrukcijas rezultātā reizē ar jumta seguma maiņu šis dekoratīvais elements nojaukts un aizstāts ar zemu taisnstūra formas objektu.

Turpinot celtnes ārēnē pieteikto plastikas valodu, arī interjera apdarē, it īpaši jomus sadalošajos balstos, sasniegta izteikta komplicētības pakāpe. 1744. gadā par dievnama galveno

⁵⁹ *Głowacki K.* Kościół jezuitki w Dźwińsku – zapomniane dzieło F. B. Rastrellego // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1986. – T. 31. – Zesz. 2. – Rys. 8, 9.

⁶⁰ *Neumann W.* Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. – Reval, 1887. – S. 66.

⁶¹ *Głowackis K.* Jezuitu baznīca Daugavpilī un kāda hipotēze par to. – 239. lpp.

rotu kļuva no ķieģeļiem mūrētais un ar mamoru imitējošu apmetumu noklātais centrālais altāris, kas bija daļēji zeltīts par Viļņu zemju īpašnieka Rika līdzekļiem. Pieskaņojoties tam, līdztekus tika uzstādīti desmit identiskas konstrukcijas sānu altāri. Divi no tiem, līdzīgi savā kompozīcijā, atradās sāņjomu noslēgumā, bet pārējie pieticīgāku izmēru sānu altāri tika ieplūdināti starpjomu pilāru kompozīcijās.

No arhīvu avotiem zināms, ka 18. gs. 40. gados pie dievnama iekštelpu apdares strādājis jezuītu mākslinieks Jans Gundlfingers (1703–pirms 1750). Viņa ieguldījums šīs baznīcas dekorēšanā, tāpat kā pirms viņa nezināma autora apgleznoto velju dekorējuma tēmas un apjoms, nav nosakāms. Velves tikušas polihromi krāsotas un rotātas ar stuka dekorāciju zeltītu rozešu veidā. Šī ziņa ir īpaši vērtīga, jo tādējādi Daugavpils dievnams nostājas līdzās Skaistkalnei kā unikāls paraugs, kur arhitektonizētais dekors saistīts ar dekoratīvo stuka apdari un polihromiju.

Diemžēl 19. gs. rekonstrukcija skāra arī dievnama iekšpusi. No velvēm virs jomiem nokalts barokālais stuka dekors, kā arī iznīcināts polihromais krāsojums. Iekšpusē vēl saglabātajiem trijiem centrālajiem altāriem jomos noņēma daudzas detaļas un rotājumus, no starpjomu pilāru nišām izmontēja un likvidēja smilšakmeni darinātās svēto skulptūras.

Daugavpils jezuītu baznīcas nozīmi novada arhitektūras attīstībā grūti pārvērtēt. Rūpīgi izsekojot sakrālo būvju tapšanas hronoloģijai šajā reģionā, Kazimirs Glovackis nācis pie slēdziena, ka Daugavpils jezuītu baznīca, iespējams, kalpojusi par pimparaugu visai Viļņas baroka skolas arhitektūrai. Lai arī pašreizējā pētniecības darba stadijā par patieso Viļņas baroka inspirācijas avotu runāt grūti, nav noliedzams, ka Daugavpils jezuītu baznīcas risinājums nepārprotami liecina par saiknēm ar šo skolu (kas ir reģionāls baroka atzars un atsevišķos gadījumos uzrāda sasaisti ar rokoko elementiem). Kā jau minēts, tas izpaužas, piemēram, ārējās apdares elementu izvēlē (barokāli izliktais austrumu fasādes frontons, no sienas atdalītās kolonniņas, kas veido Viļņas baroka baznīcām tik raksturīgo glezniecisko gaismēnu saspēli), kā arī iekštelpu izveides principos. Tomēr, kā jau teikts, starp Viļņas un Daugavpils sakrālās arhitektūras paraugiem pastāv arī atšķirības (torņu augstuma izvēlē un sānu sienās).

Būtiski, ka Daugavpils dievnams nebūt nav vienīgais, kas Latgales novadā uztur spēkā saistību ar Viļņas baroka skolas idejām. Strāvojums, kurš Lietuvas lielkņazistes teritorijā īpaši vērienīgi sevi apliecināja, sākot ar 18. gs. otro trešdaļu, un kura tradīciju izveidē piedalījās gan vietējie, gan ārzemju meistari (no kuriem izcilākie bija nākuši no Itālijas un Viduseiropas reģiona kultūras loka), skaidri atbalsojas arī pārējos lielākajos 18. gs. Latgales mūra dievnamos. Un Latgales reģiona kultūras kontekstā pavisam noteikti var norādīt uz Daugavpils jezuītu baznīcas lomu šo ideju pārņemšanā un tālākā attīstībā. Jesuītu divtorņu sakrālās ēkas piedāvājums vietējā vidē kalpoja kā savveida paradigma, un dažādi katoļu garīgie ordeni, domājams, savstarpējas sacensības stimulēti, nāca klajā ar jaunām un vērienīgām šī modeļa variācijām. Tā, piemēram, laika gaitā tapa dievnamī Pasiēnē (1761–1770) un Aglonā (1768–1780, 1800).

Svarīgi piebilst, ka līdz ar Daugavpils dievnamu aktualizētā divtorņu sakrālās būves paradigma ne vien rada atbalsi vērienīgajos mūra baznīcu projektos, bet, iespējams, ietekmējusi arī Latgales koka arhitektūru (lai gan nav izslēgts, ka šīs tendences koka baznīcu celtniecībā attīstījās

⁶² Krūmiņš A. Latgales koka baznīcas Romas katoļu draudzēs 18. gadsimtā. – Rīga, 2003. – 105. lpp.

⁶³ Turpat, 106. lpp.

patstāvīgi, atsaucoties uz laikmeta vadošajām noskaņām, kas līdz ar Latgales novada orientāciju rietumu virzienā varēja skart reģionu spēcīgāk nekā citas teritorijas Latvijā). Arhitektūras pētnieks Arturs Krūmiņš apgalvo: "Latgales 18. gs. koka baznīcas varbūt ne ar ko tik stipri neakcentē savas īpatnības kā ar toņiem. Pēc veidojuma nekad neatkārtodamies, tie nostājas asā kontrastā tam ar piramīdu vainagotam toņņu tipam, ko redzam atkārtotu desmitām un atkal desmitām reižu Kurzemes baznīcās."⁶² Viņš norāda uz faktu, ka gandrīz visām Latgales katoļu koka baznīcām raksturīga divtoņņu fasāde un šajā ziņā konstatējama liela atšķirība no protestantiskajā Vidzemē, kā arī Kurzemē koptajām tradīcijām. Šāds fasādes risinājums sastopams piemēram, 18. gs. Latgales koka baznīcās Atašienē (1801–1805), Baltinavā–Kokovā (1769), Bērzgalē (1751), Eversmuižā (1771–1778), Feimaņos (1760), Naujienē (1782), Kārsavā (1741–1762), Ludzā (1738), Pildā (1765), Stiglavā (1710), Stoļerovā (1769) un Raipolē–Zilupē (1779). Bez tam, kā rūpīgas analīzes rezultātā konstatējis arhitektūras vēsturnieks, izņemot vienīgi Atašieni, visas divtoņņu baznīcas ir trīsjomu celtnes, "līdz ar to iespējams apgalvot, ka Latgale piešķir koka baznīcai divus toņņus tad, kad šie divi toņņi ir dziļāki nodibināti baznīcas plāna iekārtā".⁶³

Kā liecina vēstures avoti, Jēzus biedrības biedri 16. gs. beigās ieradās un darbojās Latvijas teritorijā izteikti sarežģītos un pretrunīgos apstākļos, ko lielā mērā ietekmēja ordeņa biedru atrašanās Polijas karaļa aizbildniecībā un vietējo iedzīvotāju, sevišķi pilsētnieku, izteikti nelabvēlīgā attieksme. Par spīti tam, jezuīti nostiprinājās sava laika lielākajās pilsētās (Rīgā, Cēsīs, Jelgavā, Kuldīgā un Daugavpilī), kā arī veidoja misiju punktus lauku apgabalos. Pilsētās ordeņa biedru darbu ietekmēja konfrontācija ar protestantisma piekritējiem, savukārt zemnieku vidū bija jāsastopas ar atgriešanos pagānismā un visai noplicinātu katoliskās ticības pieredzi.

Izsekojot tam, kā Latvijas teritorijā Jēzus biedrības locekļi atrada un vēlāk atbilstoši savai izpratnei par estētiku ar vizuālās mākslas darbiem bagātināja savu dzīves telpu, iespējams secināt, ka šī izvēle notikusi atbilstoši ordeņa koptajai urbānajai stratēģijai. Jesuītu darbības vides izvēle pilnībā saskaņojas ar ordenim raksturīgajiem principiem, proti – tās ir vietas pilsētas centrā, kur iespējama sadarbšanās ar laicīgās vai garīgās varas augstākajām amatpersonām, kā arī aktīva iesaistīšanās pilsētas dzīves norisēs. Tāpat kā citviet jesuītu darbības zonās, arī Latvijā vērojama parādība, ka nereti jesuītu centrs (dievnams, rezidence vai kolēģija) būtiski ietekmēja un pat veidoja pilsētas vai miesta dzīves pulsu. Protams, vislabvēlīgākie apstākļi šādai attīstībai bija tur, kur vietējie zemju īpašnieki nostājās ordeņa atbalstītāju pusē (piemēram, Skaistkalnē un Ilūkstē). Vispilgtākais piemērs Jēzus biedrības aktivitātēm pilsētā Latvijas teritorijā ir Daugavpils, kur jesuītu centrs kļuva par pilsētas arhitektonisko un kultūras dzīves dominanti.

Ierodoties jaunā vietā, parasti Jēzus biedrības biedri ieņēma jau pastāvošas telpas, un šajā procesā iespējams konstatēt izteikti elastīgu pieeju. Proti, jesuītu attieksme pret ierādīto dzīves vidi varēja būt gan pārsteidzoši novatoriska, pat provokatīva (par to liecina, piemēram, viņu aktivitātes protestantiskajā Rīgā), gan arī klusinātāka (kā Jelgavā un Kuldīgā, kur liecības par jesuītu klātbūtni arhitektūras valodā nav pārāk izteiksmīgas).

Ar laiku, pateicoties labvēlīgiem apstākļiem un mecenātu finansiālajām iespējām, tika celtas jaunas ēkas. Arī šajā jomā ordenis pārsteidz ar vērā ņemamu daudzveidību. Tās ir gan grandiozas ieceres (piemēram, Skaistkalnes klostera ēka, kas tomēr netika realizēta), gan vērienīgi risinājumi. Dažkārt ordeņa piedāvājums vietējā vidē saglabājās izņēmuma statusā (tas sakāms par Skaistkalnes baznīcu, ko attālā Kurzemes hercogistes austrumu nostūrī atbalsoja Ilūkstes dievnams teju vai pēc gadsimtu ilga starplaika), taču reizēm ar jezuītu starpniecību Latvijas teritorijā tika iedibinātas paradigmas, ko tālāk pārņēma un radoši variēja gan paša ordeņa dienestā esošie arhitekti, gan laicīgie meistari. Visdaiļrunīgākais piemērs teiktajam ir Daugavpils jezuītu baznīca, kas kļuva par atdarināšanas cienīgu paraugu Latgales mūra sakrālajā arhitektūrā, kā arī lielā mērā iespaidoja vietējo koka baznīcu celtniecību un varēja ietekmēt būvniecību katolisko kaimiņzemju lokā.

Iepazīstoties ar idejām, kas raksturo Jēzus biedrības stratēģiskos pamatprincipus, un izvērtējot to īstenošanu Latvijas teritorijā, jāsecina, ka ordeņa urbānās stratēģijas izvērsums šeit lielā mērā līdzinājās norisēm tuvējos reģionos. Zināmas atšķirības, iespējams, noteica darbojošos personu salīdzinoši mazāks skaits. Tomēr vēlme sadarboties ar vietējo sabiedrību un sniegt atbalstu tās aktuālajām vajadzībām arī šeit Jēzus biedrību parāda kā aktīvu, reālu, dzīvu spēku, kas pieteica sevi konkrētā kultūrvēsturiskā situācijā. Tādējādi ar savu darbību Jēzus biedrības locekļi ievilkusi īpatnējus vaibstus Latvijas garīgās un materiālās kultūras kopainā.

RĪGAS PLĀNOJUMS 19. GADSIMTA VIDŪ: ESOŠAIS UN VĒLAMAIS

Daina Lāce



1. Rīgas plāns. 1843

¹100 gadus pēc nocietinājumu likvidēšanas aizsākuma tika sagatavots pirmais materiālu apkopojums. Sk.: Širants R. Rīgas valņu nojaukšana. – Rīga, 1957. – 26 lp., 25 att. Manuskripts Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrā.

inženiera ģenerālštāba pulkveža Novicka 1843. gadā sagatavotais plāns⁴, kurā pilsētas nocietinājumi nav publiskoti, jo Rīga tajā laikā ir cariskās Krievijas stratēģiskas nozīmes cietoksnis, un civilinženiera Viljama Veira (1828–1808) 1864. gadā izstrādātais plāns⁵, kas parāda pilsētu jau bez nocietinājumiem. Divdesmit gadu laikā pilsētībūvnieciskā situācija bija būtiski mainījusies, taču atsevišķi ierobežojumi saglabājās.

Lai novērtētu pilsētas plānojuma izmaiņas 19. gs. vidū, jāveic vēsturiskās situācijas vizualizācija. 1843. gada karte uzskatāmi parāda lekšrīgu un plašās priekšpilsētas. Jāieskicē arī abas minētās teritorijas saistošais starposms – pilsētas nocietinājumu josla. Pilsētu ieskāva akmens plāksnēm klāti nocietinājumu valņi ar astoņiem uz priekšu izvirzītiem bastioniem. Paula (*Paul*),

Rīgas plānojums 19. gs. vidū apcerēts vairākkārt.¹ Faktoloģisko materiālu par kardinālām izmaiņām pilsētas plānojumā 19. gs. vidū jau apkopojusi laikabiedri.² Detalizēti, balstoties arī uz Sanktpēterburgas arhīvu materiāliem, par to rakstījis arhitektūras vēsturnieks akadēmiķis Jānis Krastiņš.³ Tomēr līdzšinējās publikācijas norāda tikai uz faktiem, bet neskata Rīgas plānojumu 19. gs. Eiropas pilsētībūvniecības novācīju kontekstā. Raksta uzdevums ir atkārtoti pārskatīt 19. gs. 50.–60. gados sagatavotos Rīgas plānus un arī projektus, lai izvērtētu tās idejas, ieceres, piedāvājumus un nosacījumus, kas kļuva par pilsētas plānojuma pamatu 19. gs. otrajā pusē un zināmā mērā izskaidro atsevišķus pilsētībūvnieciskās situācijas aspektus arī mūsdienā Rīgā.

Rakstā apskatāmā laika perioda hronoloģiskās robežas iezīmē divi Rīgas plāni: kara

Triangula (*Triangel*) un Mārstaļu (*Marstall*) bastions atradās Daugavmalā, pret tagadējo Vidzemes priekšpilsētu izvietojās Jēkaba (*Jacob*), Smilšu (*Sand*) un Pankūku (*Pfannkuchen*) bastions, bet Pirts (*Badstuben*) un Šēra (*Scheer*) bastiona trīsstūrveida siluēti bija vērsti pret Maskavas priekšpilsētu. Cietzemes daļā starp bastionu smailēm bija izveidotas piecas nocietinājumu grāvja apņemtas salas jeb ravelīni – Jēkaba (*Jacob*), Smilšu (*Sand*), Kristiana (*Christian*), Kārļa (*Karl*) un Arestantu (*Arestanten Lünette*) ravelīns. Nocietinātās pilsētas komunikāciju ar ārpusauli nodrošināja astoņi vārti. Uz Daugavmalu veda pieci vārti, pārējie trīs iezīmēja ceļu pāri Jēkaba, Smilšu un Kārļa ravelīniem uz priekšpilsētām. Tieši apgrūtinātā un ierobežotā satiksme ar plašajām priekšpilsētām bija viena no lielākajām Rīgas problēmām 19. gs. vidū.

1848. gadā par Vidzemes, Kurzemes un Zemgales ģenerālgubernatoru kļuva Aleksandrs Suvorovs (1804–1882). Viņš atkārtoti centās panākt Krievijas cara Aleksandra II akceptu Rīgas cietokšņa likvidēšanai. Kad ar Krimas karu saistītie notikumi reāli parādīja, ka pilsētas nocietinājumi nespēj aizsargāt Rīgu no ienaidnieka uzbrukumiem, Rīgas rāte 1856. gada 2. martā saņēma oficiālu atļauju tos likvidēt.⁶

Nocietinājumu likvidēšanas darbu sagatavošanai Rīgas rātē tika izveidota speciāla komisija (birģermeistars Grimms, rātskungi Holanders, Bergs un Hemmarks un pilsētas vecākie (*Stadt-Aelterleute*) Lemke un Meinharts), kas apkopoja priekšlikumus un formulēja pilsētas attīstībai nepieciešamās un vēlamās teritoriālā plānojuma izmaiņas. Tā, piemēram, izskanēja priekšlikums nocietinājumu grāvi aizbērt, tomēr šī ideja neguva atbalstu. Optimālāka šķita doma izveidot kanālu, kas varētu pildīt kā estētisku, tā arī praktisku funkciju. 1856. gada 12. martā plānoto darbu apraksts jeb teorētiskā programma bija gatava.⁷ Nocietinājumu likvidēšanas darbu sagatavošanas komisija ar ieceri iepazīstināja Rīgas iedzīvotājus – ģilžu locekļus, kas 16. martā šo projektu akceptēja. Rīgas rāte uzdeva rātes būvmeistaram un pilsētas arhitektam Johanam Danielam Felsko (1813–1902), balstoties uz 12. marta dokumentu, izstrādāt Rīgas jaunā plānojuma projektu.⁸ Bet ar to nosacījumi vēl nebeidzās. 1856. gada jūnijā Rīgā ieradās cars Aleksandrs II un atļāva apstiprināt īpašus "trīs pieņēmumus", kas paredzēja veidot jaunu pilsētas aizsardzības sistēmu. Šo pieņēmumu otrajā punktā bija teikts: "(..) saglabāt citadeli tagadējā veidā."⁹ Tas nozīmēja arī atstāt neapbūvētu 300 metru platu joslu ap citadeli. Tā paša gada jūlijā Johans Daniels Felsko ar palīgu civilinženieri Oto Dīci (1832–1890) ķērās pie tehniskā projekta sastādīšanas.¹⁰ Pirmos aprēķinus vaļņu norakšanas darbu sagatavošanas komisijai iesniedza jau 1856. gada novembra vidū.¹¹ 1857. gada 4. janvārī bija gatavs visaptverošs un detaļās izstrādāts projekts. Darbu realizācijai Felsko un Dīce paredzēja sešus gadus un pusotra miljona sudraba rubļu.¹²

Ko tad savā projektā Felsko un Dīce piedāvāja? Jānis Krastiņš grāmatā par eklektismu raksta: "Mēģinot iztēloties Rīgu tādu, kādu to savā projektā bija iecerējuši J. D. Felsko un O. Dīce, vēl šodien cieņu un apbrīnu izraisa drosme, vēriens, augstais profesionālisms un svaigu, tolaik vēl nepazīstamu pilsētūvniecisku ideju daudzums, ko ikvienā projekta lapā demonstrē tā autori. Tajā pašā laikā iecerētais nebija nekādas gaisa pilis – viss bija reāls un atbilda tālaika tehnisko iespēju līmenim. (..) Faktiski tie bija priekšlikumi par pilsētas jaunā centra komplekso

² Die Abtragung der Festungswerke Riga's und die damit verbundenen Communalbauten: Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen. – Riga: Häcker, 1864. – 160 S.

³ Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā. – Rīga: Zinātne, 1988. – 31.–45. lpp.; Krastiņš J. Johans Daniels Felsko // Zvaigzne. – 1989. – Nr. 17. – 4. vāks; Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari 1850–1940 = The Masters of Architecture of Riga 1850–1940. – Rīga: Jumava, 2002. – 32. lpp.; Krastiņš J. Muzeja ēkas apkārtnē // Valsts Mākslas muzejs / Sast. M. Lāce. – Rīga: Jumava, [2005]. – 9. lpp., 1. att.

⁴ План города Риги. Гравированъ со съемки генер. штава [штаба] полковника Новицкого при Военно-Топографическомъ Делѣ. MDCCCXLIII. Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 2909. f., 1. apr., 806. l.

⁵ Plan der Stadt Riga nach Abtragung der Festungswerke. Aufgenommen von W. Weir, aufgetragen von J. Jahn 1864. LVVA, 2909. f., 1. apr., 809. l.

⁶ LVVA, 2646. f., 1. apr., 41a. l., 1. lp.

⁷ Turpat, 2.–15. lp.

⁸ Turpat, 25.–27. lp.

⁹ Cit. pēc: Krastiņš J. Eklektisms .. – 32. lpp.

¹⁰ LVVA, 2646. f., 1. apr., 41a. l., 25.–27. lp.

¹¹ Turpat, 47.–55. lp.

¹² Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – S. 9–10.



PLAN von RIGA vor Abtragung der Festungswerke.

Nach den Aufnahmen von
C. HENNINGS und W. WEIR, Civil-Ingenieuren,
aufgetragen von J. Jahn.
1864.

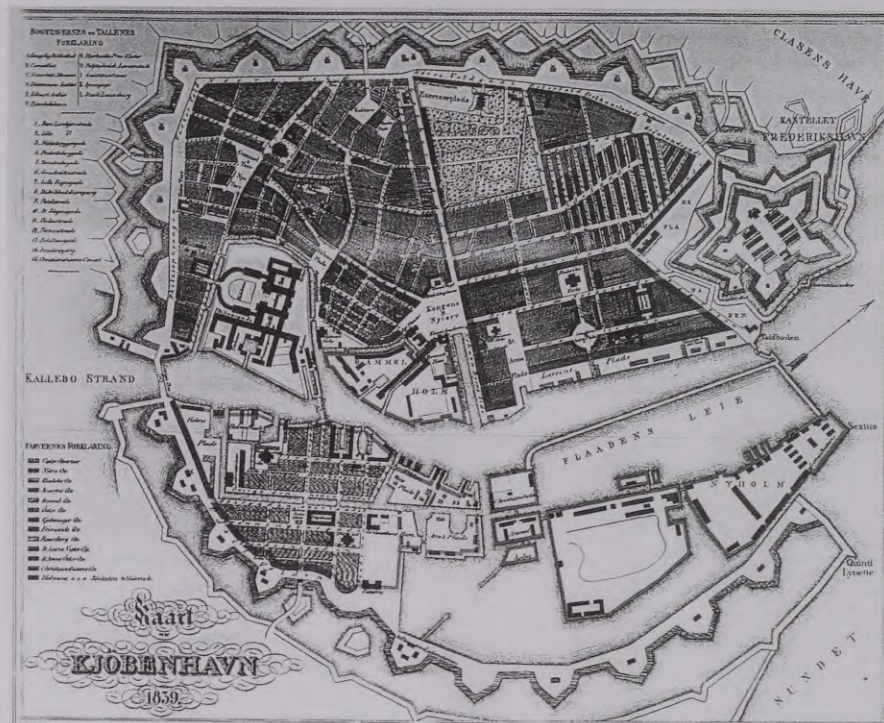


2. Rīgas plāns pirms
valņu nojaukšanas.
Publicēts 1864. gadā



3. Kēnigsbergas plāns.
Publicēts 1846. gadā

4. Kopenhāgenas plāns.
1839



¹³ Krastiņš J. Eklektisms... – 33.–34. lpp.

¹⁴ Hoffmann L. Notizen gesammelt auf einer Reise von Berlin über Elbing nach Warthenburg in Ostpreußen und über Königsberg, Danzig und Stettin zurück im Juni und Juli 1846 // Allgemeine Bauzeitung – 1846. – S. 301.

¹⁵ Campe P. Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850. – Stockholm, 1951. – Bd. 1. – S. 418.

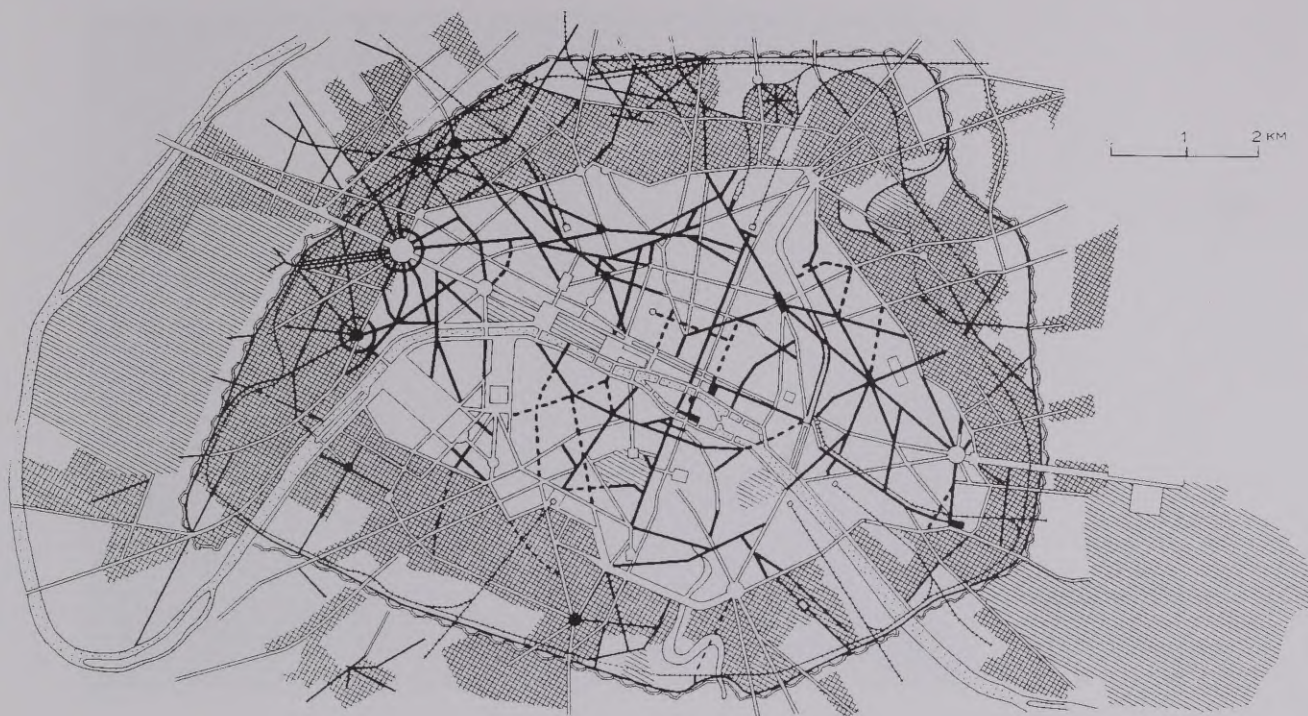
¹⁶ Klassicisme i København: Arkitekturen på C. F. Hansen tid / Red. af H. Raabyemagle og C. M. Smidt. – København: Gyldendal, 1998. – S. 11.

¹⁷ Danske arkitekturstrømninger: 1850–1859. – København, 1951. – S. 197; Lind O., Lund A. Architektur-Guide Kopenhagen. – Kopenhagen: Arkitektens Forlag, 1996. – S. 20.

izbūvi. No vaļņiem atbrīvotajai teritorijai bija izstrādāts precīzs funkcionālais zonējums.¹³ Protams, mēs varam pieņemt, ka viss, ko Felsko un Dice piedāvāja, bija jauns un ģeniāls, un, runājot par atsevišķām detaļām, tā tas arī varētu būt. Taču, zinot, ka Johans Daniels Felsko augstāko izglītību bija ieguvis Kopenhāgenas Karaliskajā mākslas akadēmijā un viņam bija arī ceļojumu pieredze, var mēģināt tīri hipotētiski noskaidrot, kādu Eiropas pilsētu plānojuma izmaiņas varēja veidot viņa zināšanas un pieredzi pilsētplānošanā.

Zināms, ka mūmiekselis Felsko 1833. gadā devās ceļojumā, lai uzkrātu amata pieredzi. Sākotnēji viņš apmeklēja savu tēva dzimto pilsētu Kēnigsbergu, ko tajā laikā ieskāva nocietinājumu mūri.¹⁴ Ir zināms arī, ka Polijā, kas tolaik bija Krievijas impērijas sastāvdaļa, Felsko piedalījās Varšavas un Poznaņas nocietinājumu vaļņu atjaunošanas darbos.¹⁵ Arī Kopenhāgena viņa studiju gados (1835–1840) vēl bija nocietināta pilsēta.¹⁶ Un tāda tā palika līdz 1866. gadam, kad karalistes būvmeistars Ferdinands Meldāls (1829–1908) izstrādāja pilsētas pārveides projektu.¹⁷ Tātad Polijā un Dānijā Felsko nevarēja gūt pieredzi dzimtās pilsētas Rīgas rekonstrukcijai.

Runājot un rakstot par pilsētplānojuma izmaiņām 19. gs., parasti tiek minētas divas pilsētas – Parīze un Vīne. Nereti starp abām likta vienādības zīme. Tomēr tā tas nav. Būtiskākās atšķirības savās publikācijās uzskatāmi parādījis pazīstamais pilsētplānotājs, arhitektūras vēsturnieks, Romas, Florences, Venēcijas un Palemo universitāšu profesors Leonardo Benevolo. Lakoniski viņa pētījumu rezultātus un secinājumus varētu aprakstīt šādi. Parīze pārstāv tā saukto pilsētas ķirurģiju: neņemot vērā sākotnējo apbūvi, tiek izdarīts "grieziena pilsētas miesā" jeb



nospraustas jauno bulvāru maģistrāles.¹⁸ Pateicoties pilsētas prefektam Žoržam Eženam Osmānam, kas nebija arhitekts, bet enerģisks ierēdnis ar plašām finansiālām iespējām, Parīzē laikposmā no 1850. līdz 1858. gadam tas arī tika konsekventi īstenots. Citās Francijas pilsētās, piemēram, Lionā, analogas izmaiņas parādījās fragmentāri. Savukārt Vīnē, pēc Leonardo Benevolo domām, pārstāv tā dēvēto ziemeļu ceļu, kas paredz saglabāt vēsturisko centru un ap to projektēt jaunus bulvārus – ātrgaitas maģistrāles, kuras ļauj laikmeta prasībām atbilstoši straujā tempā pārvietoties no viena pilsētas rajonu uz citu.

Uz jautājumu, vai Vīnē 19. gs. vidū varēja kļūt par prototipu Rīgai, pirmajā brīdī atbilde ir noraidoša, jo oficiālo pilsētas paplašināšanas projektu Austrijas ķeizars Francis Jozefs pieņēma tikai 1858. gada nogalē un publicēts tas tika nākamajā gadā.¹⁹ Tātad dažus gadus pēc Felsko un Dices izstrādātā projekta. Tomēr Vīnes vēsturiskā centra paplašināšanas norise nebija tik vienkārša. Jau 1844. gadā tolaik visā Eiropā pazīstamajā profesionālajā arhitektūras izdevumā *Allgemeine Bauzeitung* varēja lasīt: "(...)24 gadus lolota ideja par Vīnes iekšpilsētas paplašināšanu."²⁰

Vīnes rekonstrukcijas projektu 1844. gadā sagatavoja arhitekts un žurnāla *Allgemeine Bauzeitung*²¹ ilggadējais redaktors Ludvigs Fersters (1797–1863). Tas paredzēja, ka divas platas ielas puslokā (viena tuvāk, otra tālāk) ieskauj vecpilsētu. Tieši līdzās vecpilsētai bija plānoti četri laukumi, no kuriem starveidā uz visām pusēm aiziet ielas. Glasisa jeb neapbūvētajā ārpuspilsētas teritorijā tika projektētas vairākas jaunas ielas. Tas bija pirmais solis, jo 1850. gadā nīkoja publisku

5. Parīzes ielu shēma. Ar melnu iezīmētas Osmāna vadībā jaunizveidotās ielas

¹⁸ Benevolo L. Die Geschichte der Stadt. – Frankfurt; München: Campus, 1991. – 1067 S., 1649 Abb.; Benevolo L. Die Stadt in der europäischen Geschichte. – München: Beck, 1999. – 199 S., 65 Abb.

¹⁹ Uebersichtsplan des preisgekrönten Concours-Projettes (..) Stadterweiterung der k.k. Residenz und Reich-Hauptstadt Wien verfasst unter dem Motto: "Der gerade Weg ist der beste" von Ludwig Förster k.k.a. Professor der Baukunst Wien 1858 // Allgemeine Bauzeitung. – 1859. – Bl. 229–307.

²⁰ Uebersichtsplan der in Antrag gebrachten Erweiterung des innem Stadttheils von Wien // Allgemeine Bauzeitung. – 1844. – S. 292.

²¹ Allgemeine Bauzeitung Ludviga Fersters redakcijā iznāca Vīnē no 1836. gada.

6. 1858. gadā apstiprinātais
Vīnes paplašināšanas
projekts. Publicēts
1860. gadā



²² Mollik K., Reining H., Wurzer R. Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. – Wiesbaden: Steiner, 1980. – Bd. 3. – Abb. 10–16. (Reihe: Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche / Hg. von R. Wagner-Rieger)

²³ LVVA, 749. f., 1.–2. apr., 984. l., 4. lp.; 6. apr., 414. l., 28.–31. lp.

²⁴ Focke J. Das alte Bremen. – Leipzig: Insel, 1922. – Plan 6, S. 13–14.

²⁵ Dārza projektu Brēmenē un arī Hamburgā izstrādāja J. H. Altmanis. Sk.: Focke J. Das alte Bremen. – Plan 7, S. 14–15.

²⁶ Harms H., Schubert D. Wohnen in Hamburg: ein Stadtführer. – Hamburg: Christians, 1989. – S. 17–23.

konkursu, kurā godalgas saņēma Ludvigs Fersters, Francs fon Maiers, Karls Rēzners (1804–1869) un Pauls Šprengers (1789–1854). Notika plašas diskusijas, un 1856.–1857. gadā Fersters atkārtoti sagatavoja projektus Vīnes paplašināšanai.²² Bet tikai 1858. gadā izstrādāja paplašināšanas galējo variantu. Diemžēl līdz šim nav izdevies gūt apstiprinājumu, ka minētie *Allgemeine Bauzeitung* numuri bija pieejami un zināmi Johanam Danielam Felsko ar komandu. Analogiju meklējumos jāiepazīstas ar Vācijas ziemeļu pilsētām, kas Felsko bija pazīstamas pēc vanderzeļļa gaitām un, iespējams, arī no 1855. un 1858. gada ārzemju ceļojumiem.²³

Nocietinājumus atsevišķās Ziemeļvācijas pilsētās sāka likvidēt jau 18. gs. beigās. Tā, piemēram, 1796. gadā projektu Brēmenes nocietinājumu likvidēšanai sagatavoja inženieris K. L. Murfets, paredzot nocietinājumu grāvja vietā izveidot kanālu ap pilsētu.²⁴ Pēc sešiem gadiem (1802. gadā) pilsētas rāte un birģeru konvents nolēma vaļņus pārveidot par sabiedriskajiem apstādījumiem.²⁵

Hamburgā 18./19. gs. mijā vēl bija saglabājušies pirms Trīsdesmitgadu kara izbūvētie pilsētas nocietinājumi. 1804. gadā tos atļāva noārdīt. Bet Napoleona kara laikā, kad franču karaspēks ieņēma Hamburgu, vietvaldis Davū 1813. gadā lika pilsētu atkal nocietināt un ārpus tās vaļņiem esošo apbūvi noārdīt. Hamburga no bastioniem un vaļņiem atbrīvojās 1834. gadā,²⁶ kad Felsko ceļoja kā zellis pirms studijām Kopenhāģenas Karaliskajā mākslas akadēmijā. Ap 1840. gadu sagatavotajā plānā redzama pilsēta, ko ietver līkloču ūdenstilpe. Dažus gadus vēlāk (1842. gadā) Hamburgu piemeklēja lielais ugunsgrēks. Domājot par pilsētas attīstības politiku un transporta kustības uzlabošanu, izdegušie kvartāli tika pārplānoti, nerēķinoties ar vēsturiskā



7. Brēmenes plāns. 1837



8. Hamburgas plāns.
Ap 1840

9. Berlīne ar 1840. un
1862. gadā plānotajām
Ringštrāsēm



²⁷ Plagemann V. Kunstgeschichte der Stadt Hamburg. – Hamburg: Junius, 1997. – S. 225–223.

²⁸ LVVA, 2646. f., 1. apr., 41 a. l., 44.–46. lp.

²⁹ Amt S. Hannover – Stadt und Architektur vom Mittelalter bis zur Gegenwart // Architekturführer Hannover. – Berlin: Reimer, 2000. – S. XVIII–XX.

³⁰ Geist J. F., Kürvers K. Das Berliner Mietshaus 1740–1862. – München: Prestel, 1980. – S. 502.

plānojuma struktūru. Pārplānošanas darbus veica laikposmā no 1844. līdz 1863. gadam, un to pamatā bija angļu inženiera Viljama Lindlija (1808–1900) projekts.²⁷ Ridzinieku interesi par Hamburgas pieredzi netieši apliecina 1856. gada 29. septembrī publicētie Hamburgas būvnoteikumi, kas pievienoti Rīgas vaļņu nojaukšanas darbu sagatavošanas komisijas sarakstei.²⁸

Pakāpeniska pilsētas atbrīvošanās no nocietinājumiem, teritorijas pārplānošana un apla izveidošana ap pilsētu zināma arī Hannoverē. Pēc Vīnes kongresa, kad Hannovere kļuva par karalistes galvaspilsētu, galma būvmeistara pienākumus uzņēmās slavenais Hannoveres klasicisma pārstāvis Georgs Ludvigs Frīdrihs Lafess (1788–1864). Viņa pēdējais nozīmīgākais pilsētbūvnieciskais projekts bija 1832. gadā uzsāktā Ringštrāses izbūve (*Ringstraße: Adolphstraße, Georgstraße, Friedrichwall, Waterlooplatz*). 1855. gadā aizsākās darbi pie otrā posma (*Goethesstraße, Goethesplatz, Humboldtstraße*) izveides, kas turpinājās līdz 19. gs. 60. gadu beigām.²⁹

Pilsētas apli jeb Ringštrāsi 1840. gadā ierīkoja arī Berlīnē. Ideja izrādījās tik veiksmīga, ka 1862. gadā Džeimss Frīdrihs Ludolfs Hobrehts (1825–1902) izplānoja vēl divas aplveida maģistrāles.³⁰ Hobrehta plāns bija paredzēts kā pilsētas attīstības vadlīnija nākamajiem 50 gadiem.

Libeka, viduslaiku Hanzas savienības locekle, ko Felsko apmeklēja pa ceļam uz Dāniju, 19. gs. 30. gados vēl daļēji bija vēsturiskās aizsardzības sistēmas ieskauda. Libekas aizsardzības sistēmas veidošanas darbi pēc Nīderlandes nocietinājumu būvmeistara Johana van Reisveika projekta noslēdzās 1640. gadā. Lai nostiprinātu uzbērtos Libekas aizsardzības sistēmas vaļņus, tos 17. un 18. gs. apstādīja ar kokiem un krūmiem. Laika gaitā vaļņi kļuva par pilsētas iedzīvotāju iecienītu



10. Lībekas plāns. 1830

pastaigu vietu. 19. gs. sākumā Lībekas nocietinājumi zaudēja militāri stratēģisko nozīmi. Laikposmā no 1804. līdz 1809. gadam aizsākās nocietinājumu likvidēšanas darbi – tika norakti ravelīni un daļēji aizbērts nocietinājumu grāvis.³¹ Veiktās izmaiņas var konstatēt, salīdzinot Lībekas 1787. gada un 1830. gada plānus. Otrajā no tiem redzama apstādījumu josla, kas izveidota, saglabājot sākotnējo nocietinājumu konfigurāciju. Izmaiņas pilsētas plānojumā notika visa 19. gs. laikā. Tā, piemēram, gadsimta vidū pakāpeniski nojauca Lībekas pilsētas mūrus un likvidēja vārtus. Kā vienu no pēdējām nocietinājumu liecībām 1863. gadā gribēja nojaukt Holšteinas vārtus (*Holsteintor*).³² 19. gs. otrajā pusē, aizberot nocietinājumu grāvi, likvidējot vaļņus un bastionus, pilsēta ieguva teritoriju dzelzceļam un ostas paplašināšanai. Lībekas plānojuma izmaiņas, domājams, vistiešāk ietekmēja Felsko priekšstatus par pilsētvides iespējamo rekonstrukciju.

Apskatītie piemēri parāda, ka Johans Daniels Felsko un Oto Dice, plānojot Rīgas nocietinājumu likvidēšanu, 1856. gadā varēja orientēties uz Ziemeļvācijas pieredzi – apļveida maģistrālēm ap vēsturisko pilsētu. 19. gs. pirmajā pusē Ziemeļeiropā populāro pilsēt būvniecisko risinājumu Rīgā nevarēja konsekventi realizēt dabā, jo to apgrūtināja nosacījums par citadeles saglabāšanu militārām vajadzībām ar 300 m neapbūvējamo zonu.

³¹ Lübeck Lexikon: Die Hansestadt von A bis Z / Hg. von A. Graßmann. – Lübeck: Schmidt-Römhild, 2006. – S. 43–44, 371–372.

³² Der Große ADAC Städteführer: Unsere schöne Städte von Kiel bis München, von Aachen bis Dresden. – München: ADAC, 1998. – S. 313, 315.

PLAN DER STADT RIGA
 nach dem bestätigten Projekte zur Abtragung der Festungswerke.



11. JOHANS DANIELS
 FELSKO, OTO DICE. Rīgas
 pilsētas rekonstrukcijas
 projekts. 1857

Laikposmā no 1857. gada novembra līdz 1863. gada decembrim Rīgas plānojumā tika veiktas kardinālas izmaiņas. Lai reljefāk iezīmētos paveiktais, jāatgriežas pie Felsko un Dīces 1856.–1857. gada projekta. Rīgas centra pārveidošanas sākotnējā projekta autorus interesēja teritorija, ko ieskāva Elizabetes ielas slaidais loks, kurš dienvidos izveda Daugavmalā, bet ziemeļos noslēdzās pret Ganību (*Weiden*, tag. Antonijas) ielu. Pilsētas dienvidaustrumos līdzās Elizabetes ielai atradās apstādījumu joslas ieskaits un regulāros kvartālos sadalīts noliktavu rajons, dzelzceļa stacijas komplekss ar sazarotiem sliežu ceļiem, regulāri apbūvēti kvartāli, lielais un mazais Vērmanes dārzs un Esplanādes laukums. Otrā būtiskāko pārmaiņu skartā teritorija bija vēsturisko nocietinājumu zona. Šajā zonā plānotās pārmaiņas vispilnīgāk var novērtēt salīdzinājumā ar 19. gs. vidus reālo situāciju, kas tikko jaušamu līniju veidā fiksēta Felsko un Dīces projektā. Pilsētas dienvidaustrumu daļā – starp noliktavu rajonu un Iekšrīgu – tika

plānots apjomīgs ostas baseins ar izstiepta taisnstūra aprisēm. Lai tādu izveidotu, bija paredzēts izmantot gandrīz visu vēsturisko nocietinājumu grāvja ieskauto teritoriju ap Kārļa un Arestantu ravelīnu un Pirts bastionu. Rezultātā ostas baseins ar jaunu, šauru slūžu kanālu būtu savienots ar Daugavu, bet pretējā (priekšpilsētu) pusē noslēgtos stacijas laukumā. Tieši šī teritorija, kas paredzēja pilsētai tolaik tik nepieciešamo divkārho ostas jeb kuģu izkraušanas iespēju paplašinājumu, turpmākajos projektos tika atkārtoti koriģēta.

Jau iepriekš minēts, ka 1856.–1857. gada projekta pamatā bija pragmatiski apsvērumi. To ilustrē apjomīgā un sazarotā nocietinājumu grāvja aso leņķu pārveide par plastiski plūstošu pilsētas kanālu, ko varētu izmantot celtniecības materiālu transportam uz Sanktpēterburgas priekšpilsētu. Projekta piesaisti reāliem celtniecības nosacījumiem apliecina plānoto sabiedrisko ēku izvietojums ravelīnu (Jēkaba, Smilšu, Kristiana) un bastionu (Smilšu un Pankūku) teritorijā, jo tur bija stabila, celtniecībai noderīga grunts.³³ Pēc Felsko un Dīces projekta pie pilsētas kanāla paredzēja uzcelt četras sabiedriskās ēkas, bet pilsētas gāzes iestādes korpusus novietot uz salīņas, tādējādi pilsētas ziemeļu daļā vispelnīgāk tiktu saglabāta nocietinājumu grāvja konfigurācija.

Praktiskās dzīves rosināti, Rīgai novatoriski risinājumi 1856.–1857. gada projektā saistījās ar Daugavmalu. Autori paredzēja pilnībā veikt Daugavas krastmalas vaļņa pārbūvi, vairāku jaunu vārtu izbūvi ar noliktavu telpām (*Niederlagsräumen*), tirdzniecības vietu ierīkošanu un lielas, segtas tirgus halles izveidošanu.³⁴ Jānis Krastiņš raksta: "Visā Daugavmalas garumā mūžīgās saspīestības un haotiskās saimniecības vietā bija izprojektēta tirdzniecības pasāža, kas cieši pieklāvās Vecrīgas kvartāliem. (...) Segta arkādes galerija no krastmalas puses savienoja 144 atsevišķas tirgotavas, kā arī lielāku ar stikla jumtu segtu halli, kurā pārdotu saknes un zivis. Vairāki lieli veikali bija iecerēti arī no pilsētas puses. Apmēram 800 metru garo būvi telpiski uzirdināja tās lauzītā plāna konfigurācija, kā arī iepretim Vecrīgas ielu galiem ritmiski izkārtotie vārti."³⁵

Arhitektu piedāvājums sākotnēji šķiet pārsteidzoši vērienīgs. Analogi risinājumi Rīgā līdz tam nebija sastopami. 19. gs. sākumā Rīgā, tāpat kā citās Eiropas pilsētās, bija tirdzniecības vietas jeb būdas (*Budenreihe*), kas izvietojās arī Daugavmalā abpus nocietinājumu valnim pie pilsētas vārtiem. Eiropā, sākot ar 18. gs. beigām, tirdzniecības vietas pārtapa par nelieliem veikaliniem ar lieliem, stiklotiem skatlogiem. 1770. gadā Parīzē (*Foire Saint-Germain*) izveidoja no stikla un metāla segtu galeriju ar virsgaismu, tādējādi aizsākot jaunu būvformas tipu – pasāžu jeb galeriju.³⁶ Segtas tirdzniecības pasāžas jeb galerijas Parīzē (*Passage de l'Opera*, 1822; *Galerie Vivienne*, 1825; *Passage Vero-Dodat*, 1826) un Londonā (*Burlington Arcade*, 1818–1819) bija sastopamas jau 19. gs. pirmajā ceturksnī. Laikposmā no 1825. līdz 1840. gadam tās sasniedza iespaidīgus izmērus un parādījās arī citās pilsētās – Bristolē (*Lower Arcade Bristol*, 1824–1825), Nantē (*Passage Pommeraye in Nantes*, 1840–1843), Hamburgā (*Sillems Basar in Hamburg*, 1845), Briselē (*Galeries Saint-Hubert Brüssel*, 1846–1847) un citur. Londonā 1855. gadā Viljams Mozlijs (1821–?) un Džozefs Pekstons (1801–1865) izstrādāja projektu "Kristāla ceļš", kurā paredzēja divos līmeņos izvietoto dzelzceļa staciju un veikalus pārsegt ar 30 metru augstu stiklotu galeriju.³⁷ Džuzepe Mengoni (1829–1877) no 1865. līdz 1875. gadam Milānā uzcēla gandrīz 200 m garo Vitorio Emanuēles galeriju (*Galleria Vittorio Emanuele*).³⁸

³³ Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – 1864. – S. 7.

³⁴ Turpat. – 9. lpp.; *Krastiņš J.* Eklektisms.. – 36.–37. lpp.

³⁵ *Krastiņš J.* Eklektisms.. – 36.–37. lpp.

³⁶ *Mignot C.* Architektur des 19. Jahrhunderts. – Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1983. – S. 238.

³⁷ 1851. gadā pēc Pekstona projekta Londonā Pasaules izstādes vajadzībām uzcēla "Kristāla pili". – *Mignot C.* Architektur des 19. Jahrhunderts. – S. 241.

³⁸ Turpat. – 238., 240.–244. lpp.

Nelielais pārskats rāda, ka tirdzniecības pasāžas jeb galerijas Eiropā 19. gs. vidū bija laikmetīgs un iecienīts celtniecības objekts. Pašreiz nevar atbildēt, kā tieši Felsko un Dīce nonāca pie sava tirdzniecības pasāžas varianta. Vai to rosināja praktiskā ceļojumu pieredze vai publikācijas profesionālajos arhitektūras izdevumos, kuros jau 19. gs. 30.–40. gados atkārtoti tika publicēti raksti, papildināti ar gravīrām, par veikalu lielo skatlogu konstrukciju un dekoru. *Allgemeine Bauzeitung* 1852. gadā popularizēja vairākus simtus metru garās labības magazīnas (Parīzē vairāk nekā 200 m, Neapolē vairāk nekā 300 m garas).³⁹ Tātad domas par tirdzniecības koncentrāciju vienuviet tehnoloģiskajām novācijām atbilstošās jaunceltnēs Eiropā bija pazīstamas, un Felsko ar Dīci analoģu ideju lietpratīgi piedāvāja Rīgas tirdzniecības vietu noformējumam Daugavmalā, kas varēja kļūt par izteiksmīgu, laikmeta garam atbilstošu pilsētas vizītkarti 19. gs. vidū.

1857. gada janvāra pirmajās dienās ar projektu sāka iepazīties valsts nojaukšanas darbu sagatavošanas komisija un Rīgas rāte. 23. janvārī nolēma sākotnēji realizēt tikai pašus nepieciešamākos, t.s. pirmās kategorijas darbus: nocietinājumu nojaukšana; nocietinājumu grāvja pārveidošana par kanālu; akmens tiltu būvniecība pār kanālu; ielu un gruntsgabalu izveide un dažu vārtu pārbūve Daugavmalā. Ņemot vērā noteiktos principus, projektu pārstrādāja. Šajā darbā komisijai palīdzēja Sanktpēterburgas Iekšlietu ministrijas īpašais ierēdnis, īstenais valsts padomnieks K. I. fon Rudnickis, kas tolaik uzturējās Rīgā. Rudnickis uzņēmās arī projekta pārtulkošanu krievu valodā, jo tehniskās terminoloģijas dēļ tas bija komplicēts uzdevums. 1857. gada 18. maijā nocietinājumu likvidēšanas projektu iesniedza ģenerālgubernatoram Kņazam Suvorovam, lūdzot apstiprināt to un sākotnējo aizņēmumu – 600 000 sudraba rubļu.⁴⁰ 21. maijā ģenerālgubernators projektu iesniedza Sanktpēterburgā apstiprināšanai Iekšlietu ministrijā. 21. augustā projektu izskatīja Ministru komitejā un atļāva to realizēt.⁴¹ Vietējais Rīgas inženierpulkvedis (*Ingenieur-Obrist*) Kehlijs saņēma uzdevumu nocietinājumus uzmērīt un aprakstīt. 11. septembrī rāte nolēma izveidot īpašu komisiju (no rātes un abu ģilžu pārstāvjiem), kas uzņemtos nocietinājumu likvidēšanu. Lai labāk organizētu un vadītu darbus, komisija sadalījās vairākās sekcijās, kur katrai sekcijai bija jāpārzina konkrēti darbi: sarakste un likumdošanas ievērošana; grāmatvedība; materiālu sagāde un atkārtota izmantošana; tehnisko projektu sagatavošana plānotajiem darbiem; uzraudzība un paveiktā apmaksas kontrole.⁴² Nākamā gadā sekcijai, kas atbildēja par saraksti un likumdošanas ievērošanu, darba netrūka.

1857. gada 5. novembrī nocietinājumus (juridiski) nodeva pilsētai.⁴³ Rīdziniekiem šķita, ka visas formalitātes ir nokārtotas un var ķerties pie nocietinājumu likvidēšanas. Tomēr lūgtais aizņēmums novembra vidū vēl joprojām nebija piešķirts. Tas kavējās arī 1858. gada pavasarī. Un vēl aizvien nebija piešķirts arī vasaras sākumā. Tikai 19. augustā ģenerālgubernators no Sanktpēterburgas saņēma akceptu aizdevumam 600 000 sudraba rubļu apmērā Rīgas valsts norakšanai.⁴⁴ Ja Baltijas ģenerālgubernators Suvorovs un Rīgas rātes biļģermeistars Grimms nocietinājumu likvidēšanu būtu stingri un principiāli saistījuši ar naudas aizdevumu, tad reāli darbi sāktos tikai 1858. gada rudenī. Bet patiesībā Rīgas plānojuma rekonstrukcija aizsākās pēc cita scenārija – vienu gadu agrāk.

³⁹ Verschiedene Getreide-Magazine // Allgemeine Bauzeitung. – 1852. – Bl. 490, 491. – Fig. 6, 7.

⁴⁰ Die Abtragung der Festungswerke Riga's. – S. 10–11.

⁴¹ *Krastiņš J.* Eklektisms. – 33. lpp.

⁴² Die Abtragung der Festungswerke Riga's. – S. 8–9, 11, 13.

⁴³ Turpat. – 8.–9. lpp.

⁴⁴ Turpat. – 18.–19. lpp.



- | | |
|--|--------------------------------|
| 29. Aeltherrn. v. N. Joh. G. Fr. Meinhardt. | 38. Rathsherr Friedr. Schaar. |
| 30. Aeltherrn. gr. Gude Helmsing. | 39. Rathsherr F. E. v. Jacobi. |
| 31. Consul Georg Wilh. v. Schroeder. | 40. Domenico de Robianis. |
| 32. Rath. Archidecht J. D. Felsko. | 41. Exc. Aug. v. Dellinger. |
| 33. D. ^r Richard Kersting. | 42. Emil von Cölbe. |
| 34. Bürgermeist. Otto Müller. | 43. Exc. Nix. Baron Mengden. |
| 35. General-Consul H. v. Nothmann. | 44. von Krusenstern. |
| 36. Rathsh. Reinhold Tychkau. | |
| 37. Superintendent D. ^r Peter Aug. Polchau. | |

12. Jūliusa Gotfrīda Zigmunda gleznas "Rīgas vaļņu nojaukšana 1857. gadā" skices fragments

1857. gada 11. novembrī vaļņu nojaukšanas komisija Grimma vadībā atklāja pirmo sanāksmi, kurā nolēma jau tajā pašā gadā izveidot jaunu ielas posmu, kas pilsētas Kalķu ielu pāri Smilšu ravelinam taisnā līnijā savienotu ar ielu Pēterburgas priekšpilsētā. Lai to veiktu, vajadzēja noārdīt iekšējos un ārējos Smilšu vārtus un daļu no nocietinājumu vaļņa. Par darbu tehnisko vadītāju nozīmēja civilinženieri Oto Dīci, bet darbu virsvadību pirmajā gadā uzņēmas Karls Hennings. 1857. gada 15. novembrī svinīgi aizsākās vaļņu norakšanas darbi. 1857. un 1858. gada



13. AUGUSTS VĒGERS.
Smilšu vārti 1857. gada
15. novembrī

14. JŪLIUSS GOTFRĪDS
ZĪGMUNDS. Rīgas vaļņu
nojaukšana 1857. gadā



ziemā, gatavojoties pavasara zemes darbiem, noņēma apšuvuma plāksnes (*Bekleidungssteine*) no pilsētas nocietinājumiem iepreti priekšpilsētām. Šo darbu visracionālāk bija veikt ziemā, kamēr aizsalušo grāvi sedza bieza ledus kārtā.⁴⁵

⁴⁵ Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – S. 12–14.

Kaut arī aizņēmuma apstiprinājums 1858. gada sākumā vēl nebija saņemts, vaļņu norakšanas komisija nevēlējās darbus atlikt, un pilsēta apņēmas segt sākotnējos izdevumus. Darbu uzsākšanu 20. janvārī sankcionēja ģenerālgubernators Suvorovs. 1858. gada būv sezonā (no 4. marta līdz 20. oktobrim) paveica šādus darbus: aizsāka vaļņu norakšanu pilsētas ziemeļu daļā; daļēji aizbēra veco nocietinājumu grāvi; nostiprināja jaunizveidotā kanāla krastus; izbūvēja trīs akmens tiltus pāri kanālam un izveidoja jaunus ielas posmus, kas savienoja priekšpilsētas un lekrīgas ielas.⁴⁶

⁴⁶ Turpat. – 14.–15., 19. lpp.

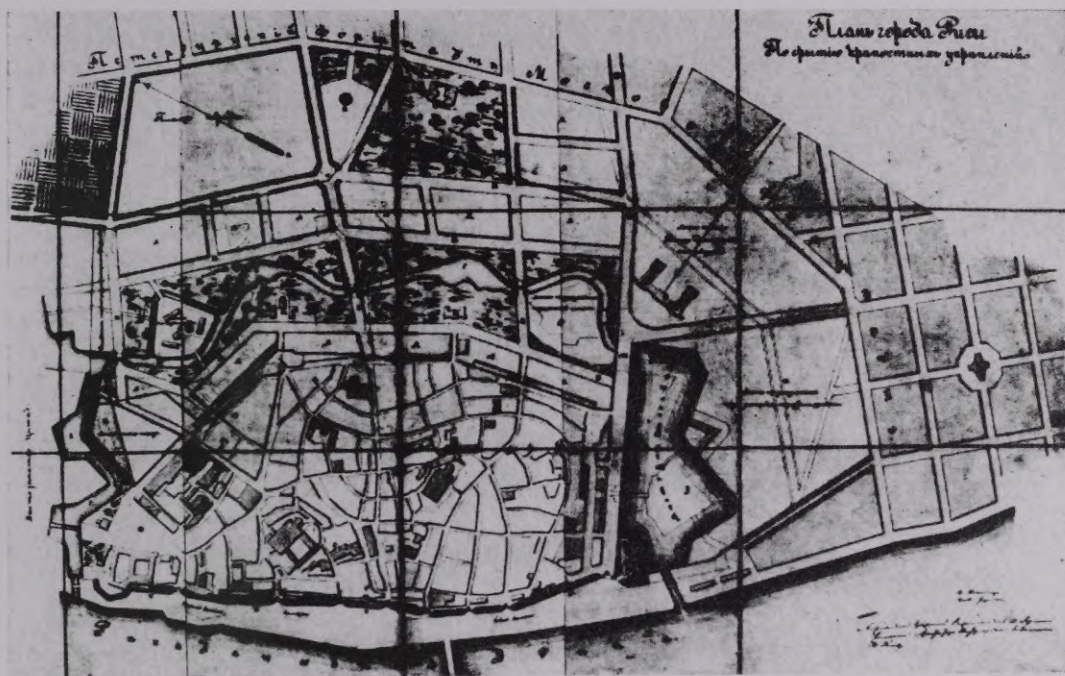
Kamēr Rīgā notika jau reāli vaļņu norakšanas darbi, Sanktpēterburgā vēl turpinājās projekta saskaņošana. 1858. gada 30. aprīlī Rīgas nocietinājumu likvidēšanas komisija saņēma uzdevumu sagatavot plānus likumā noteiktajā kārtībā. Plānu sagatavošanu vadīja atvaļinātais Vidzemes guberņas būvkomisijas loceklis barons T. fon Firkss un guberņas būvkomisijas arhitekts Jūliuss Augusts Hāgens (1829–1909).⁴⁷ Minētajā darbā līdzās rasētāju komandai iesaistījās arī Oto Dīce, Viljams Veirs un Karls Hennings⁴⁸ – inženieri, kas praksē jau vadīja un pārraudzīja nocietinājumu likvidēšanas darbus. 1858. gada 6. jūnijā plāni, projekti, zīmējumi un paskaidrojuma raksts bija gatavi, un piecas dienas vēlāk gubernators tos iesniedza Sanktpēterburgā.⁴⁹ Pēc komisijas ierosinājuma arhitektu Hāģenu deleģēja uz Sanktpēterburgu, lai tur uz vietas varētu sniegt informāciju par projektu. Tā kā projekta oficiālo apstiprinājumu ģenerālgubernators saņēma 1858. gada 19. augustā,⁵⁰ tad reāli pēc koriģētā projekta darbus varēja sākt tikai ar 1859. gada sezonu, kad veicamos uzdevumus galvenokārt plānoja Daugavmalā.

⁴⁷ Turpat. – 16. lpp.

⁴⁸ *Krastiņš J.* Eklektisms.. – 42.–44. lpp.

⁴⁹ Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – S. 16; *Krastiņš J.* Eklektisms.. – 42. lpp.

⁵⁰ Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – S. 16, 18–19.



Arhitekta Hāgena projektu detalizēti analizējis Jānis Krastiņš.⁵¹ Salīdzinot Felsko, Dīces un tā saukto Hāgena piedāvājumu, jāprecizē, kādas novācījas jeb korekcijas vērojamas 1858. gada projektā. Lakoniski to varētu raksturot kā visaptverošu sākotnējā plāna vienkāršošanu. Tā bija atteikšanās no tirdzniecības pasāžas Daugavmalā un spīķeru rajona kompleksas izbūves, stacijas teritorijas un būvju reducēšana, bet kanālā bija paredzēts vietām precīzi saglabāt nocietinājumu grāvja konfigurāciju un analogu pieeju izmantot arī ostas baseina izveidei.

1858. gada rudenī komisija paralēli veicamo darbu uzraudzībai nodarbojās ar speciālo plānu un projektu sagatavošanu, kuriem bija jāklūst par pamatu nākamā gada darbu atļaujām. Vienlaicīgi komisija dārzu plānotājam A. Ventam Libekā pasūtīja apstādījumu projektu, nodrošinot viņu ar kartogrāfisko materiālu un teritorijas aprakstu.⁵² Decembrī visi sagatavošanās darbi nākamai sezonai bija veikti.⁵³ 1859. gadā galveno uzmanību paredzēja veltīt Daugavas krastam pie pilsētas, kur plānoja izveidot ar dzelzceļu savienotu sliežu ceļu, lai varētu preces tieši no vagoniem iekraut kuģos un otrādi.

Ar 1859. gada 1. janvāri darbu virsvadību uzņēmās Berlīnē un Karlsrūē studējušais civilinženieris Viljams Veirs, kas Rīgā iepriekšējā gadā bija iecelojis no Lībekas.⁵⁴ Sākās Daugavmalas rekonstrukcija. Noārdīja un noraka trīs bastionus (Paula, Triangula un Mārstaļu bastionu), un to vietā uzbūvēja jaunu aizsardzības mūri. Norakto zemi izmantoja upes krasta paaugstināšanai. Izveidoja jaunas izbrauktuves (*Ausfahrten*) pie katoļu baznīcas un Mārstaļu ielas galā, kā arī paplašināja Klosters vārtus (*Stiftspforte*). Netrūka darāmā arī priekšpilsētu pusē, kur Marijas ielas galā paredzēja uzcelt ceturto tiltu pār kanālu un turpināt iepriekšējā gadā aizsāktos darbus pie nocietinājumu grāvja aizbēršanas un kanāla izveides.⁵⁵

15. JŪLIUSS AUGUSTS HÄGENS. Rīgas plāna projekts. 1858

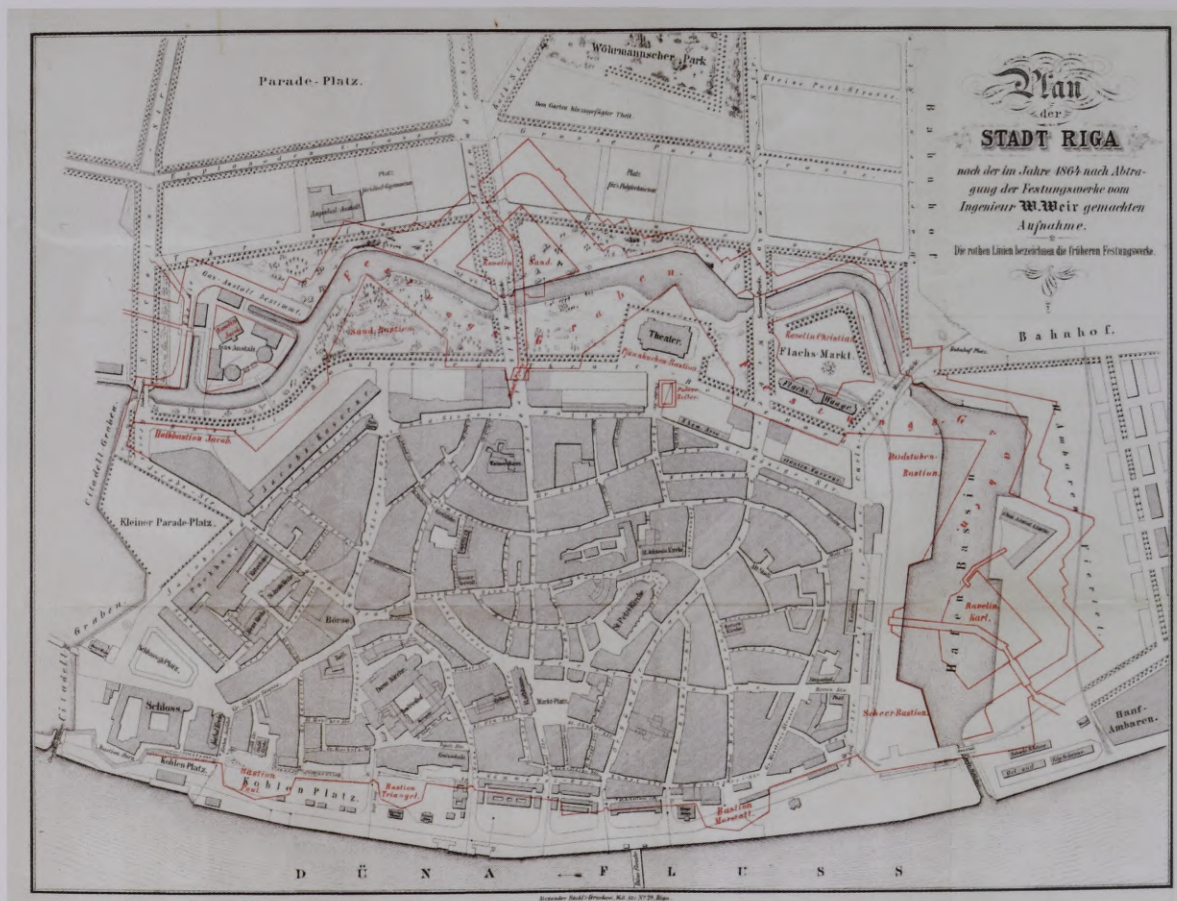
⁵¹ Krastiņš J. Eklektisms. – 42. lpp.

⁵² Die Abtragung der Festungswerke Riga's. – S. 26–27.

⁵³ Turpat. – 20–21., 25.–26. lpp.

⁵⁴ LVVA, 401 l. f., 1. apr., 5996. l., 1. lp.

⁵⁵ Die Abtragung der Festungswerke Riga's. – 1864. – S. 26–28.



16. Rīgas plāns. 1864.
Ar sarkanu iezīmēti
likvidētie nocietinājumi

⁵⁶ Situationsplan der öffentlichen Promenaden für die Stadt Riga. Entworfen und gezeichnet von A. Wendt. Lübeck im Februar 1859. LVVA, 2909. f., 1. apr., Nr. 871. Sk. arī: *Krastīnš J.* Eklektisms.. – 96. lpp.

⁵⁷ Atsevišķos Daugavmalas posmos minētos darbus pabeidza 1861. gadā. – Die Abtragung der Festungswerke Riga's.. – S. 34.

⁵⁸ Turpat. – 35., 38. lpp.

⁵⁹ Turpat. – 49. lpp.

Kanāla iekšpilsētas pusē pēc Libekā pasūtītā un 1859. gada februārī izgatavotā projekta ierīkoja apstādījumus.⁵⁶ Vents, balstoties uz 1858. gada plānojumu, kurā Jēkaba ravelīnu bija paredzēts pārveidot par kanāla salu, piedāvāja ainaviska rakstura apstādījumus, ko "ierāmēja" liepu alejas. Viņa projektā bija rezervēta vieta pilsētai nepieciešamajām sabiedriskajām ēkām – gāzes iestādei un teātrim, kas ar garenasi būtu orientēts pret kanālu. Savukārt no Bastejkalna pāri kanālam pavērtos gleznains skats uz sabiedrisko ēku bijušā Smilšu ravelīna vietā. Venta projektā iezīmēto ēku novietojums un apstādījumi turpmākajos gados tika koriģēti.

1860. gadā turpinājās zemes darbi Daugavmalā. Nocietinājumu valni posmā no Klostersa vārtiem līdz jaunai pasta izbauktuvei noraka (pazemināja), iztaisnoja, pārklāja ar granīta plāksnēm, ierīkojot gājēju celiņu jeb promenādi.⁵⁷ Noārdīja Peldētāju, Grēcinieku un Jaunos vārtus un izbūvēja plašākas, ar granīta plāksnēm klātas izbauktuves, kam abās pusēs izveidoja granīta kāpnes uzejai uz valni.⁵⁸ Norakto zemi izmantoja Daugavas krasta vienmērīgai uzbēršanai. Realizēja arī būtisku 1858. gada plāna korekciju – jauno izbauktuvi līdzās pasta ēkai, lai nodrošinātu tiešu satiksmi starp Daugavas krastu un staciju.⁵⁹ Pilsētas ziemeļu daļā (teritorijā no



Nikolaja (tag. Krišjāņa Valdemāra) ielas līdz stacijas laukumam) turpinājās vajņu norakšana, ielu uzbēršana un seguma sagatavošana. Strādāja arī pie kanāla krastu nostiprināšanas, apzaļumošanas un kanāla gultnes padziļināšanas.⁶⁰ Zemes gabalu izpārdošanai un ēku celtniecībai sagatavoja arī noliktavu kvartālus (rajonu). Teritoriju vienmērīgi noplanēja, un caur noliktavu kvartāliem izveidoja jaunu, plašu ielu ar divrindu koku stādījumiem uz centrālās ass.

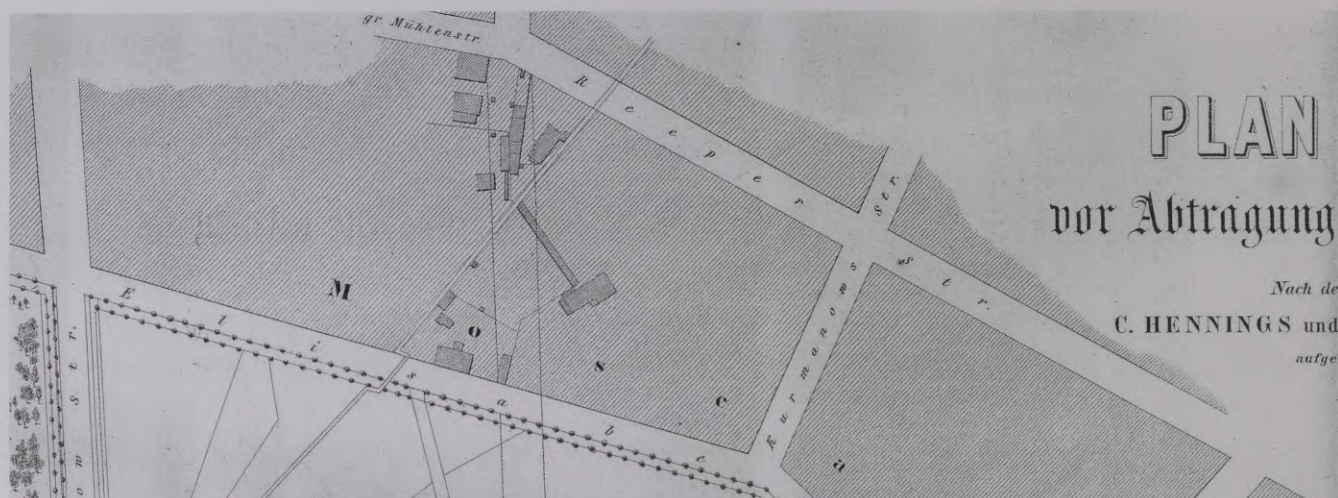
Akceptētos pirmās kategorijas darbus paredzēja pabeigt jau 1860. gadā, tāpēc nocietinājumu likvidēšanas komisija sagatavoja plānu tā sauktās otrās (ne tik steidzamās) kategorijas darbiem, ko paredzēja īstenot trīs gados, proti – ierīkot sliežu ceļu cauri noliktavu kvartālam gar baseinu un tālāk pa Daugavas krastu, uzbūvēt izgriežamo tiltu abos kanāla galos, padziļināt slūžu kanālu un ierīkot ostas baseinu.⁶¹

1861. gadā Daugavmalā pabeidza iekavētos pirmās kategorijas darbus un paralēli ķērās pie otrās kategorijas darbiem. 1861.–1862. gadā izbūvēja savienojošo kanālu pie citadeles. 1862. gadā nocietinājumi bija palikuši tikai iepretī Maskavas priekšpilsētai. Tur nojauc ārējos Kārļa vārtus un noārdīja Kārļa ravelīna mūrus. Tajā pašā gadā rekonstruēja un labiekārtoja arī Pēterburgas

17. A. VENTS. Rīgas kanālmalas apstādījumu projekts. 1859

⁶⁰ Turpat. – 36.–38. lpp.

⁶¹ Turpat. – 44.–46., 48. lpp.



18. Marijas ielas un Jaunās ielas (tagad Aleksandra Čaka iela) savienošanas projekts

⁶² Die Abtragung der Festungswerke Riga's... – S. 54–55, 64–68, 77–78, 82.

⁶³ Turpat. – 31.–33. lpp.

⁶⁴ Turpat. – 38.–40. lpp.

⁶⁵ Turpat. – 57., 75.–76., 78.–81. lpp.

⁶⁶ Allerhöchst bestätigter Plan der Stadt Riga, nach Abtragung der Festungswerke. 1862. LVVA, 2909. f., 1. apr., 808. l.

priekšpilsētas ielas. Viens no 1862. gada svarīgākajiem un grūtākajiem darbiem bija kanāla izbūve, lai savienotu ostas baseinu ar Daugavu. 1863. gadā pabeidza slūžu būvi un nocietinājumu likvidēšanu zonā starp dzelzceļa staciju un kazarmām (*Arrestantenkaseme*). Strādāja pie ostas baseina izveides, kura pabeigšanu 1864. gadā nodeva kases kolēģijas pārziņā.⁶²

Paralēli nocietinājumu likvidēšanai plānoja un realizēja izmaiņas Iekšējās un priekšpilsētu ielu sistēmā. Vecnīgas ielu iztaisošana un paplašināšana aizsākās jau 19. gs. 50. gadu sākumā. Atsevišķus priekšlikumus iekļāva nocietinājumu likvidēšanas projektos, bet citi radās pilsētas plānojuma rekonstrukcijas procesā. Kā īpašu veiksmi laikabiedri atzina 1860. gadā veiktos darbus Jaunajā ielā (*Neustraße*, tag. Jauniela), kur vienlaicīgi strādāja pie otrās apriņķa skolas (*Zweite Kreisschule*, agrāk – Pētera I pils) pārbūves, ielas paplašināšanas un jaunas izbauktuves izveides uz Daugavmalu.⁶³ Tajā pašā gadā arī priekšpilsētā realizēja nozīmīgu ielu tīkla pārveidošanas projektu, kas paredzēja savienot Marijas ielu ar priekšpilsētas Jauno ielu (*Neustraße*, tag. Aleksandra Čaka iela). Lai ieceri īstenotu, no īpašniekiem atpirka ēkas un zemes gabalus starp Elizabetes un Dzimavu ielu.⁶⁴ Ielu rekonstrukcijas pasākumi turpinājās arī nākamajos trīs gados. Tie sīki dokumentēti nocietinājumu likvidēšanas komisijas publiskajā atskaitē.⁶⁵ Rezumējumā jāsaaka, ka privātīpašums tika pakārtots pilsētas attīstības noteiktajām vajadzībām. Tomēr nerēķināšanās ar privātīpašumu nebija tik visaptveroša un kardināla kā Parīzē vai Hamburgā.

1861. gadā visi nocietinājumu likvidēšanas pirmās kategorijas darbi bija pabeigti. Gadu vēlāk (1862) publicēja visaugstāk apstiprināto Rīgas plānu pēc nocietinājumu likvidēšanas.⁶⁶ Paskaidrojuma rakstā norādīts, ka salīdzinājumā ar 1858. gada 3. jūlija un 1860. gada 12. jūnija visaugstāk apstiprinātajiem plāniem paredzētas vairākas izmaiņas un papildinājumi. Neiedziļinoties esošo un plānoto pilsētas aizsardzības sistēmu izvietojumā, kas uzskatāmi fikstētas šajā plānā, pārskatīsim tos papildinājumus un izmaiņas, ko 1862. gada plāns paredzēja no nocietinājumiem atbrīvotajā teritorijā. Būtiskākās pārmaiņas bija paredzētas pilsētas dienvidaustrumu daļā jeb jaunajā saimnieciski ekonomiskajā zonā. Kā pirmais minēts izvērsta

Allethöchst bestätigter Plan der Stadt Riga,
nach Abtragung der Festungswerke.



19. Rīgas plāns. 1862

dzelzceļa stacijas komplekss, no kura divi sliežu ceļi (iezīmēti abpus ostas baseinam) veda uz Daugavmalu. Nākamās svarīgākās pārmaiņas bija saistītas ar teritoriju starp dzelzceļa staciju un Daugavmalu, kur tika plānota osta, preču laukums un ēkas komerciāliem mērķiem. Ostas baseins šajā projektā neieguva to plašumu, kāds tam bija atvēlēts pēc Felsko un Dīces ieceres, kā arī netika konfigurēts pēc Hāgena projekta, saglabājot nocietinājumu grāvja zigzagveida kontūras, bet aizņēma daļu no vēsturiskā nocietinājumu grāvja teritorijas, ierakstoties izstiepta taisnstūra platībā. Ar 1862. gada projektu noteica ostas baseina krasta aprišes, jo analogas konstatējamas arī 1864. un 1867. gada pilsētas plānā. Līdz ar to izkrautajām precēm tika iegūts plašs laukums, ko no vienas puses ieskāva ostas baseins, bet no otras puses norobežoja Lielā Noliktavu iela (*Große Ambaren-Straße*, tag. Spīķeru iela). Savukārt visu teritoriju starp Lielo Noliktavu ielu un Elizabetes ielu analogi kā Felsko un Dīces projektā paredzēja komerciāla rakstura ēkām. Pēdējo ieceri iekļāva arī citos 19. gs. 60. gadu plānos.



20. Rīgas plāns pēc vaļņu nojaukšanas. 1864

67 LVVA, 2909. f., l. apr., 809. l.

1863. gada decembrī vaļņu norakšanas komisija beidza savu darbu, un nākamajā gadā civilinženieris Viljams Veirs, kas nocietinājumu likvidēšanas darbu praktisko izpildījumu pārraudzīja kopš 1859. gada, sagatavoja Rīgas plānu pēc vaļņu norakšanas.⁶⁷ Kaut arī Veira projektu no iepriekš apskatītā šķīr tikai divi gadi, tomēr vērojamas izmaiņas. Konkrētizēti Politehnikuma un Reālgimnāzijas apbūves gabali Troņmantnieka (tag. Raiņa) bulvārī, precīzi iezīmēta gāzes iestādes eksplikācija bijušā Jēkaba ravelīna vietā, bet bijušā Kristiana ravelīna vietā novietni guvis Linu tirgus ar svērtuves ēku. Savukārt kvartāls starp Troņmantnieka bulvārī, Nikolaja ielu un Esplanādes ielu (tag. Kalpaka bulvārī), iespējams, vadoties pēc militāriem apsvērumiem, bija paredzēts tirgus laukuma vajadzībām. Laikposmā no 1862. līdz 1864. gadam noskaidrojās arī bijušo Smilšu un Pankūku bastionu un tuvākās apkārtnes plānojums. Pankūku bastionā izvietojās Pilsētas teātris, bet no sabiedriskas ēkas Smilšu bastiona teritorijā atteicās par labu Aleksandra

(tag. Brīvības) ielas noslēgumam pie kanāla ar divām brauktuvēm, kam pa vidu bija paredzēts liepu stādījums četrās rindās. Pilsētas dienvidu daļā aiz ostas baseina redzama apzaļumotā Lielā Noliktavu iela, kurā tolaik jau bija uzcelti trīs spīķeri. Viljams Veirs plānā parādījis arī spīķeru uzrauga un ugunsdzēsēju kompleksās ēkas pamatplāna reālo konfigurāciju noliktavu kvartāla stūrī pie Elizabetes un Maskavas (tag. Turgeņeva un Maskavas) ielas krustojuma. Projektu šai ēkai izstrādāja pilsētas arhitekts Johans Daniels Felsko.⁶⁸ Līdz ar to noslēdzās 19. gs. vidus lielo pārmaiņu periods. Jaunais pilsētas plānojums atkārtoti fiksēts pilsētas zemes mēmieka Dāvida Ferdinanda Vikmaņa 1867. gadā sagatavotajā pilsētas plānā.⁶⁹

Eiropas pilsētās nocietinājumu likvidēšana aizsākās 18. un 19. gs. mijā un turpinājās visu 19. gadsimtu. Šajā procesā iezīmējās divas pieejas pilsētplānojumam. Pirmā – kardinālas pārmaiņas, nerēķinoties ar vēsturisko apbūvi. Šo virzienu pārstāvēja Parīze un Hamburga. Otrs risinājuma variants – vēsturiskā centra un priekšpilsētu apvienošana, projektējot bijušo nocietinājumu zonā apstādījumus, jaunas sabiedriskās un dzīvojamās ēkas. Rīgas rātes pārstāvji un nocietinājumu likvidēšanas plānu izstrādātāji pamatlīnijās pieņēma otro variantu. Šādu izvēli, iespējams, rosināja Lībekas piemērs. Uz to netieši norāda aktīvie tirdznieciskie sakari, apstādījumu projekta pasūtījums Ventam Lībekā un Rīgas nocietinājumu likvidēšanas tehnisko darbu galvenā virsvadītāja inženiera Viljama Veira ierašanās no minētās pilsētas.

19. gs. 50.–60. gados izstrādāto Rīgas rekonstrukcijas projektu un plānu kopaina iezīmējas šāda. 1857. gada janvāra sākumā apspriešanai nodotais Felsko un Dīces projekts paredzēja radīt priekšnoteikumus tirdzniecības pieaugumam, ostas apgrozījuma dubultošanai un laikmeta prasībām atbilstošam to tehniskajam nodrošinājumam. Arī pilsētas kanāla izveide ar apstādījumu zonu un brīvi stāvošām sabiedriskām ēkām bija stingri pragmatisku apsvērumu noteikta, vienlaicīgi mēģinot piešķirt visam estētisku veidolu, iespēju robežās attālinoties no nocietinājumu grāvja aso stūru konfigurācijas un paredzot kanālam plastisku plūdliniju. Birokrātisko formalitāšu un ekonomisko aprēķinu rezultātā tapa vēl citi projekti, kas uzskatāmi demonstrēja vēlmi samazināt izdevumus, veikt tikai pašus nepieciešamākos darbus un maksimāli saglabāt jau esošo nocietinājumu grāvja krastu zīmējumu. 1864. gadā, noslēdzot sešos gados veiktos Rīgas nocietinājumu likvidēšanas darbus, inženieris Viljams Veirs sagatavoja pilsētas plānu, kurā fiksētas reālās, kompromisu noteiktās plānojuma izmaiņas, kā arī iezīmēti nākotnes plāni, kas apliecina orientēšanos uz sākotnējo piedāvājumu ar tirdzniecisko darījumu centru pilsētas dienvidu daļā.

⁶⁸ Turpat, 10. f., 2. apr., 4155. l., 8. lp.

⁶⁹ Plan der Gouvernements-Stadt Riga mit ihren Vorstädten. Angefertigt in Jahre 1867 von dem Stadt-Revisor F. Wieckmann. LVVA, 2909. f., 1. apr., 20. l.



Plan
 der Gouvernements-Stadt
RIGA
 mit ihren Vorstädten.











Angefertigt im Jahre 1867
 von dem
 Stadt-Reviseur F. Wickmann.

Verlag v. H. Schuchterbecker, Lith. v. H. Schuchterbecker, in Riga.

7. Oktober 1867.



Erklärung der Anzeichnungen

-  Häuser
-  Gärten
-  Gebäude von Holz
-  Gärten von Holz
-  Wälder und Bruchwälder
-  Hügel
-  Gärten
-  Straßen
-  Kanäle
-  Brücken

Maßstab
von 100 russ. Faden



ŠTETL PASAULE UN TĒLS¹

Iveta Leitāne

"Uz mirkli tās (durvis – I.L.) sastinga plakniskā fasādē ieaugušā tēvā un jūta, kā sazarājušās rokas, trīcošas un siltas, sadzija zeltaina fasādes apmetuma vidū. (Cik gan tēvu jau tā uz visiem laikiem nav ieauguši mājas fasādē piektajā rīta stundā, mirkli, kad nokāpa no pēdējā kāpņu pakāpiena. Cik gan tēvu uz visiem laikiem nav šādā veidā kļuvuši par savu vārtu vārtņiem, plakniski iegrebtī nišā, ar roku uz durvju roktura un ar seju, atbrīvojušos paralēlās un svēt-laimīgās vagās, pa kurām pēc tam dēli ar mīlestību pārļaiž pirkstus, meklējot pēdējās tēvu pēdas, – tēvu, kuri tagad jau uz visiem laikiem iegremdēti fasādes universālajā smīnā)."

Bruno Šulcs

¹ Šī ir saīsināta viena nodaļa no lielāka apcerējuma par Latvijas *štetlah* kā kultūras fenomenu.

² Slāvu valodās lietotais *mesteczko* nāk no poļu administratīvā iedalījuma: *miasto, miasteczko* – pilsēta, pilsētiņa. Apzīmējums "žīdu miests", tāpat kā "miestiņš", "miestelis", stabili lietots arī latviski; sk., piem.: *Poruks J.* Brauciens uz dziesmu svētkiem // *Poruks J.* Mājās un ceļā. – Rīga: Liesma, 1989. – 219. lpp. (apzīmējums piemērots Glazmankai (Gostiņiem)).

³ Sk.: *Pinchuk B.* The East European Shtetl and its place in Jewish history // *Revue des Etudes Juives*. – 2005. – 164, 1–2. – Pp. 187–212; *Pinchuk B.* How Jewish was the Shtetl? // *Polin*. – 2004. – 17. – Pp. 109–118; *Pinchuk B.* Jewish Discourse and the "Shtetl" // *Jewish History*. – 2001. – 15, 2. – Pp. 169–171; *Klier J. D.* What exactly was a Shtetl? // *The Shtetl*. – 2000. – Pp. 1–22. Lielāku izplatību šis apzīmējums ieguvis kopš 19. gs. beigām. Holokausta iznīcinājis šo savdabīgo Austrumeiropas, turklāt ne tikai ebreju pasaules, fenomenu. Mūsu priekšstatus par mazpilsētu ievērojami līdzveidojusi pašas ebrejiskās vides nostiprināšanās tajā.

⁴ *Galas M.* Inter-religious contacts in the shtetl: proposals for future research // *Polin*. – 2004. – 17. – Pp. 41–50.

⁵ Tradīcijas uzturēšanas modernais veids ir stāstniecība. Hasīdismā stāstniecība ir reliģisks akts līdzīgi *midrašim* rabiniskajā tradīcijā.



I. ZALMANS KLEINMANS.
Hasīdi ceļo pie sava rabīna

likuma (*halakhā*) izpildi un, no otras puses, neraugoties uz šī likuma paredzētajiem daudzajiem šabata aizliegumiem, atvieglot un padarīt daudzveidīgāku komunikāciju, ebreju kopienas dzīves un īsteno pilsētas nervu, jo tieši komunikācija ar savu nefomālismu un eksistenciālo iedabu palīdz uzturēt tradīciju.⁵ *Štetl* metafiziskā definīcija ir – būt vietai, kur tiek studēta un ievērota Tora. Tā kā Toras studijas padara studējošo subjektu pašu par Toru, svēto grāmatu, tad analogiski *štetlah* ir "simtiem mazu pilsētiņu, kas (visas) līdzīgas svētajām grāmatām" (Ābrahams Jošua Hešels).⁶

Šeit centrālā loma piekrīt šabata (idišā – *Šabes*) – ebreju galveno regulāro svētku – paredzētajiem ierobežojumiem, kā arī bauslīm astoņu dienu laikā svinēt *Sukkot* (būdiņu) svētkus pirmā kalendārā mēneša *tišrei*⁷ vidū, dzīvojot īpašās uzslētās rituālajās “būdiņās”, kas pieprasa atbilstošas arhitektūras formas.

Ar *štetl* ne vienmēr jāsaprot vienīgi mazpilsēta, kaut arī tā ir biežāk lietotā nozīme (kā rāda vārda deminutīvforma), saistīta ar apstākli, ka ebreji Krievijas impērijā nedrīkstēja apmesties lielajos tirdzniecības un rūpniecības centros, ne arī laukos, lai nodarbotos ar lauksaimniecību, bet piespiedu kārtā tika pārcelti uz nelielām pilsētām – saskaņā ar carienes Katrīnas II 1791. gada 23. decembra rīkojumu (*ukazu*) un it īpaši ar cara Nikolaja I 1835. gada aprīļa statūtu. Vēl 18. gs. beigās, attiecinot pilsētas jēdzienu uz Kurzemes hercogistes apdzīvotajām vietām, iebraucēji jutās nedaudz neērti.⁸ Taču kā Austrumeiropas pilsētas, tā Londona vai Ņujorka – veiksmīgāk vai mazāk veiksmīgi – atradušās līdzīgās situācijās, risinot *štetl* aktuālās problēmas.⁹

Ebreju pilsētīnai ir pavisam noteikta saikne ar mākslu (te netiek domāta estētizācijas tendence, kas skārusi šo fenomenu pēdējo gadu desmitu Amerikā), proti, *štetl* ir sava literatūra, mūzika un sava tēlotāja un lietīšķā māksla.¹⁰ Lai paliktu pie šāda apgalvojuma, ir jāsaprot, cik lielā mērā ebreju literatūru caurauž tradīcija. Mendele Moihers Sforims (1836–1917), Šoloms Aleihems (1859–1916)¹¹, Baševiss Zingers (1904–1991)¹² un Jichaks Leibušs Percs (1852–1915)¹³ literatūrā¹⁴, Šolems Ašs (1880–1957), Zalmans Šneurs (1887–1959), jaunais Marks Šagāls mākslā (Vitebskas periods)¹⁵, kā arī poļu Bruno Šulcs (1892–1942)¹⁶ abos žanros nav vienīgie *štetl* estētikas paraugi Austrumeiropas telpā. Pie tādiem nosacīti varētu pieskaitīt arīdzan Jo (Meiers Jofe) Latvijā, kas darbojies kā literatūras, tā mākslas žanrā.¹⁷

Latvijā vēl joprojām saglabājušies *štetl* artefakti pilsētu arhitektūrā kopumā un māju apbūvē. Paša *štetl* jēdziena lietojamība, attiecinot to uz starpkara Latviju, gan nav līdz šim izsmēloši un nopietni diskutēta.¹⁸ Taču daudzas, īpaši vēsturiskās Kurzemes¹⁹ un Latgales²⁰ mazpilsētīnas var nopietni pretendēt uz šo nosaukumu. Jāteic pat, ka lielākā daļa Latvijas pilsētu bija ebreju *štetlah*, kas vēl gaida savas poētikas atklāsmi, tapšanu par *štetl* kā “literāro un māksliniecisko tēlu”²¹, kuram nenoliedzami ir arī universāli vaibsti. *Štetl* pats nav šķirams no tēla realitātes, nav domājams bez stāstāmības un attēlojamības,²² tas runā, precīzāk – tajā visi runā vienlaikus, veidojoties kompleksai intertekstualitātei. Tālab *štetl* ir sava īpašais humors²³ un tam vienmēr bijis raksturīgs utopiskais komponents²⁴, kas saistīts ar tā “paradiziskajām” reminiscencēm. Tiek runāts par *štetl* mītiskumu²⁵ un fantastiskumu²⁶ un pat par *štetl* mistiku²⁷. Tomēr jāatceras, ka *štetl* ir trimdas (idišā: *goles*) realitāte ar trimdai neizbēgamām



2. BRUNO ŠULCS. Četri hasidi uz pilsētas fona. N. v. 1933

Stāstīt leģendu par hasidu rabi ir reliģisks akts. Modernā stāstniecība ir agadiskā (naratīva) elementa atdzīvināšana jaunos apstākļos un attiecas uz visiem ebrejiem, arī tiem, kam ebreju tradīcija vairs nav saistoša. Citiem vārdiem sakot, *štetl* vide uztur ebrejiskumu neatkarīgi no katra individuālā ebreja vēlmes to apliecināt (*Booth D. The Role of the Storyteller – Sholem Aleichem and Elie Wiesel // Judaism. – 1993. – 49. – Pp. 34–41*). Stāstniecība, precīzāk – kopīgais stāsts uztur kopieni (Šoloms Aleihems. “Stacija Baranoviči”). Šajā gadījumā *štetl* piemīt rituālas uzvedības un komunikatīvas kopienas iezīmes, abi aktivitāšu veidi ir transcendentāji, turklāt tie nevar aizstāt viens otru, bet ir papildinoši. Vilciens “trešā klase” Šolomam Aleihemam figurē kā *štetl* mikrokosms: “jūs šeit momentāni iepazīstieties ar visiem. Visi zina, kas jūs esat, kurp braucat, ar ko nodarbojaties, un arī jūs esat izdibinājies par visiem – kas viņi ir, kurp brauc, ar ko nodarbojas. Nakti nav jāgul, jo ir ar ko parunāt. (...) Te ikviens izliek visu, kas viņam uz sirds, un izjautā kaimiņu. Visi runā un noteikti vienlaicīgi. Un tad arī cits no cita uzzina par visām bēdām, likstām, vajāšanām, kādas tik pasaulē nenotiek. Viena vienīga bausla!” (Šoloms Aleihems. “Trešajā klasē”). Deivids Būts uzsver, ka ikviens tiek pieņemts un var izstāstīt savu stāstu (*Booth D. The Role of the Storyteller. – P. 38; sk. arī: Bertz I. The prophets' pathos and the communality of the shtetl: Jakob Steinhart's work before and after World War I // Jakob and Israel: Homeland and Identity in the Work of Jakob Steinhart. – Tefen: Open Museum, 1998. – Pp. 231–245; Roskies D. The “shtetl” as imagined community // The Shtetl. – 2000. – Pp. 3–22*). Ebreju tradīcijai tuva ir doma, ka pati pasaules struktūra (arī vide) ir naratīva, tālab pasaule ir lasāma.

⁶ Heschel A. J. The Earth is the Lord's: The Inner World of the Jew in East Europe. – New York: Paperback, 1950. – P. 89.

⁷ *Tišrei* atbilst gregoriāniskā kalendāra septembrim–oktobrim.

⁸ *Academia Petrina* teoloģijas profesors Johans Augusts Štarks 1779. gadā vēstulē vācu kolēģim rakstīja (gan ne bez pārspilējuma): "Patiesībā par Kurzemi varētu sacīt, ka mēs šeit nepazīstam ne ciemus, ne pilsētas. Jo zemnieki dzīvo izkļiedēti pa visu zemi mazās ģimenēs uz saviem laucīņiem, kas tāpat pieder aristokrātijai, un tas, ko šeit dēvē par pilsētu, ārpusē nepelnītu ne tirgus laukuma nosaukumu. Pat Mitavā nav nekā pilsētnieciska, kaut arī tagad tajā atrodami jau daži akmens un vairāki labi koka nami." – Cit. pēc: [Anonymus], C.F. Bahrdts *Beziehungen zu Kurland // Baltische Monatshefte*. – Bd. 21. – H. 11/12. – S. 564.

⁹ Amerikas pilsētu ebreju priekšpilsēta tās izcelsmē no imigrantu *shtetl* pagātnes tematizēta rakstā: *Cutler I. The Jews of Chicago: from shtetl to suburb // Ethnic Chicago / Ed. by P. A. d' Jones, M. G. Holli. – Grand Rapids: W. B. Eerdmans, 1981. – Pp. 40–79.*

¹⁰ *Zemel C. Imaging the shtetl: diaspora culture, photography and Eastern European Jews // Diaspora and Visual Culture / Ed. by N. Mirzoeff. – London: Routledge, 2000. – Pp. 193–206; Wachstock D. Jewish Antwerp, a shtetl in transition: Jewish art between "Yidishkajt" and civilization // In the Dispersion. – 1996. – 5–6. – Pp. 68–76; Roshwald M. Ghetto, Shtetl or polis: the East-European Jewish Community in the works of K.E. Franzos, Sholom Aleichem and S.Y. Agnon // Contemporary Jewry. – 1978. – 4, 2. – Pp. 21–34; Goldberg-Mulkiewicz O. Jewish folk arts and crafts in a shtetl // WCJS 9, D2. – 1986. – Pp. 81–85; Prokop-Janiec E. Kazimierz on the Vistula: Polish literary portrayals of the shtetl // Polin. – 2004. – 17. – Pp. 233–241; Miron D. The literary image of the shtetl // Jewish Social Studies. – 1995. – 1, 3. – Pp. 26–43; Miron D. A Sampling of Menakhem-Mendel // Michigan Germanic Studies. – 1977. – 3, 2. – Pp. 13–33.*

¹¹ Sk.: *Bechtel D. America and the Shtetl in Sholem Aleichem's "Di Goldgreber"*; "The Goldiggers" // MELUS. – 1991–1992. – 17. – Pp. 69–84.



3. Ludza 19.–20. gs. mijā

apgaismībai raksturīgs toposs), bet ieinteresēja ar potenciālajiem miljoniem ("metālisko zeltu"³¹), kam pretstatā dzejnieks gan izvirzīja aicinājumu latviešiem uzkrāt "sirds zeltu"³². *Shtetl* nebija nekāda idille, tā bija rūgtas nabadzības un neaprakstāmas šaurības vieta, ko vēlāk pārpildīja t. s. gaisa cilvēki. Reizē *shtetl* bija arī neiedomājamas daudzveidības pasaule kā viedokļu, tā amatu dažādības ziņā.³³ Amatu struktūra pilsētā individualizēja *shtetl*. Kurzemes hercogistes pilsētās ebreju amatus dokumentē nodokļu iekasēšanas saraksti, kas rāda šādu ainu. Vispopulārākais amats ap 1726. gadu bijis drēbnieks, tam seko kažokādu izstrādātājs, skārdnieks, stiklinieks, pozamenta izgatavotājs, pogu izgatavotājs un citi.³⁴ Šāda amatu struktūra atšķīrās no Polijas (drēbnieki, atslēdznieki, muzikanti, grāmatu iesēji, cepuru un pogu izgatavotāji, pozamenta izgatavotāji). Šie amatnieki, turklāt ne tikai ebreji, bet kaut kādā mērā arī latvieši, dzīvoja tiešā hercogu jurisdikcijā.³⁵

Daļu no Latvijas mazpilsētām un to ebrejisko vidi (atšķirībā no Rīgas, kas veidojās Hamburgas tiesību ietekmē) skāra Hanzas un Magdeburgas pilsētu nolikumi. Kuldīga, piemēram, bija Hanzas, Daugavpils zināmu laiku – Magdeburgas pilsēta. Rīga pārņēma Hamburgas tiesības un kļuva par šo tiesību sistēmas izplatības centru Ziemeļeiropas reģionā. Gandrīz visas Livonijas viduslaiku pilsētas savukārt pārņēma Rīgas tiesības. Ebrejiem labvēlīgāki, nenoliedzami, bija Magdeburgas tiesiskie likumi, taču, kā meistarīgi norādījusi Tatjana Aleksejeva³⁶, arī pirmajā no minētajiem tipi ierobežojumi un aizliegumi, kas skāra ebrejus³⁷, nereti netika ievēroti un reālā situācija izrādījās izdevīgāka nekā likumā paredzētā. Tā Piltenes apvidū ebrejiem bija atļauts apmesties jau 1561. gadā, bet deviņus gadus vēlāk viņiem piederēja visas pilsoņu un īpašuma tiesības.³⁸ Latvijas *shtetlah* robežraksturs bija saistīts arī ar ebreju kopienu piederību pie dažādiem jūdaisma virzieniem: emocionālais Ziemeļkrievijas hasīdisms Latvijas teritorijā sastapās ar intelektuālo Polijas hasīdismu un hasīdisma pretiniekiem – *mitnagdīm*, kuru centrs atradās Lietuvā. Nīderlandes un Vācijas ebreju kultūru apgaismības elementi ielūda Kurzemes *shtetlah*, bieži vien pastāvēt tajos līdztekus *musamiks*, *hasidīm* un *mit-*

grūtībām un ciešanām un tālab atsvabināšanas, proti – Mesijas gaidām.²⁸ Atzīsim, ka ebreju dievbijība latviešu literatūrā nav īsti pamanīta.²⁹ Tāpat jāatceras, ka *shtetlah* daudzviet bija iedzīvotāju pamatmasā nabadzīgi un arīžan provinciāli. Brāļu draudžu garā audzināto un darba imperatīvu ielāgojušo³⁰ Jāni Poruku *shtetl* (konkrēti Glazmanka jeb Gostiņi) atbiedēja ar savu nabadzību (uz sociālo emancipāciju orientētajai

nagdīm. Tā ka atsevišķu *štetlah* tipu klasifikācija Latvijā vēl joprojām ir aktuāls uzdevums.³⁹

Mēģinot raksturot *štetl* glezniecību, jāstāstas ar vērā ņemamu faktu, ka *štetl* glezniecība tikai nosacīti iekļaujama pilsētas ainavas žanrā, patiesībā tā vienmēr konotē *štetl* reliģisko realitāti, turklāt pat tad, kad to tieši neattēlo.⁴⁰ Tā bieži noteiktos sižetos iesaista dzīvnieku, retāk augu motīvus, pirmos – emancipējoties no alegoriskā tikumu diskursa, otros – neatlaidīgās un arvien jaunās tradicionālā reminiscēns. Augu (koku, puķu pušķu) attēli *štetl* glezniecībā ir *Menorah* svečtura un tālab – pastarpināti – dzīvības koka un Tempļa alūzija, taču var būt norāde arī uz *Sukkot* svētkiem⁴¹ un *netillat lulāv* baušļa izpildi⁴². Attēloto dzīvnieku nozīmes var būt dažādas. Govis un gaiļi, piemēram, varēja tikt saistīti ar potences, grēka un attīršanās realitāti ("sarkanā/rudā govs" – ar šādas govs pelniem sajaukts avota ūdens izceļas ar attīrošu iedarbību; attēlotais gaiļis vai vista kalpo kā aizstājējs personai – vīrietim vai sievietei – *Jom Kippur* svētkos, veicot pagājušā gada grēkus izpērkot upurēšanas rituālu). Cilvēku un dzīvnieku ciešā eksistence viens otram blakus ļāva mājdzīvniekus antropomorfizēt, tie palīdzēja konotēt vientulību, tādējādi kļūstot par savveida *alter ego*. Vienlaikus mājdzīvnieki bija noteikti sociālpolitiskie marķieri – kaza nozīmēja mērenu iztikšanu, govs norādīja uz tās īpašnieka pārticību,⁴³ reizē suģestējot pārtības korelātu – noteiktu pasaules izjūtu. Visbeidzot, nav izslēdzama dzīvnieku sasaiste ar cirka realitāti, proti, mākslas un virtuozitātes mediju, kas tiem piešķir nozīmīgu transcendējošu funkciju un attāli asociējās ar brīnuma fenomenu⁴⁴, kuru daudzos Latvijas *štetlah*, īpaši Austrumlatvijā, par nozīmīgu atzina tajos valdošais hasīdisms⁴⁵. "Ikvienam mirklim jābūt "dievkalpojuma" (*avodā*). Ikdienā tiek deprofanizēta. Lai tas būtu iespējams, jāizslēdz zināms pašrefleksijas mehānisms, jo pašnovērojums atceļ darbības vērtību. Šajā sakarībā tiek lietota "staigāšanas pa virvi" metafora: līdzsvars tiek noturēts, pateicoties instinktām, ko saprot kā "taisnuma instinktu" (svētā gudrība), hasīdu galveno identificējošo vērtību.⁴⁶ Turklāt dresēto cirka dzīvnieku tēlus hasīdisma lasījumā bija viegli saistīt ar dievišķās dvēseles (*nefeš ha-elohit*) pretstatu – dzīvniecisko dvēseli (*nefeš ha-bahamit*), kura ir kopīga cilvēkiem un dzīvniekiem, bet kura ir savaldāma un kuras vitālās potences prasmīgi izmantojamas (muzicējošu dzīvnieku numuri bija tālaika klejojošo cirku repertuārā).⁴⁷ Šķietams sekularizāts atklājas kā tradīcijas referents.

Polju–franču miniaturista Devi Tušinska (1915–2002) darbs "Pilsēta" ir *štetl* mākslai paradigmatiskais: tas ir priesteru (*kohanim*) svētīšanas žestā⁴⁸ ietverts un apgrieztā perspektīvā



4. Grīva (Daugavpils). Bijusī sinagoga (tagad pirts) Sēlijas ielā 18

Šolomu Aleihemu, kas dzimis Ukrainas *štetl* Voronko, pazina un mīlēja Latvijā. Ebreju rakstnieks 1908. gadā apmeklēja Latviju un lasīja savus darbus ebreju bieži apdzīvotajos Dubultos. 1914. gada vasarā viņš lasīja stāstu "Piena vedējs Tevje" Rīgā, Amatnieku biedrības zālē un tajā pašā gadā viesojās arī Daugavpilī.

¹² Miron D. Passivity and narration: the spell of the Bashevis Singer // *Judaism*. – 1992. – 41, 1. – Pp. 6–17.

¹³ Blank I. I. L. Peretz's Blick auf das "shtetl": die Reportage über seine Provinzreise in historischer Perspektive // *Aschkenas*. – 2201. – 11, 2. – Pp. 497–513; Sherman J. Scrutinizing the "shtetl": I.B. Singer's "Tseytl un "Rikl" // *Prooftexts*. – 1995. – 15, 2. – Pp. 129–175.

¹⁴ Birati R. The "shtetl" as depicted in the writings of I.L. Peretz, Scholem Aleichem and Dvora Baron // *Australian Journal of Jewish Studies*. – 1996. – 10, 1–2. – Pp. 45–64.

¹⁵ Gagneaux D. L'univers du "shtetl" // Marc Chagall: les années russes. – Paris: Paris Musées, 1995. – Pp. 126–129.

¹⁶ Sk. raksta autorees tulkojumus no poļu valodas un apskatu žurnālā "Ceļš": Šules B. Grāmata // *Ceļš*. – 1998. – Nr. 50. – 182.–193. lpp.; sk. arī rakstu: *Leitāne I.* Ebreju motīvi Bruno Šulca modernismā // *Turpat*. – 160.–181. lpp.

¹⁷ Sk. viņa eseju krājumu *Teaterpessimismen* (tiek gatavots publicēšanai raksta autorees tulkojumā latviski un vāciski no idiša valodas), kā arī, piemēram, gleznētās Rēzeknes ainavas, dekorācijas skices Rīgas ebreju teātrī (Sava krāsa varavīksnei / *Sast.* Skonika K. – Rīga: AGB, 1997. – 63., 99. lpp.).

¹⁸ Izņēmums, iespējams, ir: Baker Z. M. On Chester G. Cohen, "Shtetl Finder: Jewish Communities in the 19th and Early 20th Centuries in the Pale of Settlement of Russia and Poland, and in Lithuania, Latvia, Galicia and Bukovina, with Names of

Residents" (1980) // Toledot. – 1981. – 4, 1–2. – Pp.13–17.

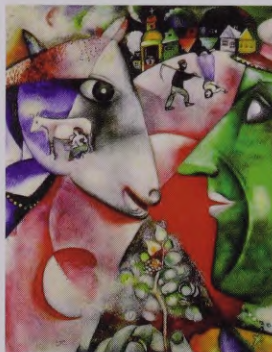
¹⁹ Ebreju skaits Kurzemes pilsētās, ar ko mēs saprotam kādreizējās Kurzemes hercogistes pilsētas, procentuāli un skaitliski bija šāds. Tukums: 1920. gadā – 13,4% (597), 1925. – 14,3% (1025), 1930. – 12,64% (968), 1935. – 11,71% (953); Jelgava (Mītava): 1920. gadā – 7,7% (1527), 1925. – 7,5% (1998), 1930. – 5,98% (1977), 1935. – 5,98% (2039); Jaunjelgava: 1935. gadā – 26,5% (561); Ventspils: 1920. gadā – 10,5% (683), 1925. – 7,79% (1276), 1930. – 7,39% (1275), 1935. – 7,95% (1246); Bauska: 1920. gadā – 20,8% (597), 1925. – 14,3% (1025), 1930. – 15,86% (768), 1935. – 15,81% (778); Talsi: 1935. gadā – 499 (12,12%); Valdemārpils: 1935. gadā – 14,01% (159); Sable: 1935. gadā – 15,46% (287); Grobiņa: 1935. gadā – 8,85% (95); Liepāja: 1920. gadā – 19% (9758), 1925. – 16,21% (9851), 1930. gadā – 13,81% (7908), 1935. gadā – 12,92% (11 060); Kuldīga: 1935. gadā – 9% (646); Saldus: 1935. gadā – 8% (330); Aizpute: 1925. gadā – 19%, 1935. – 15,62% (534). Akniste: 1920. gadā – 79,18% (194); Subate: 1920. gadā – 28,31% (485), 1935. – 25,99% (387); Jēkabpils: 1920. gadā – 19% (676), 1925. – 14,25% (806), 1930. – 14,2% (796), 1935. – 13,61% (793); Nereta: 1935. gadā – 9,16% (54); robežpilsēta Pļaviņas: 1920. gadā – 544 (no 878; 1927. gadā Pļaviņām pievienoti Gostīņi), 1935. gadā – 50,75% (504). Kopumā vismaz 18 Kurzemes pilsētas varēja aplūkot kā *šetlah*, no tām Tukumu, Jelgavu, Ventspili un Liepāju (dažādos periodos) kā lielus *šetlah*.

²⁰ Ebreju skaits Latgales (vēsturiskās Infantijas) pilsētās. Varakļāni: 1920. gadā – 73% (1304), 1925. – 76,63% (1356), 1930. – 61,27% (995), 1935. – 57,32% (952); Višķi: 1920. gadā – 68,14% (567), 1935. – 56% (429); Krustpils: 1920. gadā – 62,9% (1204), 1925. – 37,75% (1331), 1930. – 35,76% (1149), 1935. – 28,52% (1043); Vīlaka: 1925. gadā – 60,67% (506), 1935. – 465 (no 1582); Preiļi: 1920. gadā – 53,6% (995), 1925. – 52,07% (1005), 1930. – 51,06%

attēlots pilsētas veidols, ko vainago pilsētas torņa pulkstenis. Priesteru svētīšanas žests turklāt "pāriet" intencionalitāti un piesaisti simbolizējošos divu baložu tēlos, kuri "atsperas" dubultās kapaplāksnēs (likuma un uzticības simbols) jeb konotējošā likuma plāksnēs.⁴⁹ Pēdējā nozīmību nosaka fakts, ka pēc pulksteņa laika tiek regulēta ebreju tradicionālo rituālu norise. Precīzs laiks ir svarīgs rīta, pēcpusdienas un vakara lūgšanu uzsākšanai (piemēram, pēcpusdienas lūgšana jāsāk ne ātrāk kā pusstundu pēc pusdienas un jāpagūst veikt līdz saules rietam, kura precīzs laiks ir jāzina), kā arī šabata sveču iedegšanai un šabata aizvadišanai (*havdala*) (saules rīta brīdis nosaka svētku sākšanos vai beigas, kad drīkst iedegt t. s. mākslīgo gaismu); precīzs



5. MARKS ŠAGĀLS.
Rudens ciemā. 1939–1946



6. MARKS ŠAGĀLS.
Es un ciems. 1911



7. MARKS ŠAGĀLS.
Vienlība. 1933

laiks ir svarīgs arī gaļas sāļšanai un iemērķšanai, *hallas*⁵⁰ cepšanai, gatavojoties šabatam. Pulkstenis ar noslēgto apaļo formu, asimilējot "pilsētas akmeņaino ainavu" (Viktors Igo), norāda uz ebreju gada kalendāra cikliskumu. Svece Tušinska miniatūrā vainago dzīvības koku – sazarojušos *Menorah*.

Štetl tēlu līdzveidoja arī ebreju ietērps un valoda; ķermeniskais tips vairumā gadījumā bija konstants. Garie, melnie svārki un melnās platmales pilsētas ainavā iezīmēja hasidismu. Priekšrocība tika dota ķermeniskajam tipam, kas izcēlās ar smalku ķermeņa uzbūvi un bāliem vaibstiem un liecināja par visaugstāk vērtētajām, proti, garīgajām nodarbēm. Vērtību spriedumi ietekmēja arī attēloto proporcijas: prāta izcēlums cilvēkā atspoguļojās galvas disproporcionāli lielā atveidojumā. Kurzemes *šetlah* valoda bija vācu, savukārt Latgales pilsētu audiālo tēlu veidoja idišs, krievu un latgaļu valoda.

Štetl semiotika

Šī raksta uzdevums ir iezīmēt Latvijas mazpilsētas *šetlah* tipu iepretī citiem Austrumeiropas modeļiem.⁵¹ Vispirms norādīsim uz nozīmēm, kādās lietotas semiotiskās kategorijas – denotāts un konotāts. Ar **denotātu** saprot apzīmējamo priekšmetu⁵² vai daudzus objektus (lietas, īpašības, attiecības, situācijas, stāvokļus, procesus, darbības utt.), ko kāda abstrakta runas vienība var nosaukt. Tā denotātu izprot Villards van Ormans Kvains un Džons Stjuarts Mills. Rūdolfs Karnaps ar to saprata jēdziena ekstensionāli, pretstatot to intensionālim (signifikātam, jēdziena saturam) un referentam. Umberto Eko denotāts ir priekšmeta tiešā funkcionālā nozīme (sinagogas denotāts ir kolektīvās lūgšanas, studijas vietas un kopienas dzīves norises).⁵³ Taču pēc Otrā pasaules kara ebreju arhitektūras, īpaši kulta un izglītības (izglītības ieguvei jūdaismā ir kul-

tisks raksturs) ēku denotāti (Eko lietotajā nozīmē) ar retiem izņēmumiem (Daugavpils, Rēzekne) ir mainījušies: sinagogās padomju laikā iekārtoti gan sabiedriskas funkcijas reprezentējoši objekti – kinoteātri (Kuldīga, Kandava), noliktavas (Sabīle), kultūras nami (Aizpute), ugunsdzēsības garāžas (Aknīste), sporta zāles (Tukums), pārdotavas (Dubulti, Preiļi), citas sabiedriskās un valsts iestādes (Varakļāni, Krāslava) un pat katoļu baznīca (Vaiņode) –, gan arī privātas mītnes (Talsi, Cēsis, Malta).⁵⁴

Ar konotātu šaurā nozīmē lingvistikā un semiotikā saprot nozīmes komponentu, kas uzstājas savas sekundārās funkcijas uzdevumos kā nosaukšana, tādējādi runas lietojumā papildinot tās objektīvo nozīmi (denotātu) ar asociatīvi tēlaino priekšstatu par aplūkojamo priekšmetu, apzinoties nosaukšanas iekšējo formu (pazīmes, ko saista ar tropu jeb runas figūru) un ierosinot nosauktā priekšmeta jaunu apjēgsmi. Līdztekus priekšmeta funkcionālajai nozīmei konotāts saistīts ar tā simbolisko nozīmi. Par konotātu varētu atzīt sinagogā (*bejt midraš*) kultivēto konkrētas mācības saturu. Šabata priekšraksti, kas aizliedz ebrejiem šajā galvenajā jūdaisma svētku dienā pārvietoties braucot, liek tiem apmesties sinagogas tuvumā, uz kuru šabatā dodas kājām, – šāds apstāklis būtiski sablīvē komunikatīvo telpu. Sinagogas tuvumā (aptuveni 1 km rādiusā, 2000 olekts) izvietotās ebreju privātmājas tādējādi konotē šo kulta celtni un tās pārstāvēto funkciju. Zinot konotātus un ievērojot reljefa īpatnības, mēs varam aptuveni noteikt (izskaitļot) denotāta atrašanās vietu (precīzāk, denotāta signifikātu). Tālab uzreiz ir skaidrs, ar ko tipoloģiski atšķiras mazs *štetl* no ebreju apdzīvotas lielpilsētas: pirmajā sinagogas atrodas tieši tuvumā, bieži uz vienas ielas (Talsi, Ludza) un *štetl* ir centrēts raksturs, otrajā tās ir izkaisītas un veido daudzus centrus, ko optimālas komunikācijas labad var mēģināt apvienot vienā. Hasidisms savukārt bija vairāk orientēts nevis uz sinagogu, bet uz garīgo līderu un skolotāju – *cadikim* – dzīvesvietām, t. s. *štibl* (bur-tiski: istabiņas). Reliģiskie centri *šul* veidojās vācu ebreju ietekmētajās kopienās, kas pārstāvēja ebreju apgaismības (*haskalā*) idejas. Skolas (nevis, piemēram, teātra) centralitāti *štetl* pamatoja reliģisko studiju baušļa raksturs jūdaismā.

Visa *štetl* telpa bija iedalīta kompleksi nosakāmās zonās, kur katrai tika dots savs nosaukums, bija noteikts statuss un sava dzīves funkcija. Arhitektūras un dabiskie komponenti bija tie, kas nosacīja šīs sarežģītās sistēmas struktūru. Svarīga vieta *štetl* iekārtojumā atvēlēja debespūšu orientācijai. Ja celtni tipi nav atrodama ebrejiskā specifika, "ebrejskais minimums" vispirms atklājas kulta celtni un objektu konsekventā debespūšu orientācijas ievērošanā. Austrumi norāda uz Jeruzālemi, un no austrumiem gaidīja ierodamies Mesiju. Sinagogas tika būvētas



8. DEVI TUŠINSKIS. Pilsēta



9. DEVI TUŠINSKIS. Mana pilsēta. 1973

(892), 1935. – 50,97% (847 vai 845); Kārsava: 1920. gadā – 47,5% (910), 1925. – 46,21% (907), 1930. – 46,93% (865), 1935. gadā – 41,98% (785); Dagda: 1920. gadā – 46,97% (272), 1935. – 589 (no 1104); Daugavpils: 1920. gadā – 40,8% (11 838), 1925. – 31,40% (12 657), 1930. – 26,92% (11 636), 1935. – 24,95% (11 060); Ludza: 1920. gadā – 40,6% (2050), 1925. – 34,31% (1907), 1930. – 30,49% (1634), 1935. – 23,7% (1518); Krāslava: 1920. gadā – 40,5% (1446), 1925. – 38,26% (1716), 1930. – 36,19% (1550), 1935. – 33,77% (1444); Sīmla: 1935. gadā – 39% (277); Kaunata: 1925. gadā – 37,71% (66); Līvāni (Libāne): 1920. gadā – 33,3% (637), 1925. – 33,45% (1032), 1930. – 31,38% (1010), 1935. – 17,81% (981); Rēzekne: 1925. gadā – 30,99% (3911), 1930. – 28,21% (3577), 1935. – 25,43% (3342); Zilupe: 1935. gadā – 30,08% (471); Vļāni: 1925. gadā – 27,96% (391), 1935 – 29,71% (396); Balvi: 1935. gadā – 18,72% (379); Barkava: 1935. gadā – 25,32% (59). Aptuveni 20 Latgales pilsētas varēja tikt traktētas kā *štetl*.

²¹ Sk.: Wleclawska K. "Miasteczko" Szaloma Asza jako archetyp literackiego obrazu "shtetl" // Ortodoksja, emancypacja, asymilacja. – Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. – Pp. 191–201. Saistībā ar polu literatūru tiek atzīts, ka tā ne tik lielā mērā dokumentē *štetl* kā kultūras fenomenu, cik portretē atsevišķus ebreju tipus (*Prokop-Janiec E. The image of the "shtetl" in Polish literature* // Polin. – 1989. – P. 129–142). To pašu var attiecināt arī uz latviešu literatūru.

²² Pats *štetl* ir pilnībā semiotiski noslogots, tālab tas bijis augsne spiegiem un psihoanalīzes pamatlicējam. Sk.: Fox F. Mark Zborowski, the spy who came out of the "shtetl" // East European Jewish Affairs. – 1999. – 29. l. – Pp. 119–128; Haymond R. Roots in the Shtetl: modern western thought and the case of Sigmund Freud // Journal of Psychology and Judaism. – 1979. – 3, 4. – Pp. 235–267.

²³ Boyer J. The schlemiezel: black humor and the shtetl tradition // Humor. – 1991. – 4, 2. – Pp. 165–175; Schmidt M. The shtetl's curiosity and style: Alexander Granach's autobiographical novel "Da geht ein Mensch" // Ghetto Writing. – Columbia, SC: Camden House, 1999. – Pp. 171–179.

²⁴ Estraikh G. From "shtetl" to the city of the sun calling at the schools of Communism: Yiddish in Soviet Ukrainian trade unions of the 1920s // East European Jewish Affairs. – 1999. – 29, 1. – Pp. 51–60; Blinderman A. An ambivalent revolutionary: Izi Kharik's image of the shtetl // East European Jewish Affairs. – 2002. – 32, 1. – Pp. 99–119.

²⁵ Polonsky A. The shtetl: myth and reality // Polin. – 2004. – 17. – Pp. 3–23.

²⁶ Wieclawska K. Shtetl codes: fantasy in the fiction of Asch, Schulz, and I.B. Singer // Polin. – 2004. – 17. – Pp. 259–265.

²⁷ Jung L. The Mystique of the shtetl // Annals of the Jewish Academy of Arts and Sciences. – 1974. – Pp. 15–36.

²⁸ Šo *štetl* pārejas pērioda raksturu pauž anekdote, kas varētu iedvesmot visu pārejas periodu intelektuāļus: "Ceļnieks naktī ziemas vidū iemaldās *štetl* un redz pie sinagogas uz soliņa sēdošu no sala sarāvušos vīru. – Ko jūs šeit darāt? – viņš jautā. – Gaidu Mesiju, – atbild vīrs. – Ak, tad jau tas ir ļoti godpilns amats. Jādōmā, kopiena jūs par to labi atalgo. – Nē, tā man neko nemaksā. Taču dažkārt atnes kaut ko ēdamu. – Jā, bet tad jau vismaz jūs tur augstā godā. – Nē, nebūt ne, viņi mani uzskata par traku. – Tad es nesaprotu, jūs neatalgo, jūs negodā... Kas gan tas jums ir par amatu? – Tas ir uz ilgu laiku." Apsteidzot izklāsta gaitu, piemināsim: *štetl* denotāts arī ir reliģiskā likuma izpilde *goles* apstākļos Mesijas gaidās.

²⁹ Reliģijas vērtējums latviešu literatūras klasikā vienmēr bijis ambivalents un to konotējis liekulības raksturojums, kas pāņemts pat uz

10. Rēzeknes ebreju kapsētas ieejas vārti



11. Aizputes ebreju kapi



12. Kiduš levanā rituāls



tādējādi, ka to austrumu sienā izvietoja *aron kodeš* (svēto skapi) ar Toras nulli, ko izņēma kopīgo lūgšanu laikā; pret austrumiem ebreji bija pavērsušies arī lūgšanu brīdī. Austrumi iezīmēja Visaugstākā vārtus, turpretī rietumi konotēja cilvēku pasauli un cilvēku ceļu.⁵⁵ Tālab attiecībā pret jau uzceltu baznīcu sinagoga pozicionējās kādā no austrumu diapazona virzieniem (bieži dienvidaustrumiem), dabiskie šķēršļi varēja koriģēt šādu izvēli, baznīcai paliekot rietumos. Kapi gan varēja atrasties arī kādā no rietumu virzieniem attiecībā pret pilsētas vai *štetl* centru, tomēr tie savā izvietojumā un izbūvē respektēja debespuses (izstiepums austrumu–rietumu virzienā).

Pilsētas organizējošais centrs reģionā vēlinajos viduslaikos varēja būt pils un apmetne ap to (Ludza, Aizpute, Sabile, Grobiņa, Saldus, Tukums, Kandava, Viļaka), ko ieskāva pilsētas mūris, vai arī vēlāk izveidojies tirgus, uz kuru veda ielu tīkls. Dažkārt abi objekti izvietojās tuvumā (Tukums, Aizpute) un mainījās vienīgi pilsētas organizējošais centrs. Ebreju ienākšana pilsētās no 18. gs. beigām līdz pat 19. gs. vidum liek secināt par tirgus organizējošo lomu *štetl* izveidē. Marginalizētās pils noslēgumformas savukārt varēja atspoguļoties vietējo kapakmeņu formās (Aizpute). Pilsētu ieskaujošais mūris vairs nebija relevants *štetl* vēlinajai realitātei Latvijā, kaut arī tas savulaik pastāvēja Daugavpilī, Sabilē un daudzās citās pilsētās.

Ar kultisko realitāti saistītie *štetl* pamatelementi līdz ar to bija sinagoga (sapulcēšanās nams, *bejt-ha-kneset*) un kapi (mūžības nams, *bejt-ha-olām*), kas ieņēma īpašu vietu arī metafiziskajā pasaules ainā.⁵⁶ Sinagogām vai pat to drupām tika

piedevēts maģisks spēks, kas bija saistīts ar to, ka pat sagrauta (*hārab*) sinagoga saglabā savu svētumu.⁵⁷ Turklāt virzienā no mazas pilsētas uz lielu pieaug sinagogas svētums.⁵⁸ Uz Otrajā pasaules karā nodedzināto sinagogu drupām vai pamatiem Latvijā dažkārt uzbūvētas jaunas dzīvojamās vai saimniecības mājas (Riebiņos, Madonā, Viļakā, Viesītē) vai arī vieta atstāta neapbūvēta (piemēram, Kaunatā, Aglonā, Bauskā). Folkloristikas vākumi uzrāda, kā naktīs vecās sinagogās pulcējas mirušie gari.⁵⁹ Atmiņu pieraksts no Riebiņiem vēsta, ka uz nodedzinātas sinagogas pamatiem celtā mājā laikā, kad saimniece gatavo azaidu, īpaši no rīta (*šaharīt* laikā), telpu šķērso "svešā valodā runājoši ļaudis", kuri virzās no ieejas mājas dziļumā.⁶⁰

Pat mazajos miestīņos sinagogas varēja būt vairākas (vai sinagoga un lūgšanu nams, kā dēvēja hasidisma kulta celtnes) – jaunā un vecā, vasaras un ziemas, lielā, zaļā un vidus. Lielpilsētās sinagogas savām vajadzībām būvēja gan atsevišķu profesiju pārstāvji, gan pilsētas elite (Daugavpils), gan arī dažādiem jūdaisma virzieniem piederīgie. Mazpilsētiņās vienā sinagogā varēja iekārtoties pat krasi pretēju virzienu piekritēji (Subate) – tas norādīja uz kopienas pieticības vairotu toleranci. Sinagogas Latvijas mazajos *šetlah* kopumā bija ievērojami askētiskākas nekā Baltkrievijā, Ukrainā un Polijā. Tomēr visā to askētismā tās atšķīrās no profānās celtnes atgādināšiem lūgšanu namiem un bieži bija atpazīstamas pēc nepārprotamajām regulārajām proporcijām, kas sevi slēpa komplicētu simbolismu.

Kapi tradīcijā skaitījās svēti un reizē netīri,⁶¹ tā ka priesteriem (*kohanīm*) bija aizliegts tajos iet. Tie vai nu atradās pakalnā (Sabile, daļēji Subate, Valdemārpils), vai arī tos no *šetl* atdalīja upe vai ezers (Grobiņa, Ludza); tie varēja būt izvietoti arī pietiekamā distancē no *šetl*, bieži vien (bet ne vienmēr) aiz kristiešu kapiem (Jaunjelgava, Kandava, Saldus, Vaiņode, Grobiņa). Tā bija antipasaule attiecībā pret pašu *šetl* centru situācijā, kad dominējošais hasidisms piekopa svēto kapu kultu. Svētumu garantēja gudro un ievērojamo – *cadikim* – kapavietas, kam iedzīvotāji piedēvēja apotropeiskas funkcijas. Kapi savā mākslas kanonā bija striktāk orientēti uz tradīciju un lielākā mērā izvairījās no gotikas iespaida kā visvairāk kristietību konotējošā virziena, kas ir arī kristīgās mākslas elementu visspilgtāk sintezējošais virziens. Izņēmums šeit ir tikai rozetes izmantošana sinagogās, daudz brīvāk pārņemot islāmiskās un baroka formas.⁶²

Latvijā atšķīrībā no Podolijas nav atrodamas cietokšņsinagogas, kas pilda aizsargfunkcijas pilsētas vai ebreju kvartāla aizstāvēšanā un tālab celtas augstākā vietā pilsētā (pakalnā vai paugurā).⁶³ Šis apstāklis atkarīgs no politiskā konteksta un reljefa īpatnībām. Kurzemē kalnainā vietā ir gan Tukums, gan Talsi un Kandava, taču tikai divu pēdējo reljefā sinagogas atradās augstāk nekā kristiešu baznīcas, turklāt Talsos tas kompensē ne tik vēlamo sinagogas novirzīšanos



13. BRUNO ŠULCS.
Hasīdi pie mikves.
Ap 1936



14. Skats uz Sabiles
sinagogu pēc restaurācijas

rabinim. Sal. ar Krišjāņa Barona "Mana sadursme ar žīdu rabinu", sk.: Barona L. Krišjāņa Barona atmiņas. – Rīga: Valters un Rapa, 1924. – 31.–33. lpp.

³⁰ Mērenākais pīetsma spēms atzina darba disciplinējošo nozīmi grēknožēlas ciņā.

³¹ Sk. 2. atsaucē minēto Jāņa Poruka stāstu "Brauciens uz dziesmu svētkiem". Šo apstākli papildināja arī kristīgās vēsts antikapitāliskā uztvere (stāsts "Mūžīgs žids").

³² Poruks J. Kopoti raksti. – Rīga: Jānis Roze, 1929. – 16. sēj. – 86. lpp. Jāatzīst, ka latviešu intelektuāļiem ebreju garīgajām vērtībām nelāva pieslēgties valodas un izglītības barjera, to neveicināja arī ebreju vides noslēgtība, tāpēc

ebreju naratīvi latviešu memuānistikā reducēti uz naudas, bagātības un varas motīviem, kas ārēji ir daudz vieglāk kauzāli operējami (sk. arī: *Blezais H. Saki tā, kā tas ir.* – Rīga: Svētdienas Rīts, 1995). Jāatgādina, ka arī Aleksandram Čakam pilsētas nomales resentiments vērsts pret centra bulvāriem, "kur visa mūsu dzīve / Netira kā draņķīgs žīdu miests" (*Čaks A. Kopoti raksti 6 sēj.* – Rīga: Zinātne, 1991. – I. sēj.: Dzeja. – 145. lpp.). Tiem piedēvēto "mūžības iztrūkumu" latviešu dzejas urbānists kompensē ar ekspresionisma stilā transcendentu piesāpētības dabas poētiku.

³³ Jozefs Rots par savu *štetl* un tā iedzīvotājiem rakstīja: "Pilsētai ir 18 000 iedzīvotāju, no kuriem 15 000 ir ebreji. (...) No 15 000 ebreju 8000 pārtiek no tirdzniecības. Tie ir sikirtgotāji, vidējās pārticības tirgotāji un lieltirgotāji. Pārējie 7000 ebreju ir sikamatnieki, strādnieki, skolotāji, rakstītāji, Toras rakstītāji, ūdens iznēsātāji, zinātnieki, kulta kalpi, sinagogas kalpotāji, ārsti, advokāti, ierēdņi, ubagi un kautrīgie ubagi, kas dzīvo no publiskas labdarības, kaprači un kapu akmeņkāji" (Cit. pēc: *Šreiners S. Austrumeiropas ebreju mantojums // Ceļš.* – 1998. – Nr. 50. – 34. lpp.). Latviešu literatūra iemūžinājusi tieši nodērgā, darbīgā un mobilā ebreja tipu un nepazīst *šnoreru* (no citu labdarības dzīvojošu ebreju) tipu.

³⁴ *Aleksejeva T. Die Juden im Herzogtum Kurland // Schwindtal M, Gūtmanis A. Das Baltikum im Spiegel der deutschen Literatur: Carl Gustav Jochmann und Garlieb Merkel: Beiträge des Internationalen Symposiums in Riga vom 18. bis 21. September 1996 zu den kulturellen Beziehungen zwischen Balten und Deutschen.* – Heidelberg: C. Winter, 2001. – S. 162.

³⁵ Turpat. – 163. lpp.

³⁶ *Aleksejeva T. Jüdisches Schicksal im Herzogtum Kurland im 17. und 18. Jahrhundert // Das Herzogtum Kurland 1561–1795: Verfassung, Wirtschaft, Gesellschaft / Hg. von E. Oberländer.* – Lüneburg: Nordostdeutsches Kulturwerk, 2001. – Bd. 2. – S. 244.



15. Tipisks Austrumeiropas *štetl* tirgus laukums Osvencimā

atrašanās ielejā, kā tas ir Ludzā. Parasti tomēr sinagoga neieņēma augstākās pozīcijas pilsētas reljefā (un tāda ir tās principiālā atšķirība no pilīm un baznīcām). Tas gan cita starpā varēja slēpt piesaisti mikves vajadzībām.

Svarīga nozīme *štetl* struktūrā bija mikvēm – rituālajām ūdenskrātuvēm attīršanās rituālu veikšanai, kuras varēja atrasties rabīna mājā. Arī tās bija cieši saistītas ar dabiskajām vides īpatnībām.⁶⁴ Mikves popularitāte, sevišķi hasīdismā, bija atkarīga no paša rabīna plašākas pazīstamības (īpaši Daugavpili un Ludzā). Taču mikves varēja arī nebūt piesaistītas sinagogām vai rabīna mājai, bet tikt ierīkotas kaut kur citur *štetl* teritorijā (Aknīstē).

Patī ebreju māja arī saturēja ebrejiskus marķierus – *mezuzā* – pie durvju stenderes un jau minēto *mizrah* pie austrumu sienas. Norauto *mezuzā* pēdas dažkārt izdodas atrast, ja mājas stendere nav pārbūvēta. *Mezuzā*, kam viegli pieskārs, ieejot namā, saturēja svarīgākās jūdaisma lūgšanas *Šma jisrael* (Dtn. 6:4–9; 11:13–22) rindas. Tās bija rakstītas uz pergamenta un,



16. Sabile. Nams Talsu ielā 13 1976. gadā

ievietotas apvalkā, slīpi piestiprinātas pie durvju stenderes. Pārejot pie pilsētas plānojuma, jānorāda uz svarīgāko zīmi šabata sakarā, kas principiāli nosaka *štetl* konkrēto formu, proti, *eruv* (burtiski: sajukušana, tehnisks termins, kas lietots, lai apzīmētu atdalītu lietu vai zonu ideālu savienošanu ar šabata likumu palīdzību, veidojot simboliskas durvis starp zonām un leģitimējot pāreju no vienas zonas otrā). Ar *eruv* palīdzību tika veikts dalījums "publiskajā sfērā" (ivritā: *rešūt harabā*) un "privātajā sfērā" (ivritā: *rešūt hajahid*).⁶⁵ Publiskā vieta (*rehabāh*) turklāt varēja konotēt arī kolektīvās lūgšanas vietu (sinagogu, lūgšanu namu). Ielas un laukumi veidoja publisko sfēru, bet mājas un dārziņš, ko ieskāva žogs vai palisāde (no Kurzemes *štetlah* – Subatē un Gostiņos), – privāto sfēru. Daudzdzīvokļu mājām, ja tādas bija (Kurzemes mazpilsētās – Kuldīgā, Kandavā), privāto sfēru veidoja dzīvokļu telpas, publisko – kāpņu telpas u. tml., kas bija visu mājas iedzīvotāju lietojumā. Arī žoga funkcijas simboliski saistītas ar šabatā priekšrakstīto uzvedību (uzvedība žoga iekšpusē un ārpusē šabatā ir atšķirīga, ja vien jau nav notikusi privātās sfēras



17. Daugavpils
vēsturiskais centrs
20. gs. 20.–30. gados

paplašināšana). *Eruv* iezīmē *štetl* robežas, ja vēlas visu *štetl* padarīt par privāto sfēru. Proti, reizēm bija iespējams visu pilsētas teritoriju vai *štetl* padarīt par privāto sfēru, nostiepjot virvi gar malām vai sienām un ieejai pievienojot stabus ar pārlīktni vai diegu, ko tad atzīmēja ar lentu (lai nerastos šaubas tiem, kas vēlas šabatu ievērot⁶⁶), un tādējādi atcelt šīs sfēras ietvaros virkni šabata aizliegumu (piemēram, pārmēsāt noteiktas lietas, arī mazus bēmus). Pilsētas siena un dabiskie šķēršļi (upe, paaugstinājumi) noteica šo sfēru robežas. Latvijas mazajos *štetlah* šo lomu veica gandrīz vienīgi dabiskie šķēršļi. Robežas un zonas tādējādi ir galvenās semiotiskās kategorijas ebreju *štetl* struktūras noteikšanā.⁶⁷

Upe varēja vēl pirms *štetl* izveides ieskaust vecpilsētu, un, ja ebreji koncentrējās tajā, tad teritorija ārpus vecpilsētas tika marķēta kā neebrejska, bet upes gultne veidoja vienu no *štetl* robežām. Upe šādos gadījumos, tāpat kā tilts pār to, sāka figurēt arī kā *štetl* pamattēls un iespīesties leksikā (tilts pār Tebru Aizputē, saukts Žīdu tilts). Sinagogas ļoti bieži atradās pie šādām upēm/ūdeņiem, kā tas redzams ne vien Aizputē, bet arī Sabilē (Abavas krastā) un citur; to noteica ne tikai labvēlīgie mikves iekārtošanas apstākļi, bet arī sānielīgas statuss, uz kuras tās atradās, turklāt tas bija raksturīgi galvenokārt vienielas pilsētām, kādas bija vairums Latvijas mazpilsētu. Pilsētas vai tirgus laukumu ieskaujošās ielas stiepās virzienā uz tiltiem un veda tālāk pāri upei. Arī pats laukums varēja izvietoties galvenās ielas pagrieziņa virzienā uz upi. Viļņu iela Pāvilostā, Ezerkrasta iela Ludzā, Upes iela Gostiņos, Ezera iela Valdemārpīlī, Strautu iela Sabilē, uz kurām atradās sinagogas, ar savu nosaukumu semantiku ilustrē šo apstākli.⁶⁸ Tur, kur līdzīgu pozīciju jau bija ieņēmušas baznīcas, sinagogas atkāpās sānielīgas no galvenās ielas tirgus laukuma tuvumā, bet ievērojami neattālinoties no ūdensšķirtnes krasta līnijas (piemēram, Kuldīgā).

248f; *Aleksejeva T.* Kurzeme kā ebreju pirmā apmešanās vieta Latvijas teritorijā // *Ceļš*. – 1998. – Nr. 50. – 48.–63. lpp.

³⁷ Senākais ir 1309. gada Vācu ordeņa postulētais ebreju apmešanās aizliegums Livonijā. Sk.: *Aleksejeva T.* Jüdisches Schicksal. – S. 239.

³⁸ *Aleksejeva T.* Jüdisches Schicksal. – S. 240.

³⁹ Sk.: *Leitāne I.* Die jüdische Dimension der Stadt Lettlands (XV–XVIII Jahrhundert): eine Typologie // *Tagungsband des II. Internationalen Symposiums zur deutschen Kultur im europäischen Nordosten* / Hg. von R. Schweitzer, W. Bastman-Bühner. – Helsinki; Lübeck, 2001. – S. 281–296.

⁴⁰ Pati reliģisko rituālu izpilde gan var kļūt par attēlojuma priekšmetu. Tādā gadījumā tēla denotāts un rituāla denotāts sakrīt. Tomēr pamatā mākslai ir darīšana ar tradīcijas konotātiem. Zīmīgā veidā māksla reti attēlo pašas sinagogas.

⁴¹ Tiem veltīts Mišnas traktāts *Suka*. Tulkojumā no ivrita – "Telts". Mišna – ebreju reliģisko tiesību sakopojums, viens no *halakhā* avotiem.

⁴² Rokās tiek ņemti četri augi (*arba'a minim*) un pēc svētīšanas ar tiem veiktas kustības četros horizontālos un divos vertikālos virzienos. *Erog*, proti, citrons ir viena no *arba'a minim* sastāvdaļām, ko tur kreisajā rokā, atlikušie trīs – *lulāv* – ir palmas (vītola) zara atvase, vismaz trīs mirtes zari un divi vītola zari, ko tur labajā rokā. Tieši *lulāv* ir pirmtēls telūriskajai realitātei, ko palīdz konotēt puķu pušķis.

18. BRUNO ŠULCS.
Pašportrets ar suni.
Ilustrācija autora stāstam
"Nimrods". Ap 1933



⁴³ Daži dzīvnieki ienāk anekdotēs, piemēram, "mana kaza" figurē kā neatliekamais un tālab neērtais darbs. Darbs ar savu pāmēra vitalitāti vienmēr ir "mana kaza".

⁴⁴ Uz galvas attēlotās figūras varēja simbolizēt realitātes "pārļaičigos" aspektus.

⁴⁵ Latvijas tentonijā hasīdu kopienas darbojās Bauskā, Liepājā, Jelgavā, Vļakā, Vļānos, Kārsavā, Daugavpilī, Silenē, Ludzā un citur.

⁴⁶ *Leitāne I*. Hasīdisma interpretācija Lāzara Gulkoviča darbos // *Ceļš*. – 1999. – Nr. 51. – 109.–122. lpp.

⁴⁷ Latvijā, piemēram, darbojās K. Pēterona vadītais ceļojošais cirks.

⁴⁸ Pacejot rokas un savienojot pirkstus noteiktā veidā, priesteri svētī tautu. Šo funkciju viņi pilda vēl šodien, kaut arī vairums citu funkciju kopš Tempļa sagrāves ir atceltas.

⁴⁹ Sīkāk par ebreju mākslas simboliku sk.: *Leitāne I*. Die jüdischen Grabdenkmale in Kurzeme (Kurland) // *Mākslas Vēsture un Teorija*. – 2006. – Nr. 5. – 15.–28. lpp.

⁵⁰ Šabata baltmaize, viens no ebreju svarīgāko svētku minimumrekvizītiem.

⁵¹ Bez nopietniem *šetlah* sociālekonomisko aspektu pētījumiem nozīmīgākas saķerības mēģināt uzrādīt ir pārāgni. *Šetlah* Austrumeiropā arhitektūras formu aspektā vislabāk izpētīts Podolijā, kur tas veidojies maģistrāta apstākļos. Pamazām sākas *šetlah* pētniecība Lietuvā, centrā izvirzot vēsturiskos, sociālekonomiskos, radniecības un ģenealoģijas aspektus. Latvijā *šetlah* pētniecībā sperti tikai pirmie soļi.



19. Jelgava. Iekšpagalms.
20. gs. 20. gadi



20. Subate Pirmā pasaules kara laikā

Šetlah semiotikā svarīga ir atšķirība starp galveno ielu un sānielu. Atšķirībā no galvenās ielas sānielu lieto tikai tās iedzīvotāji, jo tā "akli" noslēdzas. Tādu sānielu varēja ar *eruv* palīdzību viegli padarīt par privāto sfēru, tādējādi tā vairs nebija pakļauta virknei šabata aizliegumu un tajā varēja brīvi veikt citādi šabatā publiskajā telpā aizliegtās darbības. Sānieliņā varēja "iespiest" arī sinagogu; "noslēpta" tajā, tā neaizēnoja baznīcu (vai baznīcas), kas pacēlās visos Latvijas *šetlah*, bet sānielas, kuras atdūrās pret upi, kā jau teikts, līdzveidoja pilsētas panorāmu skatā no tilta un krasta pretējās puses. Kvartāla centrā sinagogas izvietojās pilsētās ar ielu režģi, kuras šobrīd neaplūkosim, jo tās pārstāv citu *šetlah* tipu.

Tā kā miesta statusu noteica tirgus un gadatirgus organizēšana, tad tirgus vieta marķēja *šetlah* centru. Tirgus laukumā noritēja arī pilsētiņas dzīvei svarīga komunikācija, kas to attāli saistīja ar viduslaiku Rietumeiropas urbāno kultūru un viduslaiku pilsētas tipisko morfoloģiju, saskaņā ar kuru amatnieki un tirgotāji koncentrējās galvenokārt pilsētā, bet zemnieki apmetās ārpus tās. Pašas ebreju mājas izvietojās tuvāk tirgus laukumam ("tirgus laukums, ko ieskāva ebreju veikaliņi"⁶⁹ figurēja kā *šetlah* galvenā pazīme neebreju iedzīvotāju acīs), bet tirgus laukums un ielas veidoja regularitātes (laukums) un iregularitātes (ielas) kombināciju. Tirgus laukuma priekšpuse, kas noslēdzās ar diviem stūriem, kuros sākās (galvenā) iela, apbūves ziņā varēja būt visinteresantākā, jo tajā koncentrējās kopš 19. gs. sākuma radītie celtniecības objekti. Satiksme tad noritēja tirgus laukumā perimetra virzienā, vidus tika atstāts brīvs, un tajā uz stendiem varēja pārdot lietas.

Šetlah plānojumu šādā gadījumā noteica divas paralēlas galvenās ielas, uz kurām bija "uzlikts" tirgus laukums. Tā kā Latvijas *šetlah* bija vienielas pilsētas, tirgus laukuma pretējās malas apbūve jau bieži pielāgojās ordināro ielu raksturīgajai apbūvei. Tirgus laukumu ieskaujošās celtnes visbiežāk bija ebreju tirgotāju dzīvojamās mājas, kurās atradās arī veikaliņi. Šo tipu veidoja



21. Ludza. Nams
Baznīcas ielā 28/30
1978. gadā



22. Ludza. Nams
I. Maija ielā 10

mājas ar mezonīniem vai mansardiem un veikalīņiem pirmajā stāvā (Aizpute). Tomēr izdarīt secinājumu par šādu māju tipa "ebreiskumu" ir pārāgi.

Daudzos *štetlah* atrodamas Sinagogas ielas, kas ved uz vietējo sinagogu (Aizpute, Ventspils, Piltene, Saldus, Viļāni, Ludza), lai gan uz sinagogu ved arī iepriekš raksturotās sānielas, piemēram, Skolas ielas (Līvāni, Krāslava, Dagda). Kurzemes *štetlah* Baznīcas iela bieži ir gandrīz blakus Sinagogas ielai vai vismaz ielai, uz kuras atrodas sinagoga, un uzvijas (baznīc)kalnā (Aizpute, Subate, Kandava). Toties visai reti atrodamas Ebreju ielas (t.s. *Judengasse*), kas liecinātu par ebreju separātu eksistenci. Kā rets izņēmums minama Ebreju (tagadējā Dobeles) iela Jelgavā; tas varētu būt izskaidrojams ar to, ka ebreji atradušies hercoga aizbildniecībā (t. s. *Schutzjuden*). Taču arī šis apstāklis nav mainījis *štetl* struktūru (sinagoga atradās katoļu baznīcas tuvumā starp Katoļu un Pils ielu, rabīns dzīvoja Katoļu ielā). Turklāt tā veidojusi anklāvu visiem nevāciešiem pretstatā vācu tautības iedzīvotājiem, kas bija izvietojušies pašā pilsētā, – tātad nav bijusi pašnoslēgta vienība, akcentējot varas pretstatu hercogs/maģistrāts. Šāds ielas tips uzrādāms daudzās Kurzemes pilsētās un tika saukts *Fürstliche Freiheit* (valdnieka brīvzona) jeb *Schlossfreiheit* (pils brīvzona). Tatjana Aleksejeva uzskata nenoslēgtu ebreju pilsētas struktūru

⁵² Gotlobs Frēge ar to saprata nozīmi, bet Bērtrands Rasels tā apzīmēja denotātu.

⁵³ Sk.: Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. – Москва: Петрополис, 1998. – С. 208–217. Eko norobežojas no Džovanni Klauza Kēniga, saskaņā ar kuru denotāti ir eksistenciāli (cilvēciskās eksistences kvanti), Ebreju iztrūkums šādā gadījumā nozīmētu *štetl* (sinagogas, ebreju privātmājas) denotāta zudumu. Jautājums gan patiesībā ir nopietns, jo tradīcijas nesēju iztrūkums var nozīmēt tradīcijas pārvāpumu un zināšanu par denotātu (vai pat paša denotāta) zudumu.

⁵⁴ Līdzīgs liktenis gan ir skāris arī daudzas ekstrordināras celtnes, sevišķi koka apbūvi Rīgā.

⁵⁵ 100 еврейских местечек Украины. Вып. 1: Подолия. Дерезня. Зиньков. Летичев. Меджибож. Проскуров. Сатанов: Исторический путеводитель. – Иерусалим; Ст. Петербург, 1997. – С. 62.

⁵⁶ Abi objektu veidi atvasināti no vārda *bejt* (māja, nams), kas nozīmē gan celtni, gan ģimeni, un šādu negaidītu konverģenci aicina pārdomāt par moto izvēlētais Bruno Šulca citāts. Jāatceras, ka arī Tempļis tika apzīmēts šajā vārdā – Pirmais nams (1. Tempļis, *ha-bejt rišon*) un Otrais nams (2. Tempļis, *ha-bejt šenē*). Alla Sokolova atgādina par nepabeigtības izjūtu trimdā un *halakhā* prasību, kas ir spēkā pēc Tempļa sagrāves, proti, nepabeigt nevienu ebreju celtni, lai atcerētos Tempļi. Celtniecības tradīcija Austrumeiropā paredz atstāt kādu sienas daļu austrumu pusē bez ģipša, tādējādi simboliski manifestējot nepabeigtību (Sokolowa A. Architectural Space of the Shtetl-Street-House: Jewish homes in the Shtetls of Eastern-Podolia // Trumah. – 1996. – P. 48). Šal. ar aizliegumu plaut zāli sagraudās sinagogas mūros nolūkā izraisīt sāras par celtnes sagrāvi un pamudināt to uzcelt no jauna. Te patiesībā konstatējamas rūpes par denotāta saglabāšanu līdztekus zināšanām par tā šobrīdējo atcelumu. *Mizrah* (burtiski: austrumi) attēls uz ikvienas dzīvojamās

mājas austrumu sienas arī pildīja šo norādes funkciju uz Visaugstāko (attēls saturēja tā vārdu un kādu simbolisku attēlu, varēja būt arī reižes formā, t.i., izgriezts no papīra). Visas ebreju celtnes referē uz Templi, kā arī uz faktu, ka tā sagrāve ir atcēlusi tiešas kultiskas darbības Templi.

⁵⁷ Sagraudā sinagogā saskaņā ar Mišnas traktātu (*Megila* 3,3) nedrīkst veikt šādas darbības: ņīkot bērnu ceremonijas par godu mirušajiem, vīt virves, mest tīklus, uz jumta izvietot kaltešanai augļus un izmantot sinagogu kā caurstāigājamo pagalmu (nepieciešams apiet tai apkārt, ja tā atrodas ceļā). Tādējādi tiek izslēgta virkne šo svēto objektu iespējamo denotātu.

⁵⁸ Pārdot, piemēram, drīkst vienīgi lauku sinagogu (Mišna, *Megila*, 3,2), jo tās svētuma statusu ierobežo tikai vietējo ebreju līdzdalība lūgšanās. No šī viedokļa *halakhā* neizslēdz konkrētās celtnes denotāta maiņas iespēju. Bet arī tādā gadījumā iegūtā nauda tērējama tikai vēl svētāku priekšmetu iegādei. Piemēram, svētuma pakāpe Torai (precīzāk, Toras rullim) ir vēl augstāka par sinagogas svētuma statusu. Tas nozīmē, ka pati pārdošana un pirkšana translē denotātu (maiņas līdzeklis saglabā denotātu, to konotējot). Pilsētu sinagogas jau ir neatsavināms kopienas īpašums (jo pilsēta ir pasaule), tās nedrīkst pāriet privātipašumā, tātad arī sagraudā veidā nekad nezaudē savu denotātu (Gogoļa ielas sinagogas drupu "saglabāšana" Rīgā ir no šī viedokļa optimāla stratēģija attiecībā pret sagrauto kulta celtni, cik vien "optimāla" var būt tās neatjaunošana kulta vajadzībām).

⁵⁹ 100 еврейских местечек Украины.. – С. 47.

⁶⁰ Atmiņu pieraksts raksta autorei arhīvā.

⁶¹ Kapus ieskāva mūns (piemēram, Sabilē) vai žogs, un tiem bija ieejas vārti, nereti ar uzrakstiem. Kā jau sacīts, arī kapi bija mājas veids. Prasmīgas robežu kombinēšanas rezultātā visa pilsēta veidoja kopīgas "ebreju mājas" (*idiš hajm*).



23. Mežciems (Daugavpils). Vasarnīcu rajons



24. Sabile. Nams Ventspils ielā 15/17 1986. gadā

par galveno īpatnību Kurzemes hercogistē pretstatā Rietumeiropas un Viduseiropas getoizētajai pilsētas topogrāfijai.⁷⁰ Tomēr jāatzīmē, ka *štetl* nenoslēgtība un atvērtība lokālajai ainavai ir aristokrātiskā pilsētas tēla īpatnība vispār. Arī poļu muižniecības (šļahtas) acis (poļu) "muiža un ebreju pilsēta kopīgi harmoniski veidoja sociālo ainavu"⁷¹. Tādējādi vēlinā aristokrātiskā *štetl* realitāte sakrīt ar apgaismības ideālu (kā kristīgajā, tā ebreju versijā – *haskalā*) un noslēgtā *štetl* kritiku. Pastāvīgs *štetl* toposs skatījumā no iekšienes bija tā pilnība un regularitāte. Sāras Feiges Foneres atmiņās Daugavpils raksturota šādi: "Dvinskas pilsēta tolaik bija patiesi liela un brīnišķīga vieta, kurā bija pilnīgi viss. Tajā bija *Torah*, bijība debesu priekšā, labdarība, līdzcietība un gudrība, kaut netrūka arī masu nezināšanas un māņticības. (..) Dvinskas pilsēta, man šķiet, tolaik saturēja visus brīnumus. Tā bija celta pēc atbilstošas kārtības un noteikumiem, pilsētas siena bija vienlīdz gara, cik plata, un ikvienas mājas logi skaitā bija vienādi – trīs, pieci utt."⁷² Klemens Junoša stāsta par Kuželapki pilsētiņu: "Šeit bija viss: mierīga dzīve, laime, dievbijība, gudrība, neliela tirdzniecība... Netrūka nekā. Šeit bija skola, mikve, šohets, rabīns."⁷³ Bogdans

Vojdovskis ir vēl patētiskāks: "Es gribu mainīt visu, kas man ir, pret šādu mazu, vismazāko no dzīvēm. Tik tuvu Dievam. Un Dievs arī savā vietā. Un ikviens grēks un labs darbs tāpat savā vietā. Tirgotājs aiz sava stūra. Ormanis pie saviem zirgiem. Viss tik mazs, tik labs un nepieciešams".⁷⁴ *Štetl* vēl līdz Otrajam pasaules karam saglabājās kā gara aristokrātijas triumfs, pārstāvot teokrātiskas pilsētas ideju. "Šohets, rakstvedis un rabīns ir garīgās dzīves vadītāji. Precīza reglamentācija nosaka, kas ir atļauts un kas aizliegts. (...) Dievs ir ikvienā sienu līkumā, visur. Viņa ēna caurauž ik maltīti, ik vārdu, ik darbu un ik atpūtu. No ārpuses var likties, ka cilvēki iegremdēti dzīvē, ka tikai brīnums spēj tos glābt, taču brīnums – savā veidā – ir visa viņu dzīve, viņu iekšējā dzīve."⁷⁵ Šāds *štetl* pilnības raksturs netraucēja tam uzņemt sevi jaunus – laikmetīgus elementus. Kad 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā *štetl* iedzīvotāju acīs pieauga vasaras brīvdienų pavadīšanas nozīmība, tas tika paplašināts ar vasarnīcu rajoniem (Daugavpils).

Kā *štetl* reliģisko realitāti konotē tajos izvēlētos arhitektūras formas un detaļas? Arī šo elementu denotāts ļauj ilustrēt *štetl* tēls glezniecībā. Ebreju mākslinieki bieži attēlo logu, tāpat kā gleznas un fotogrāfijas "uzmācīgi" fiksē durvis. Ar ko saistāma šāda uzmanība pret šiem objektiem? Veikaliņu durvis atrodas uz robežas starp publisko un privāto sfēru, un to nozīme (stāvoklī "būt atvērtām" vai "būt aizvērtām"), teiktu Kvains, ir mainīga. Durvis satur uzrakstus iekšpusē, un, atverot tās, uzraksti tiek pavērsti uz ārpusi; tad kādā brīdī tās atkal tiek aizvērtas, rakstus ieslēpjot iekšpusē, – tādējādi durvis kļūst par denotātu zonu komunikējamībai, kas konotē ikdienas un transcendentās realitātes sastapšanos. Līdzīga nozīme var būt pašam veikaliņam, kas atrodas mājā.⁷⁶ Atvērts logs arī nozīmē pāreju no privātās uz publisko sfēru un no subjektīvās uz transcendentu.

Bruno Šulcs zīmējumā "Pašportrets ar suni" attēlo sevi atvērtā mājas logā skatā no iekšpuses uz ārpusi (no privātā publiskajā, no ikdienišķi psiholoģiskā – transcendentajā). Tomēr portrets rada iespaidu, ka attēlotais reizē atrodas telpas iekšienē. Pats loga rāmis komfortabli paplašināts līdz varoņa izmēriem, piemērots tā meklējumiem, saplūstot ar viņa lūkošanos laukā, publiskajā un transcendentajā sfērā. Šulca varonis, satvēris suni, sargā to, un šis žests atgādina, ka logs ir bīstamības, pārejas un sliekšņa simbols. Logu apdares tradicionāli ietver ornamentālus kokgriezumus, kam Austrumlatvijas zemnieku kultūrā ir apotropeiskas funkcijas, bet šeit tās pārsteidzoši atgādina reizeles (Rogačovera lūgšanu namā Daugavpilī, kā arī ornamentālās logu apdares privātmājās, piemēram, Kaunatā).

Atvērtības komplements ir mājas atvērtība uz ielu.⁷⁷ Šeit pastāv krass pretstats latviešu dzīves izjūtai, kas atšķirās arī no slāvu sādžām, kur iela pildīja komunikatīvo funkciju.⁷⁸ Iekšējās un ārējās telpas savienotība, abu dinamiskā vienība,⁷⁹ ebreju privātmājās tika sasniegta ar dažādu arhitektonisko detaļu lietojumu, kuras it kā izvirzījās no mājas fasādes ielas pusē, – ar platākām jumta dzegām, ar balkoniem un galerijām (latviešu apbūvē divstāvu klētīm arī bija galerijas (Ludza), taču ar citu funkcionālo nozīmi), kāpnēm, lieveņiem (turklāt lieveņi raksturoja arī latviešu un slāvu apbūves īpatnības) un cieši citu pie citas sarindotām durvīm un logiem, no kuriem vēlākie saimnieki daudzus atļāvās aizbūvēt, kā arī ar atvērtu ceļu uz iebrucamo vietu (Jelgava, Katoļu ielas pagalmis).

⁶² Par konfrontācijas simbolismu Latvijas sinagogu arhitektūrā sīkāk: *Špune V.* Latvijas sinagogas (manuskripts tiek gatavots izdošanai).

⁶³ *Sokolowa A.* Architectural Space of the Shtetl-Street-House.. – P. 36. Atšķirībā no Podolijas Latvijas teritorijā *štetl* nebija aizsardzības funkciju, kas Polijā veidojās 16. gs., lai aizsargātos no turku un Krimas tatāru iebrukumiem. Tas ievērojami pastiprināja un paildināja to viduslaiku komponentu.

⁶⁴ Mikve ir speciāla ūdenstvertne ar dabiski sakrājušos tekošu ūdeni vismaz 726 l tilpumā, kas paredzēts rituālās netīrības nomazgāšanai. Rituālā netīrība ir garīga kategorija, tai nav tieša sakara ar fizisko netīrību. Mikves izveide paredz pazemes avotu noteikšanu, un bieži (bet ne vienmēr) tā tiek veidota dabisko ūdenskrātuvju tuvumā.

⁶⁵ Šie jautājumi aplūkoti traktātā *Eruvin*, kas ir Mišnas un Talmūda sastāvdaļa.

⁶⁶ Šī apercepcija (mēs ievērojam šabatu un pastāvīgi zinām un pārlecīnāties, ka ievērojam to), svinot svētkus, jūdaismā ir ļoti svarīga un atšķirīga no atpūtas dienu nekoncentrētās izklaidības citās tradīcijās.

⁶⁷ Sk.: *Orla-Bukowska A.* Maintaining borders, crossing borders: social relationships in the shtetl // *Polin*. – 2004. – 17. – Pp. 171–195.

⁶⁸ Polijas pilsētā Barā 1565. gadā, piemēram, bija tikai trīs ielas: Pilsētas iela (*Grodowska*), Ebreju iela (*Żydowska*) un Baznīcas iela (*Kościolna*). (*Sokolowa A.* Architectural Space of the Shtetl-Street-House.. – P. 39). Šoloma Aleihema stāstā "Josele – lakstīgala" galvenais varonis, kantora dēls, kādā šabatā aizkļūst līdz katoļu baznīcai, kur klausās ērģeļu spēli. Lai tur nokļūtu, viņš paiet garām ziemas sinagogai, tīlam pār upi (*štetl* robeža), iet kalnup un nokļūst pilsētas katoļu zonā ar baznīcu kalnā. Retai Latvijas mazpilsētai bija šādas distances situācija starp katoļu vai luterāņu

un ebreju kulta celtnēm. Dažkārt sinagogas tieši atļāva celt uz baznīcas zemes (Balvi u.c.). Baznīcas iela Latvijas *štetlah* atrodas nevis nostāk no Sinagogas ielas (kā Podolijas un Galicijas modeli), bet bieži vien – tāpat kā sinagoga – tīngus laukuma tuvumā un pilsētas vēsturiskajā centrā.

⁶⁹ Żeromski S. *Przedwiosnie*. – Warszawa, 1948. – S. 109.

⁷⁰ Aleksejeva T. *Jüdisches Schicksal*. – S. 260.

⁷¹ Prokop-Janiec E. *The image of the Shtetl in Polish Literature // Studies from Polin: From Shtetl to Socialism*. Published for the Institute for Polish-Jewish Studies / Ed by A. Polonsky. – Oxford, London; Washington: The Littmann Library of Jewish Civilization, 1993. – P. 322.

⁷² Interneta resursi.

⁷³ Junosza K. *Stup // Junosza K. Nowele i obrazki*. – Warszawa, 1899. – S. 12.

⁷⁴ Wojdowski B. *Pascha // Krzywe drogi*. – Warszawa, 1987. – S. 19.

⁷⁵ Turpat. – 29.–30. lpp.

⁷⁶ Bruno Šulca darbos eksistenciāli notikumi lielākoties notiek veikalņu telpās pirkšanas un pārdošanas situācijās. Sk.: *Moked G. Dwie galaktyki poznego modernizmu: Świat przeszłości i modernizm w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji – Brunona Schulza i Samuela Josefa Agniona // Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesiątą rocznicę śmierci* / Red. J. Jarzębski. – Kraków, 1994. – S. 92.

⁷⁷ Sal. ar Krišjāņa Barona atmiņām par bērnu dienām Ventspilī. Barons atceras ceļu uz jūrmalu: "Trošuāru gar ielas malām, zināms, arī nekādu nebija; ielu ierobežoja zemi nameļi, kuru duris un logi atvērās taisni uz ielu. Tāpēc ne reti gadījās, ka garāmgājējam iznācējs no nama iegruāda ar durvīm sānos vai nosita tam cepuri no galvas." – *Barona L. Krišjāņa Barona atmiņas*. – 31. lpp.



25. Sabile. Nami Rīgas ielas sākumā. Skats no pagalma



26. 19. gs. celtnie Jelgavā, Vecpilsētas ielā 27, 1994. gadā

Veikalņu divdaļīgās/divvērtņu durvis vasarā bija atvērtas. Apstākļi, ka durvis atradās gan fasādes, gan sētas pusē, imitēja ielu pašas mājas iekšienē. Dažkārt māju fasādēs parādās vairāk nekā vienas durvis, un reizēm durvju ielas pusē nav vispār, ir tikai ieeja sētā ar durvīm slēgtā žogā. Durvis papildus dod virzišanās iespēju uz tālākajām telpām, neieejot galvenajā telpā. Jāmin atšķirīgie māju plānojumi un arhitektūras detaļas, īpaši mājām, kas atradās pie tīngus laukuma un sānielīnās. Tā kā aplūkotās mazpilsētas bija vienielas pilsētas, diez vai te varētu sastapt anfilādes tipa mājas, kas stiepās no vienas ielas līdz nākamai.⁸⁰ Līdzīgas celtnes varēja veidoties tikai pie ielu krustojumiem, kur šaurā fasāde izgāja uz galveno ielu, bet garenā fasāde – uz sānielu (Ludza, nams Latgales un Raiņa ielas stūrī). Pārsvārā tomēr Latvijas pilsētās pārstāvēts ziemeļu pilsētu māju (to vidū arī ebreju namu) plānojuma tips, ko raksturo uz ielu pavērsta garenā fasāde. Reizē tas liecina par Latvijas *štetlah* lielāku plašumu un emancipāciju salīdzinājumā ar tradicionālo viduslaiku urbāno modeli. Ielu apbūvē dominē atsevišķi stāvošas vienstāva un pusotra stāva, retumis – divstāvu celtnes. Iepretim guļkoku ēkām sastopam stāvbūves no apaļkokiem vai šķautņiem un pietiekami bieži – abu kombinācijas (Subate).

Daži vārdi sakāmi arī par jumtu tipiem Latvijas *štetlah*. Šis komponents vislielākajā mērā bija atkarīgs no reģionālām īpatnībām. Zemnieku mājām Kurzemes dienviddaļā, Ziemeļkurzemē, Latgalē un Augšzemē bija galvenokārt divslīpju jumti ar pusšļaupumiem galos.⁸¹ Izsmeltoša atbilde uz jautājumu, vai līdzīgi jumtu tipi izmantoti arī ebreju māju celtniecībā, prasītu plašāku pētījumu, jo saglabājušos artefaktu nav daudz. Norādīsim uz neapstrīdamo. No Podolijas *štetlah* sastopamajiem slīpjumta ar baldahīnu (dekoratīvs pārsegums, kas balstās uz nelielām kolonnām), sēdjumta ar mezonīnu (augšējais pusstāvs), slīpjumta ar mansardu (dzīvojamā telpa bēniņos zem jumta slīpnes), divslīpju jumta ar balkonu zelminī (frontonā), vienkārši divslīpju jumta, divslīpju jumta ar lodžiju zelminī (frontonā) un trīsslīpju jumta⁸² Latvijas *štetlah* pazīstams slīpjumts ar mezonīnu vai mansardu vai vienkārši divslīpju jumts, kam kā atsevišķs tips pievienojas četrslīpju jumts un divslīpju jumts ar pusšļaupumiem galos.

Tīngus laukuma tiešā tuvumā atradās amatnieku un tirgotāju mītnes, darbnīcas un veikalīņi. Šeit veidojās īpašs ebreju māju tips ar noliktavām pirmajā stāvā vai t. s. augsto palieveni preču glabāšanai (Ludza, Aizpute). Līdz mūsdienām diemžēl maz no tām saglabājušās. Noliklavas



27. Ludza. Nams Tālavijas ielā 37

pirmajā stāvā paaugstina mājas, īpaši, ja tās būvētas krastā vai nelīdzenā reljefā. Iebraucamās vietas atradās ielās, kas pieveda pie tirgus laukuma no lauku teritorijas puses, bet tās šodien sastopamas tikpat reti.

Podolijas *štetlah* māju fasādēs vērojamas renesanses un baroka ietekmes, kā arī – klusināti – pārstāvēts neoklasicisms, kaut gan māju iekšējais plānojums veikts pēc viduslaiku paraugiem,⁸² savukārt Latvijas *štetlah* neoklasicisms līdzsvarojas ar baroka elementiem vai pat dominē pār tiem (Kurzemē), Latgalē tādējādi cenšoties atsvērt tautas mākslas ietekmes.

Kaut gan *štetl* apbūve pārsvarā bija no koka, atsevišķās pilsētās dominēja t.s. sarkanā fabriku ķieģeļa celtnes (Dagda, Jēkabpils, Krustpils), kas liecināja par īpašnieka turīgumu. Taču koku turpināja izmantot rabinu mitnēm⁸³ un saspīestā, šaurā apbūve pilsētas centra zonā arī netiecās atteikties no tā. Tūlīt paskaidrosim – kāpēc.

Štetl arhitektonisko veidolu ietekmēja *Sukkot* svētki. Centrālo vietu šeit ieņem t. s. kušča (*sukkot*), kā ebreju tradīcijā dēvē mazas telpas, kas paredzētas *Sukkot* svētku svinēšanai. Tas ir mājas izbīdījums jeb galerija (malās bija koka dēļi, kas nedrīkstēja būt apmesti) kā augstā veranda bez griestiem.⁸⁴ Šādas kuščas redzamas Sabiles apbūvē kādas mājas otrajā stāvā aizmugures fasādē (pavērsums uz Abavas pusi), kā arī Subatē kādas mājas ielas pusē (galerija balstās uz kolonādi pirmā stāva lieveni). Griestu balķi nedrīkstēja būt apšūti ar dēļiem, bet tikai pārsegti ar maziem un šauriem dēļiņiem, ko dekorēja kokgriezumi vai niedru imitācijas. Niedrēm bija semiotiska un dekoratīva loma, ko uzsvēra faktūra un materiāla krāsa.⁸⁵ Svētku laikā pārsegumu noņēma vai pacēla taisni, nostiprināja ar īpašiem dēļiem un no jumta izņēma dažus dakstiņus, veidojot objektu, ko apzīmē ar vārdu "kušča". Līdz šim kuščas visvairāk atrastas Podolijas *štetlah* kompakto anfilāžu⁸⁶ tipa mājās,⁸⁷ kuras – pretstatā lineārās anfilādes tipam – sastopamas arī Latvijā, kaut visbiežāk – jau pārbūvētā veidā. Kušču jeb verandu vēlāk varēja arī

⁷⁸ Sokolowa A. Architectural Space of the Shtetl-Street-House... – P. 43.

⁷⁹ Sal. ar Bruno Šulca *camera obscura*, kas "veidojas" starp tirgus laukumu un istabu un kam raksturīgas komplicētas gaismu spēles. – Šulcs B. Grāmata. – 183. lpp.

⁸⁰ Podolijas pilsētiņu tirgus laukumu apbūvē sastopamas mājas, kuru fasāde vērsta ar šauro galu uz ielas pusi. No ielas iespējams ieliet galvenajā un lielākajā telpā, kas ir veikaliņš, citas telpas izkārtotas kā lineāra telpu anfilāde ar daļījumu zonās (business, dzīvošana, mājsaimniecība – visbiežāk tieši šādā secībā). Lielas šaurības apstākļos problēma bija saglabāt dzīves telpu. Durtiņas bija ļoti mazas (ne vairāk kā 70 cm platas), koridoru nebija, plaši tika izmantotas saliekamās durvis, durvju atvēršanai bija minimālais rādīss, jo vispār durvju mājās bija daudz. Daļījums sīkākās istabās sākās no fasādes. Jaunas telpas piebūvēja, veidojot vispirms grīdu un griestus. Māju apbūvēja tā, ka tās otrais gals sasniedza paralēlo ielu. Māja ietvēra veikalu, dzīvesvietu, darba, mājsaimniecības un studiju telpas (*bejt-midraš*).

⁸¹ Cimmermanis S. Latviešu tautas dzīves pieminekļi. – Rīga: Zinātne, 1969. – 23. lpp.

⁸² Sokolowa A. Architectural Space of the Shtetl-Street-House... – P. 48.

⁸³ Tā liecina arī Sāras Feiges Foneres atzinums par Daugavpili 19. gs. pēdējā trešdaļā.

⁸⁴ Zemās verandas bija sastopamas arī latviešu apbūvē (Ventspils raj).

⁸⁵ Соколова А. Кушча в традиционном еврейском доме (по материалам архитектурных исследований рядовой застройки штетлов Подолии) // Еврейская культура и культурные контакты: Материалы шестой ежегодной международной междисциплинарной конференции по иудаике. Москва: Сефер, 1999. – С. 267–268. (Академическая серия, 4.)

⁸⁶ Kompaktā anfilāde – galveno telpu ieskauj citas telpas. Apakšā atrodas veikals, darbnīca, māj-saimniecības telpas un steliņģis.

⁸⁷ Sokolova A. Architectural Space of the Shtetl-Street-House. – P. 71. Ja mājai ir dubultā struktūra, tās visbiežāk ir divas savienotas mājas; katra no tām ietver lineāro anfilādi vai arī kombinē lineāro un kompakto anfilādi (Turpat).

⁸⁸ Соколова А. Куца в традиционном еврейском доме. – С. 266.

⁸⁹ Turpat.

⁹⁰ Turpat. – 267. lpp.

⁹¹ Podolijā griestos kuščai bija noņemami vairogi, kas imitēja niedru segumu. Tie bija tumši brūnā krāsā, kas kontrastēja ar kaimiņu slāvu zilajiem logiem un durvīm. – Turpat. – 265.–266. lpp.

⁹² Mūra un ķieģeļu namiem savukārt kā kušču varēja pielāgot balkonu.

⁹³ Соколова А. Куца в традиционном еврейском доме. – С. 264. Autore min arī lodžiju mājas zelmīni ēkā ar divslīpju jumtu kā kuščas variantu, kas 19. gs. nomainīja 18. gs. tipiskos barokālos slīpjumtus ar mansardiem (Turpat. – 265. lpp.). Mansarda balkonu greznojušas dubultotas kolonnas (Turpat). Tie ir četrslīpju jumti virs taisnstūra ēkas, kur garajās malās ir trapecveida jumta klājumi, bet isajās malās – trīsstūrīni.

⁹⁴ Turpat. – 267. lpp.

⁹⁵ Ebreju laika skaitīšanas kalendārs ir mēness kalendārs. Kaut gan jaunā mēness (*roš hodes*) sākums var tikt izskaitļots iepriekš, eksistē bauslis, kas pieprasa to noteikt pēc aculiecinieku liecībām un pavadīt ar svētišanu. Jaunā mēness svētišanā piedalās tikai vīrieši. *Kidūš levanā* ir mēness svētišana vismaz trīs dienas pēc jaunā mēness parādīšanās, visbiežāk šabata izskaņā un ne vēlāk kā pilnmēnesī. Tā satur svētišanas vārdus, dažus psalmus un gudro izteikumus.



28. Sabile. Nams Rīgas ielā 8 1979. gadā

aizstiklot, turklāt stiklojums parasti bija jāveido no sīkām rūtīm, un tas bija komplicēts (Dagda).⁸⁸ Šādas kuščas visbiežāk ievietoja māju sānu vai pat aizmugures fasādē. Mājai Ludzā, Tālavijas ielā 37 un 39 (iespējams, arī Latgales ielā 46), ir šāda pārbūvēta galerija sānu fasādē, kas, ļoti iespējams, izgājusi uz sānielu un ko šobrīd nosedz vārti. Tā gan nav isti izbūvēta par stikla verandu. Sākumā acimredzot kuščas veidoja pie mājas sānu sienas vai pat sānu fasādes galerijas, un ikdienā tās varēja kalpot kā izejas sānieliņā.⁸⁹ Turklāt arī galerijas, to skaitā pirmajā stāvā, varēja būt aizstiklotas.⁹⁰ Šādas kuščas liecināja par māju īpašnieku turīgumu.⁹¹ Iegansts, kālab veidoja kuščas, bija saspīstība un blīvums pilsētas apbūvē, un tās drīzāk atrodam pilsētas centrā. Iepriekšteiktais paskaidro, kāpēc koks kā materiāls šādai apbūvei bija visparocīgākais.⁹² Koka kuščas varēja iekārtot iekšējā slēgtā pagalmā vai bēniņos, ja vien varēja izņemt kādus jumta fragmentus (dakstiņus vai lubiņas),⁹³ un pat šķūnī. Kuščām piemēroto verandu jumtus veidoja tādējādi, ka šķērsbaļķiem tika uzlikti noņemami kvadrātveida vairogi, kuri sastāvēja no apaļām koka kārtīm, kas varēja būt neapstrādāts koks. *Sukkot* svētku laikā vairogus pacēla uz īpašiem balstiem, atveri aizklāja ar svaigām niedrēm un – kā jau teikts – verandas jumtā izņēma dažus dakstiņus, lai varētu redzēt zvaigznes (bauslī paredzētā prasība).⁹⁴ Tā debesu tēls un ķermeņi nozīmīgi piedalās realitātē vai līdzveido to,⁹⁵ un "lūkošanās debesis" daudzkārt variēta *štetl* mākslā (Marks Šagāls) un literatūrā (Bruno Šulcs).

Cik lielā mērā pastāv saikne starp zemnieku māju veidiem un *štetl* apbūvi? Alla Sokolova attiecībā uz Podoliju gan atzīst: "Štetl/ apbūvē daļēji tika izmantoti uz vietējiem materiāliem balstīti māju būvniecības paņēmieni."⁹⁶ Taču reizē viņas spriedums par Podolijas *štetlah* ir kategorisks:



29. Sabiles sinagogas
iekšskats pēc restaurācijas

“Ukraiņu lauku mītnes standarti nekādi neietekmēja tradicionālās ebreju mājas arhitektūru.”⁹⁷ Latvijas *štetlah* lielākā mērā vērojama ietekmēšanās no vides (pimām kārtām vācu, slāvu, latviešu), ko, iesaistot atšķirības zīmes, atsver un balansē citi elementi, kurus apzīmēsim kā “ebrejisiskus”. To pretošanās vietējām ietekmēm rod vienību *štetl* mākslinieciskā veidola regularitātē, kurā līdzdarbojas gan kapu pieminekļu cilņi, gan *mizrahim* privātmājās, gan simboliskie attēli un arhitektoniskās detaļas, kas semantiskā piesātinātībā blīvējās ap pilsētas centru, – galvenās sinagogas *aron kodeš*. Šāda struktūra ar tikai ebrejiem pazīstamiem denotātiem un konotātiem plastiski un daudzveidīgi migrēja no *štetl* uz *štetl* līdz pat kompromisiem, nostiprinoties lokālajā vidē un vienlaikus sargājot sevi universālajā *štetl* nozīmē.

⁹⁶ Соколова А. Куща в традиционном еврейском доме.. – С. 263–264.

⁹⁷ Турпат.

DAUGAVPILS 18.–20. GS. SAKRĀLĀS ARHITEKTŪRAS UN MĀKSLAS MANTOJUMS PILSĒTAS UN NOVADA KULTŪRVĒSTURES SAVDABĪBAS KONTEKSTĀ

Rūta Kaminska

Pilsētu vēsturiskās vides īpašo vaibstu veidošanā allaž svarīga vieta bijusi sakrālajām celtnēm. Dievnami un to likteņi ir ne tikai liecinieki tuvākai vai senākai pilsētas vēsturei. Tie veido nozīmīgus akcentus pilsētas telpā, bieži vien uzņemoties arhitektoniskās dominantes lomu vēsturiskā centra vai atsevišķa rajona apbūvē. Gadsimtu un gadu desmitu gaitā baznīcās un lūgšanu namos sakrātas arī nozīmīgas mākslas kolekcijas, un to iekštelpu dekoru veidojuši profesionāli mākslinieki. Tādēļ baznīcas vērtējamas ne tikai kā noteikta celtnu tipoloģiskā grupa konfesionālo prasību diktēto funkcionālo risinājumu, vēsturisko stilu nosacītā estētiskā veidola izmaiņu vai arhitekta radošā rokraksta attīstības kontekstā, bet daudz plašāka skatījuma kop-sakarībās. Sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums pietiekami pārlicinoši var atspoguļot arī novada kultūras savdabības raksturīgākās iezīmes, un tas pilnā mērā attiecas uz Daugavpils pilsētu, tās baznīcām un lūgšanu namiem, kas, pilsētai pārdzīvojot dažādus laikmetus un politiskās varas, celti un sagrauti, un būvēti arvien no jauna. Sakrālās celtnes joprojām lielā mērā organizē un nosaka pilsētas publiskās telpas veidolu. Ja ne citādi, tad simboliskā formā atgādinot arī par zudušām vērtībām, kā tas ir iznīcinātās Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāles gadījumā, kuras vietu pilsētas centrā šobrīd iezīmē Ludmilas Kļešņinas projektētā kapela (2003). Savdabīgus un būtiskus vaibstus Daugavpils pilsētas sakrālajā mantojumā ienes arī glezniecības īpatsvars dievnamu ēku apdarēs un iekārtās.

Liecības par senāko Daugavpils apbūves vēsturi rodamas tikai rakstītos avotos. Pēc Livonijas sabrukuma un tam sekojošiem karu postījumiem (Livonijas karš: 1558–1583; Polijas–Zviedrijas karš: 1600–1629) sagrauta ir ne tikai Daugavpils (Dinaburgas) ordeņa pils (1577), bet arī senākais apdzīvotais centrs tās tuvumā. Tur vēlāk konstatējams vienīgi "Vecās Dinaburgas folverks" jeb puzmūiža, ko "maskavieši nodedzinājuši jau 1563. gadā",¹ taču tas acimredzot atjaunots. Daugavas krastā, projām pa upes tecējumu no vecās vietas, jauna ļaužu apmetne tapusi pakāpeniski. Sākotnēji celts nocietināts cietoksnis (Jaunā pils), tam blakus izveidojusies pilsēta, kurā būvēti arī dievnami, bet par 17. gs. baznīcu būvju arhitektonisko veidolu un iekārtu izsmeltošas ziņas nav atrodamas. Par 18. gs. baznīcu arhitektūras mantojumu pieejama plašāka informācija. Nozīmīgākā šī laika sakrālā būve – Daugavpils jezuītu baznīcas un klostera komplekss – līdz tās galīgai iznīcināšanai pēc Otrā pasaules kara ir izvērstāk dokumentēta un analizēta arī

¹ Lietuvas Valsts vēstures arhīva Plāteru fondā pie Liksnas muižas dokumentiem atrodami Daugavpils pilsētas ienākumu reģistra dokumenti, kur minēti nodokļu maksātāji pilsētas īpašumos, tur arī piezīmes par šo folverku. – Lietuvas Valsts vēstures arhīvs, 1276. f., 3. apr., 50. l., 44. lp.

² Kompleksa vēsture atspoguļota baznīcu pētnieku publikācijās un uzziņu izdevumos (Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995. – Kraków: WAM, 1996. – S. 139–140). Šo pieminēkli analizējuši arī arhitektūras un mākslas pētnieki kopš Baltijas mākslas vēstures pirmajiem profesionālajiem apcerējumiem (*Neumann V.* Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland. – Reval: Kluge, 1887. – S. 129–133; *Vipers B.* Latvijas māksla baroka laikmetā. – Rīga: Valters un Rapa, 1937. – 138.–140. lpp.). Izvērstākās publikācijas pieder Kazimīram Glovackim (*Glovackis K.* Jezuitu baznīca Daugavpilī un kāda hipotēze par to // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. – Rīga: Zinātne, 1989. – 4. laid. – 228.–249. lpp.) un jezuītu ordeņa atstātā mantojuma pētniecei Kristīnei Oglei (*Ogle K.* Jezuitu divtorņu mūra baznīcu tipoloģija Dienvidlatvijas teritorijā // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2005. – Nr. 4. – 5.–18. lpp.).

arhitektūras un mākslas vēstures nozares literatūrā.²

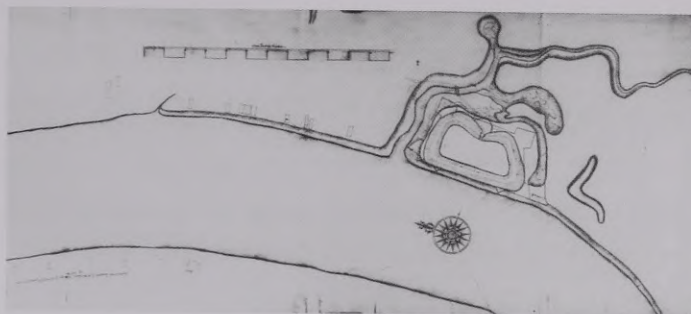
Pilsētas veidols pilnībā izmainījās 19. gs. sākumā. Tās apbūve atkal tika radikāli pārveidota un pārcelta uz citu vietu. Vecās pilsētas (gan t. s. Lejaspilsētas, gan senā cietokšņa jeb Augšpilsētas) pēdas ir izzudušas līdz ar jaunā Daugavpils cietokšņa izbūvi 1810.–1833. gadā, un jaunā Daugavpils civilā apbūve sākusies ar savam laikam

raksturīgu regulāra plānojuma struktūras izveidi. Tajā savu vietu atradušas arī sakrālās funkcijas ēkas. Šai laikā lielāku nozīmi nekā iepriekš iegūst pareizticīgo baznīcu būves, kas reprezentē arī konfesiju attiecības un to hierarhiju novada politiskās, saimnieciskās un kultūras vēstures kontekstā. Pēc 1772. gada, kad līdz ar Polijas pirmo dalīšanu Latgales zemes nonāk Krievijas pārvaldījumā, bet īpaši 19. gs. katoļu draudžu darbība un jaunu dievnamu celtniecība netiek īpaši veicināta. Aktivizējas atbalsts pareizticīgo baznīcai. Pilsētai augot un saimnieciski nostiprinoties, palielinās arī iespējas te piesaistīt Krievijā pazīstamus meistarus – arhitektus un māksliniekus.

Tomēr arī 19. gs. sakrālās arhitektūras pieminekļi šodien reti atrodami sākotnējā veidolā. Ēkas ir pārbūvētas vai nomainītas ar jaunām celtnēm 19. gs. nogalē–20. gs. sākumā un pirmajā pusē. Par šī laika baznīcu arhitektūras un mākslas mantojumu veidojas jau detalizētāks pārskats, lai arī tā izvērtējums pētnieku darbos joprojām ir fragmentārs un aptuvenš. Pārskatot līdz šim zināmo, var secināt, ka pilsētas tapšanas sarežģītais liktenis, kad vairākkārt tā faktiski celta no jauna, noteicis to, ka šobrīd var nošķirt divus posmus tās sakrālo būvju mantojuma vēstures izziņāšanā: periodu līdz 18. gs., kad iegūstamas tikai visai fragmentāras rakstīto vēstures avotu un 19. gs. novadpētnieku atstātās ziņas, un 18.–20. gs., kad var runāt par konkrētām celtnēm un mākslas darbiem.

Daugavpils plānojumu pilsētas attīstības aspektā no 16. gs. līdz 19. gs. sākumam detalizēti analizējis Jurijs Vasiljevs, iezīmējot galvenos pilsētas veidošanās posmus un pievēršoties arī sakrālo celtnu novietnei tās plānojumā.³ Zīmi par kādas baznīcas ēkas pastāvēšanu uzrāda jau viņa izceltais otrais pilsētas attīstības posms (1582–1655), un runa var būt par Polijas karaļa Stefana Batorija dibināto pilsētu⁴ iepriekš celtā cietokšņa tiešā tuvumā⁵. Savukārt nākamajā posmā (1656–1666), ko raksturo V. Svīdes zīmētais plāns ar 1655. gada situācijas atspoguļojumu, pēc pētnieka domām, atrodama norāde uz pirmo jezuītu koka baznīcas celtni.⁶ 17. gs. pirmajā pusē nezināma zviedru autora zīmētā Daugavpils nocietinājumu plānā, kas glabājas Kara arhīvā Stokholmā, arī, šķiet, bijusi ieskicēta līdzīgas funkcijas ēka.⁷

1656. gadā, pilsētu ieņemot krievu karaspēkam, situācija ir mainījiesies un parādās ziņas par Sv. Borisa un Gļeba pareizticīgo baznīcu, kas, pēc dokumentiem spriežot, tiek celta, bet 1657. gadā vēl nav līdz galam iekārtota.⁸ Jurijs Vasiljevs pieļauj, ka tās ēka pārgājusi katoļu rokās līdz ar varas maiņu un poļu atgriešanos (1667), kā arī to, ka jau 1673. gadā avotos minētā katoļu katedrāle varētu būt bijušais pareizticīgo dievnams.⁹ Tas gan neizskaidro, kur atradusies literatūrā



1. Daugavpils nocietinājumu plāns 17. gs. pirmajā pusē

³ Васьильев Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура и пилсētбūвniecība Latvijas PSR. II. – Rīga: Zinātne, 1971. – 89.–121. lpp.

⁴ Apdzīvotai vietai Magdeburgas pilsētas tiesības piešķirtas 1582. gadā. – Turpat – 91. lpp.

⁵ Turpat. – 94.–95. lpp.

⁶ Turpat. – 92. lpp.

⁷ Anonimā autora plānā galvenā uzmanība pievērsta cietokšnim. Daugavas kreisajā krastā, Kurzemē, iezīmēts krogs (norādot, ka tam blakus ir 29 mājas), savukārt labajā krastā līdzās cietokšnim redzams tikai shematisks dažu namu ieskicējums. Grūti spriest, vai tas atspoguļo pastiprināto interesi par nocietinājumiem vai raksturo kādu agrīnāku pilsētas attīstības situāciju. – Kriegssarkivet. Utlanska kartor. Östersjöprovinsema. Stads- och fästningsplanerna. Dünaburg (Plan och belägenhet af skansen): Del. VIII, Dünaburg Nr. I.

⁸ Васьильев Ю. Эволюция.. – 101.–102. lpp.

⁹ Turpat. – 109. lpp.

¹⁰ Atsaucoties uz Gustavu Manteifelu, tāda minēta informācijas apkopojumā par Romas katoļu baznīcām (*Cakuls J.* Latvijas Romas-katoļu draudzes: Kūrījas arhīva materiālu apkopojums. – Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 1997. – 137. lpp.). Katoļu kapela, jādoma, saistīta ar Daugavpils ordeņa pili (*Die Evangelisch-Lutenschen Gemeinden in Russland. Bd. 2: Der Livländische, Estländische und Kurländische Konsistorialbezirk.* – St. Petersburg, 1911. – S. 224–225).

¹¹ *Strods H.* Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1995. – Rīga: [b. i.], 1996. – 152. lpp.

¹² *Encyklopēdija.* – S. 139.

¹³ Polijas Seno aktu arhīvā saglabāto dokumentu publicējis Boļeslavs Brežgo. – *Brežgo B.* Latgales vēstures materiāli. – Daugavpils: Vl. Lōča izdevniecība, 1944. – 131.–133. lpp.

¹⁴ Akta wizytacjij generalnej diecezji Inflackiej i Kurlandzkiej czyli Piłtyńskiej z 1761 roku. – Toruń, 1998. – S. 29; *Svilāns J.* Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas. – Rīga: Rīgas metropolijas kūrīja, 1995. – 58. lpp.

¹⁵ Akta wizytacjij. – S. 29–42.

pie Daugavpils pils minētā katoļu kapela un vēlāk luterāņu baznīca.¹⁰ Zināms, ka luterāņu mācītājs Daugavpilī darbojies vēl 1599. gadā.¹¹ Ņemot vērā, ka senā Daugavpils ordeņa pils līdz ar apmetni tās tuvumā bijusi nopostīta jau Ivana Bargā iebrukuma laikā 1577. gadā, 17. gs. sākumā dievnama ēka varēja atrasties pie jaunizveidotā cietokšņa un pārvaldnieka rezidences jaunajā pilsētas vietā. Zināms arī tas, ka pie Jaunās pils (cietokšņa) 1620. gadā bijusi luterāņu baznīca, kura ap 1630. gadu nodota jezuitiem¹² un pāvesta uz pilsētu, kas, iespējams, varētu būt senā Lejaspilsēta. 1635. gadā ar aktu apstiprināta šīs katoļu baznīcas fundācija.¹³ Baznīca kopš 1674. gada kalpojusi kā katoļu draudzes dievnams pēc tam, kad jezuiti uzcēlušī sev jaunu koka dievnamu. Kā redzams, arī šajā posmā sakrālo būvju dislokācijas un konfesionālās situācijas pēctecīgas attīstības rekonstrukcijā ir neskaidrības.

1694. gadā pabeigta Livonijas katedrāles jaunā koka ēka, jo politisko robežu mainīšanās dēļ pēc seno Livonijas zemju pārdalīšanas 17. gs. Livonijas bīskapa sēdeklim no Zviedru Vidzemes (Cēsīm) bija jāpārceļas uz Poļu Vidzemi (Daugavpili), veidojoties Livonijas–Piltenes jeb Kurzemes bīskapijai. Šī Sv. Jāzepa vārdā iesvētītās katedrāles ēka kalpojusi katoļiem līdz 1808. gadam, kad nodegusi.¹⁴ Detalizētākas ziņas par šo celtni iegūstamas no 1761. gada. Tad te atradies pietiekami plašs iekārtas ansamblis, ko veidojuši kokgriezumi un gleznas. Par to liecina baznīcas ģenerālvizitācijas apraksts.¹⁵ Tajā raksturota visai apjomīga celtnie, kurā vedušas divas ieejas, ēkai bijuši trīsdesmit pieci (?) logi. Iekštelpās minēti koka griesti un ērģeļu lukta, kurā novietots instruments – deviņu balsu pozitīvs. Dievnamā atradušies četri altāri ar gleznām un skulptūrām (tās bijušas polihromas un zeltītas). Arī tobrīd jau par veco dēvētā kancele bijusi kokgriezēja darbs tāpat kā kristāmtrauka pamatne ar paceļamu vāku. Ar kokskulptūru bijis dekorēts viens no bīktsoliem, bet altāros bijušas ievietotas jaunākas un vecākas gleznas.¹⁶ Šīs ziņas liecina, ka iekārta papildināta pakāpeniski. Jāatceras arī tas, ka paralēli šim dievnamam jaunās bīskapa katedrāles celtniecība 18. gs. vidū nav iecerēta tepat, bet tā plānota Krāslavā, grāfu Plāteru īpašumā. Tur vērienīgā Sv. Ludvika baznīcas būve realizēta 1756.–1767. gadā (konsekkrēta 1777. gadā).¹⁷ Pēc 1772. gada vēsturiskajiem notikumiem, kad Latgales pievienošana Krievijai noteica pārmaiņas arī baznīcas administrācijas struktūrā (Latgales katoļu draudzes bija nodotas Mogiļevas arhibīskapa pārziņā¹⁸), šim statusam gan vairs nebija nozīmes.

Izvērtējot informāciju par 17.–18. gs. pirmās puses arhitektūras mantojumu, nākas secināt, ka katoļu konfesijas likteņu veidošanā Daugavpilī liela ietekme bijusi jezuitu ordenim. Viņu darbība plašākā kontekstā saistāma ar novada rekatolizācijas procesu un sasaucas ar baznīcas dzīves tendencēm plašākā reģionā:



2. Daugavpils jezuitu baznīca 1929. gadā

17. gs. pirmajā pusē arī Lietuvas lielkņazistē dominējošā loma sakrālās arhitektūras tradīciju veidošanā piederējusi jezuītiem.¹⁹ Pēc Viļņas arhitektu projektētās Daugavpils jezuītu koka baznīcas uzcelšanas 1670.–1674. gadā,²⁰ tās iekārtojums ne tikai radīts no jauna, bet izmantoti arī no zviedru ieņemtajiem Tērbatas un Rīgas jezuītu centriem izvestie mākslas darbi. Baznīcā bijuši vairāki altāri – divi veltīti Marijas pasludināšanai (1688, 1702), pa vienam – svētajam Ignacijam (1689) un svētajam Ksaveram (1688).²¹ Šī vecā koka baznīca 1746. gadā pārcelta uz jezuītu īpašumā bijušo Dubnu,²² un par tās iekārtas tālāko likteni ziņu nav.

Savukārt Daugavpils pilsētas kopējam veidolam būtiskāka ir jezuītu mūra baznīcas un klostera kompleksa celtniecība. Ārpus nocietinājumu ierobežotā pilsētas centra iegūtājā gruntsgabalā plašā "jezuītu kvartāla" apbūve bija iecerēta ar vērīenu. Tas savā veidā organizēja pilsētas telpu (jaunajai situācijai tika pieskaņots ielu tīkls), vienlaikus kļūstot par tās plastiski izteismīgu, pat dominējošu arhitektonisko akcentu, reizē pretstatīdams un saistīdams sevi ar pastāvošo pilsētas apbūvi. Saiknei ar pilsētu pakārtots bija pat jezuītu baznīcas plānojums, tam upurējot tradicionālo dievnama debespūšu orientāciju un altārdaļu pavēršot pret ziemeļiem, jo svarīgi bijis ēkas ieejas fasādi pagriezt pret pilsētu, lai izceltu izteismīgo siluetu un plastisko apjomu varenību.

Daugavpils jezuītu mūra baznīca celta 1737.–1746. gadā²³, un būvniecība norisinājusies Mihaela Lingnaua uzraudzībā, turpretī par dievnama ēkas projektētāju droši pamatotu spriedumu vēl nevar izteikt²⁴. Celtne ir viens no agrākajiem t.s. Viļņas vēlā baroka arhitektūras skolai raksturīgiem divtorņu fasāžu dievnamu paraugiem. Ne tikai ēkas ārējā stilistika, bet arī iekštelpu apdare minama kā svarīgs piemērs vēlā baroka tradīciju attīstībai daudz plašākā reģionā. Dinamiski kārtotie arhitektoniskie apjomi, interjerā vienlaicīgi uzirdinot un saplūdinot sienu plaknes plastiski izteismīgā altāru virknējumā, sarežģīti profilētie piloni, dekoratīvie tēlnieciskie veidojumi un smilšakmens skulptūras savulaik bijis iespaidīgs piemērs arhitektūras un tēlniecības iespēju apvienošanai celtnes koptēla veidošanā. Sava loma te bijusi arī glezniecībai. 1744.–1747. gadā Daugavpils jezuītu centrā darbojies jezuītu tēvs gleznotājs Jans Gundlfingers,²⁵ un zināms, ka baznīcā bijuši arī griestu gleznojumi. Tas gan nav pietiekami detalizēti fiksēti, lai būtu iespējams šo glezniecību novērtēt. Tad, kad par to varēja parādīties pētnieciska interese, sākotnējā celtnes veidolā jau bija notikušas būtiskas izmaiņas, ko veicināja baznīcas nodošana pareizticīgo draudzes rīcībā pēc jezuītu pārstāvniecības likvidēšanas 1820. gadā, bet jo īpaši – pēc te veiktās pārbūves ap 1870. gadu.²⁶ Dievnāmā bijušas arī ar 1763. gadu datētas sešas altārglezņas, bet 1781.–1784. gadā

¹⁶ Par vizitācijas protokola teksta tulkojumu no latīņu valodas pateicos Kristīnei Oglei.

¹⁷ O kościele Krasławskim w gubernii Witebskiej w powiecie Dynaburskim // Pamiętnik Religijno-Moralny. – 1858. – Nr. 11. – S. 482–483.

¹⁸ Strods H. Latvijas katoļu.. – 190.–192. lpp.

¹⁹ Baranowski A. J. Międy Rzymem a Wilnem. – Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006. – S. 196.

²⁰ Encyklopedia.. – S.139.

²¹ Turpat.

²² Turpat.

²³ Glovackis K. Jezuitu baznīca.. – 233., 236. lpp.

²⁴ Par iespējamiem arhitektiem tiek nosaukti gan Karlo Frančesko Rondelli, gan – hipotēzes līmenī – Frančesko Bartolomeo Rastrelli. – Glovackis K. Jezuitu baznīca.. – 232. lpp.

²⁵ Poplatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów artystów. – Kraków: WAM, 1972. – S. 122.



3. Daugavpils cietokšņa centrālie vārti un jezuītu baznīca 1929. gadā



4. Daugavpils jezuītu baznīcas sājoms. 1935

²⁶ *Glovackis K.* Jesuītu baznīca. – 238. lpp.

²⁷ *Encyklopēdija.* – S. 139.

²⁸ Turpat.

²⁹ *Brežgo B.* Latgales vēsture 17.–19. gs.: Apcerējums LPSR vēsturei. Manuskripts. – 32. lpp. Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa (turpmāk LNB RN), R, x, 3, 1, 2; *Brežgo B.* Latgale pēc pievienošanās Krievijai līdz dzimtniecības atcelšanai. Manuskripts. – 30.–31. lpp. LNB RN, R, x, 3, 1, 3.

³⁰ *Brežgo B.* Latgale pēc pievienošanās Krievijai līdz dzimtniecības atcelšanai. – 31. lpp.

³¹ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 6828. f., 2. apr., 495. l. Par avota norādi pateicos Kristīnei Oglei.

³² *Cakuls J.* Latvijas Romas-katoļu draudzes. – 137. lpp.

³³ Turpat.

³⁴ 1865. gada karte. – LVVA, 6828. f., 2. apr., 495. l.

te darbojies kāds gleznotājs Vasiljevs, kurš veidojis "Kristus sirds" kompozīciju.²⁷

Nekas no baznīcas iekārtas nav saglabājies, izņemot 18. gs. kalto sudraba kausu, kas patvēries Izvaltas baznīcā un tikai nesen nonācis speciālistu redzeslokā. Daugavpils jezuītu baznīca kā arhitektūras un mākslas objekts ir zudusi, un detalizētas liecības par to iegūt šodien tikpat kā nav iespējams. Zudusi arī pārējā "jezuītu kvartāla" apbūve, kuras veidošana turpinājies pēc dievnama uzcelšanas. Blakus baznīcai esošās jezuītu rezidences mūra ēkas pamati ielikti 1753. gadā, bet kolēģijas komplekss pabeigts pēc 1800. gada. Celtniecību pēc kārtas vadījuši arhitekti Andžejis Žebrovskis, Frideriks Morlihs, Tadeušs Sklodovskis un Voļcehs Obrompolskis.²⁸ Kaut arī šie uzvārdi Latvijas arhitektūras vēsturē līdz šim nav ierakstīti un jezuītu iniciētās būves Daugavpilī vairs nepastāv, vēlreiz jāakcentē tas, ka 18. gs. pilsētas veidošanā šīs baznīcas un klostera komplekss bijis nozīmīgs vismaz trejādi – pilsētbūvniecības, jaunu arhitektūras stila formu introducēšanas un arhitektūras un mākslas veiksmīgas mijiedarbības aspektā.

Lai iezīmētu Daugavpils sakrālās arhitektūras īpašās kvalitātes saistībā ar mākslas mantojumu, līdzās vēsturiskajai atkāpei 18. gs. situācijā jāizceļ trīs galvenie sakrālo celtnu lokalizācijas rajoni: 19. gs. izveidotais pilsētas vēsturiskais centrs, Jaunbūves rajons un kreisajā Daugavas krastā izvietojusies Grīva.

19. gs. ienes būtiskas korekcijas pilsētas vēsturē, un tas ir pagrieziena punkts arī sakrālo būvju celtniecībā. Tieša pēctecība tiek pārtraukta, un, kā jau minēts, veidojas jauna pilsēta, kam jāceļ savi dievnami. Izmainījies ir arī pati pilsēta, īpaši dinamisku attīstību piedzīvojot 19. gs. otrajā pusē: 1765. gadā te bijuši tikai 94 zemes gabali un 1833. gadā – 6261 iedzīvotājs, bet 1860. gadā to apdzīvo 13 284 pilsoņi.²⁹ 1860. gadā pilsētā minētas septiņas baznīcas un lūgšanu nami.³⁰ Pilsētas attīstības rezultātu noteiktā laikposmā parāda arī 1865. gada Daugavpils plāns³¹, kurš tapis pēc Krievijas Iekšlietu ministrijas Saimniecības nodaļas pieprasījuma un kurā atrodams arī dievnamu ēku izvietojums.

19. gs. situācija ir tāda, ka vecā katoļu baznīca ir nodegusi (1808. gadā)³², jezuītu baznīca atdota pareizticīgo draudzei un katoļi saviem dievkalpojumiem izmanto kapu kapliču. 1845. gadā iegūta atļauja katoļu mūra dievnama celtniecībai, un šī ēka aprakstīta 1855. gada vizitācijā, lai gan konsekkrēta tikai 1857. gadā, veltot to svētajam Pēterim ķēdēs.³³ Tā parādās arī 1865. gada pilsētas plānā. Šī baznīca veido vienu no nozīmīgākiem jaunās pilsētas centra arhitektoniskajiem akcentiem un izcēlusies jau sava novietojuma dēļ starp Lielo tirgus laukumu un Labības un Siena tirgu.³⁴ Dievnama taisnstūra plānojuma būve ar fasādē izvirzītu četrstūra torni veidojusi kompaktu, masīvu un reprezentablu būvapjomu. No baznīcas iekārtas saglabājušies vairāki darbi – nezināma autora gleznāta kompozīcija "Svētais Pēteris cietumā" un gleznas ar svētā Antonija un Jaunavas Marijas atveidiem, kuras atbilstoši katoļu baznīcās sastopamajai tradīcijai klātas ar metāla apkalumu un minētas jau 1855. gadā,³⁵ kā arī nedaudz vēlāk (1888. gadā) "glezniecības meistara" R. Haupta darinātā "Svētā Trīsvienība".



Par dievnama sienu un griestu sākotnējo apdari precīzu ziņu trūkst. Šobrīd par 19. gs. celto ēku atgādina vienīgi tās atrašanās vieta pilsētas centrā. 1924.–1935. gadā baznīca pārbūvēta pēc prāvesta Ādama Vižuļa projekta, atstājot tikai vecās altāra sienas daļas.³⁶ Rezultātā pilsēta ir ieguvusi Romas Sv. Pētera katedrāles inspirētu celtni, bet zaudējusi nozīmīgu 19. gs. arhitektūras pieminekli, kas stila, būvapjoma proporciju un fasāžu apdares ziņā bijis veiksmīgi ierakstīts sava laika pilsētas apbūves kontekstā. Jāpiebilst, ka jaunajā Daugavpils Sv. Pētera ķēdēs katoļu dievnamā atrodami amatnieciskie sienu gleznojumi pakārtoti telpas arhitektoniskajam risinājumam. Tie parādās tik vien, lai varētu konstatēt, ka šāds baznīcas telpu dekorācijas veids bija aktuāls arī 20. gs. vidū un otrajā pusē.³⁷

Pēc Otrā pasaules kara zaudēts arī otrs svarīgākais 19. gs. pilsētas centra arhitektoniskais akcents – Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāle (uzspridzināta 1969. gadā). Tā bijusi nozīmīgs un apzināti izcelts 19. gs. centra apbūves elements, iesaistīta pilsētas administratīvā centra ēku kompozīcijā un izvietota plašajā Aleksandra laukumā. 1856.–1864. gadā celtā ēka tapusi pēc Konstantīna Tona Krievijā izstrādāta paraugprojekta, ko adaptējis arhitekts Ivans Tamanskis un inženieris Perebaskins.³⁸ Līdz ar šo baznīcu Daugavpilī parādījies t.s. krievu–bizantiešu stila arhitektūras paraugs (šajā gadījumā apvienots ar klasiskā ordera elementiem krustveida plānojuma ēkas pamatkorpusa būvāpjomā). Dievnamā bijis arī Pēterburgas Mākslas akadēmijā projektētais, neobaroka formās veidotais ikonostass, un daļa ikonu saistāma ar

³⁵ 1855. gada vizitācijas protokolā minēti arī trīs baznīcas altāri ar gleznām "Svētais Pēteris cietumā", "Svētais Antonijs", "Bezvainīgā Dievmāte" un "Svētā Marija Magdalēna" (Центральный Государственный исторический архив в Санкт-Петербурге, ф. 822, оп. 12, д. 2911, л. 760). Pēdējā no gleznām bijusi poļu gleznotāja Aleksandra Lesera 1849. gada darbs.

³⁶ *Svilāns J.* Latvijas Romas-katoļu baznīcas. – 59. lpp.

³⁷ Šajā dievnamā strādājis arī Alberts Tirranens. Informāciju sniedzis Laucesas prāvests Eugenijs Klavčāns.

³⁸ *Сахаров С.* Православные церкви в Латгалии. – Рига, 1939. – С. 61; Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs (turpmāk VKPAI PDC), Aleksandra Ņevska pareizticīgo baznīcas lieta.

5. Daugavpils Sv. Pētera ķēdēs katoļu baznīca. Centrālā ieeja



6. Daugavpils Sv. Pētera ķēdēs katoļu baznīca. Glezna "Svētais Pēteris cietumā". Ap 1855



aku.



8. Bijusī Daugavpils
Lielā sabiedriskā sinagoga

akadēmiķa Mihaila Višņevecka vārdu.³⁹ Šī būve norāda uz specifiskām tendencēm varas un valdošās baznīcas interešu kontekstā, kuras noteikušas konkrētu, aprobētu stila un plānojuma paraugu izvēli un Krievijas arhitektu radītu etalonu tiešu pārcelšanu vietējā vidē.

Pagātnes formā var runāt arī par lielāko daļu bijušo ebreju kopienas dievnamu celtnēm. Arī pilsētas centrā to likteņi cieši saistīti ar vēstures nosacītiem apstākļiem. Pastāvīga ebreju diaspora Daugavpilī veidojusies jau no 17. gs., un tās ieguldījums pilsētas apbūves tapšanā piešķīris savdabīgus vaibstus Daugavpils arhitektoniskajam veidolam. Pilsētas sejā tie bijuši nolasāmi arī 19. gs. un 20. gs. sākuma būvēs (jāatceras, ka vēl 1935. gadā 1/4 no pilsētniekiem bijuši ebreji, pilsētā darbojušās piecas sinagogas un četrdesmit lūgšanu nami⁴⁰). Pašlaik no lielā skaita sakrālo celtnu saglabājušās dažas – bijušās Lielās sabiedriskās sinagogas ēka (1840; 1931–1935) kalpo citiem mērķiem, un tikai bijušais Kadiša lūgšanu nams (tagad sinagoga) liecina par noteiktas sakrālās funkcijas diktētu plānojumu un būvformām un tiek izmantots atbilstoši tā raksturam. 1850. gadā celtais nams⁴¹ gan nekad nav bijis uzskatāms par kādu īpaši telpiski izvērstu akcentu ielas apbūvē. Kvartāla stūrī novietotā ēka drīzāk liecina par iekļaušanos apkārtējā vidē un loģisku, rituālajām funkcijām atbilstošu arhitektonisko risinājumu. Ēka cietusi ne tikai Otrā pasaules kara laikā, tās iekšējās pārveidotas arī 2004.–2005. gadā, un par autentisko apdari un iekārtojumu informācija zudusi. Īpašus vaibstus te, tāpat kā Lielās sabiedriskās sinagogas celtnē, var nolasīt tikai fasāžu dekoratīvajā noformējumā, kur atrodams raksturīgs ornamenta motīvu lietojums.



9. Daugavpils sinagoga
(bijušais Kadiša lūgšanu
nams)

³⁹ Сахаров С. Православные церкви... – С. 62.

⁴⁰ Latvija: Sinagogas un rabiņi: 1918–1940. – Rīga: [b. i.], 2004. – 40. lpp.

⁴¹ Turpat. – 51. lpp.

10. Daugavpils Jaunbūves
rajona baznīcas 1925. gadā



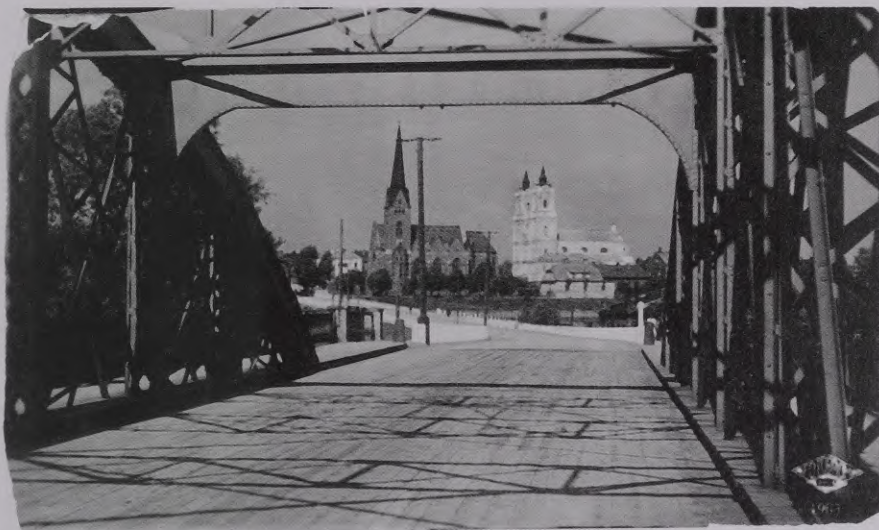
Daugavpils.

Katoļu un Luterāņu baznīcas.



11.-12. Daugavpils
Jaunbūves rajona baznīcas
20. gs. 20. gados





13. Daugavpils Jaunbūves rajona baznīcas 1938. gadā

Līdz ar to jāatzīst, ka pilsētas centrs arī par 19. gs. un 20. gs. sākuma sakrālās arhitektūras un mākslas mantojumu lielākoties var liecināt tikai netieši, daudzkārt vienīgi ar vēstures avotu informācijas starpniecību. Šī laika pilsētas arhitektūras kopaina – tās centra telpiskais raksturs – ir būtiski mainījusies, tieši zaudējot sakrālās arhitektūras pieminekļus.

Veiksmīgāk, kaut ne bez dramatiskām epizodēm veidojies 19. un 20. gs. mijā tapušā sakrālās arhitektūras mantojuma liktenis citā pilsētas rajonā – Jaunbūvē. Te, salīdzinoši nelielā teritorijā, joprojām var iegūt pietiekami plašu informāciju par pilsētas sakrālās arhitektūras attīstību. Jaunbūvē atrodama gan visu kristīgo konfesiju pārstāvēniecība, gan zināmu arhitektu rok rakstu paraugi, gan sakrālo celtnu veidots komplekss – apzināti komponēta apbūves telpa, kas nācēju no centra ievada rajona robežās, vispirms piesaistot ar izteiksmīgu, panorāmiski izvērstu siluetu un veiksmīgi izmantotiem zemes reljefa dotumiem. Apzināti vai neapzināti grupētās ēkas šķir Austrumu un Rietumu kristīgās tradīcijas konfesijas. Vienā maģistrāles pusē izvietojusies luterāņu un katoļu dievnamu gruntsgabali, otrā – pareizticīgo un vecticībnieku īpašumi ar ēkām.

Pirmā šajā rajonā parādījusies pareizticīgo baznīca. Tagadējās Sv. Borisa un Gļeba katedrāles vietā pilsētā dislocētās armijas vajadzībām 1866. gadā tika uzcelta dzelzs baznīca. 1904. gadā dievnams pārvietots uz Jersiku.⁴² Tagadējā pareizticīgo baznīcas ēka tapusi 1904.–1905. gadā ar Krievijas kara resora finansējuma palīdzību, bet patstāvīga draudze izveidota tikai 1922. gadā.⁴³ Dievnams cietis abos pasaules karos, tomēr saglabājis korpusa pamatbūvapjomus un raksturīgo apdari. Garenvirzienā izstieptās celtnes arhitektūras dekorā bagātīgi izmantoti senkrievu celtniecības elementi, īpaši akcentējot t.s. neīstās veljsienas motīvu. Stilistiski pieskaņota arī dievnama iekārta un iekšējā apdare, atbilstoši tradīcijai lielu lomu atvēlot glezniecībai – gan monumentālā ikonostasa ietvaros, gan atsevišķu ikonu grupu izkārtojumā. Ikonostasā saglabājušies darbi, kuri, iespējams, bijuši Viktora Vasņecova Kijevas Vladimira katedrālei darināto kompozīciju kopijas.⁴⁴ Gleznojumi un polihroms krāsojums izmantoti ne tikai dievnama

⁴² Сахаров С. Православные церкви... – С. 73.

⁴³ Kaminska R., Bistere A. Sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums Daugavpils rajonā. – Rīga: Neputns, 2006. – 46. lpp.; Сахаров С. Православные церкви... – С. 58.

⁴⁴ Сахаров С. Православные церкви... – С. 58.

14. Daugavpils Sv. Borisa un Gleba pareizticīgo baznīca 1935. gadā

⁴⁵ Kļiploks E. Dzimtenes draudzes un baznīcas: Ev.-lut. draudzes baznīcas Latvijā. – [B.v.]: LELBA, 1987. – 482. lpp.

⁴⁶ Rumpēters A. Daugavpils baznīca // Ceļabiedrs. – 1974. – Nr. 4. – 53. lpp.

⁴⁷ VKPAI PDC, Daugavpils luterāņu baznīcas lieta.

⁴⁸ Kļiploks E. Dzimtenes draudzes. – 482. lpp.; Rumpēters A. Daugavpils baznīca. – 53. lpp.

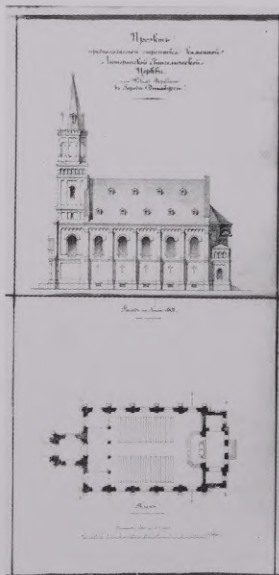
⁴⁹ VKPAI PDC, Daugavpils luterāņu baznīcas lieta.

⁵⁰ Saglabāties kontrakts ar šo meistaru. Dokumenta kopija VKPAI PDC. Par informāciju un kopiju pateicos kultūras pieminekļu valsts inspektorei Daugavpils pilsētā Valentīnai Smertjevai.



iekštelņu griestu un sienu apdarē, bet arī fasādē. Šie fakti pasvītro to pašu tendenci, kas iezīmējās 19. gs. pilsētas centra rajona baznīcu būvēs. Tā ir ne tikai Krievijas arhitektūras mantojuma tradīciju pārņemšana stilistiskā aspektā, bet konkrētu paraugu izmantošana un noteiktu meistaru piesaiste. Austrumu un Krievijas kristīgās baznīcas arhitektūras tradīcijās balstītās formās veidotā Sv. Borisa un Gleba katedrāle ienes iespaidīgu akcentu Jaunbūves rajona panorāmā, uzsverot horizontālā būvpojoma stabilo monumentalitāti, ko izceļ ēkas abos galos izkārtoto torņu grupu vertikālie akcenti.

Ne mazāk iespaidīgs ir Rietumu kristīgās baznīcas vērtību apliecinājums iepreti Sv. Borisa un Gleba katedrālei izvietoto luterāņu un katoļu dievnamu celtnēs. Zināms sāncensības elements varbūt tikai veicinājis īpaši meklēt izteiksmīgu un pārliecinošu veidolu šīm ēkām, lai 19. un 20. gs. mijā strauji augošās pilsētas jaunajā rajonā apliecinātu savu klātbūtni. Jāpiebilst, ka luterāņiem pilsētā allaž bijusi pakārtota vieta. Kopš 1630. gada draudzei nav bijis pastāvīgas mājvietas, bet pēc 1790. gada luterāņu diasporu apkalpojās Ēģiptes baznīcas mācītājs⁴⁵ no Kurzemes. Tikai 19. gs. iegūta pastāvīga apmešanās vieta – 1835. gadā dievkalpojumiem pielāgotas kādas telpas jaunā cietokšņa teritorijā. Jauns luterāņu koka lūgšanu nams līdz ar skolas telpām celts 1867. gadā un iesvētīts 1868. gadā.⁴⁶ Nav zināms, kādi apstākļi neļāva realizēt akadēmiķa Franča Šustera ar 1863. gadu datēto, neoromānikas formās izstrādāto mūra baznīcas projektu⁴⁷. Iegūstot gruntsgabalu Jaunbūves rajonā, luterāņu baznīca tika celta pēc Vilhelma Neimaņa projekta 1891.–1893. gadā.⁴⁸ Tā ir otrā šī arhitekta projektētā baznīca Daugavpilī, pildot pilsētas arhitekta amatu (1878–1895). Pirmā tapusi tobrīd Kurzemes guberņā esošajā Grīvā.



15. FRANCIS ŠUSTERS. Daugavpils luterāņu baznīcas projekts. 1863

Daugavpils luterāņu baznīcas liktenis bijis skarbs un cieši saistīts ne tikai ar laikmeta kultūrvēsturisko kontekstu, bet arī ar politiskās vēstures notikumiem. Sākoties Otrajam pasaules karam, 1941. gadā ēka izdegusi, tad atjaunota, bet pēc kara atsavināta draudzei un izmantota dažādiem saimnieciskiem mērķiem, atkal degusi (1985) un luterāņu rokās nonākusi tikai 1992. gadā. Tieši šī dievnama siluets veido Jaunbūves rajona panorāmas izteiksmīgāko vertikāli. To pasvītro ne tikai slaidais, ēkas būvķermeņim asimetriski piesaistītais tornis, bet arī celtni izvēlētās neogotikas formas (simboliska atsauce uz Rietumu baznīcu vēsturiskajām vērtībām) ar sliekšņiem, logallām, kontrforsu stingro ritmu, kapelu virknes juntu pārseguma formas plastisko risinājumu. Celtnes izvērtās proporcijas kopā ar smalko un daudzveidīgo arhitektonisko motīvu detaļām padara šo ēku par vienu no nozīmīgākajām neogotikas baznīcām Latvijā. Vienlaicīgi tas ir Vilhelma Neimaņa rokkrasta attīstības apliecinājums gotikas tēmas interpretācijas ietvaros. Baznīcā nav saglabāties ne oriģinālais dekoratīvais krāsojums un iekārta, ne 20. gs. 30. gadu apdare. Tomēr arī tas, ka izmantota no luterāņu kapličas mantotā 19. gs. vidus glezna "Svētā ģimene" un izpostītās Berķeneles luterāņu baznīcas glezna ar Kristus augšāmcelšanās sižetu (Jēkabs Bīne, 1948)⁴⁹, parāda kādu sakrālā mantojuma likteņu konteksta aspektu un to, ka pilsētas luterāņu dievnama pastāvēšanu 20. gs., tāpat kā iepriekš, ir tieši ietekmējuši vēstures notikumi, ne tikai kultūras tradīciju konteksts.

Līdzās luterāņu baznīcai augšupietiecošos formu dominante iezīmē Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas katoļu baznīcas celtnes kompozīciju, kuras projekts arī tiek saistīts ar Vilhelma Neimaņa vārdu. Tā tapusi 1903.–1905. gadā, celtniecības darbus vadot inženierim Jozafatam Hludziņskim.⁵⁰ Dievnama risinājumā redzamā variācija par baroka motīviem liek atcerēties arī citus Neimaņa šī laika darbus jau ārpus Daugavpils (Rīgas pilsētas mākslas muzejs, 1905). Izmēros iespaidīgā divtornu bazilīkas neobaroka būve sasauca ar otru (tobrīd vēl pastāvošu) pilsētas arhitektūras dominanti – Daugavpils jezuītu baznīcu, un šī sakritība visticamāk nav nejauša. Tieši Vilhelms Neimanis, būdams profesionāls arhitektūras vēsturnieks, augstu vērtējis šo 18. gs. celtni, iekļaudams to pirmajā profesionālajā Baltijas mākslas vēstures apcerējumā.⁵¹ Dievnama iekštelpu apdarē gan stilistiskā vienotība nav tik strikta. Neobaroka centrālo altāri, kurā joprojām saglabāta Pēterburgas meistara Aleksandra Boravska glezna (Bartolomē Estebana Muriļjo darba "Bezvainīgā Dievmāte" 1906. gada kopija), ap 1905.–1906. gadu papildinājusi neogotiska iekārta.⁵² Baznīca iekārtota pakāpeniski. Viens no būtiskākajiem elementiem interjerā ir monumentāli dekoratīvās glezniecības parādīšanās. Būtu spekulatīvi runāt par 18. gs. tradīciju pārmantotību (nav arī zināms, kādā formā tās parādījās Daugavpils jezuītu baznīcas iekštelpu gleznieciskajā apdarē), tomēr vairāku 20. gs. autoru darbs parāda vēlmi neobaroka celtni piešķirt piesātinātu papildītību. Pēc priesteru liecības,⁵³ viens no autoriem bijis 20. gs. 60.–70. gados Daugavpils un apkārtnes baznīcās strādājušais Alberts



16. Daugavpils luterāņu baznīca. Skats uz sāņjumu

⁵¹ Neumann W. Grundriss einer Geschichte.. – S. 129–133.

⁵² VKPAI PDC, Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas katoļu baznīcas lieta.



17. Daugavpils luterāņu baznīca 1930. gadā



18.–19. Daugavpils Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas katoļu baznīca. Kopskats un gleznojumi interjerā

⁵³ Informāciju sniedzis Laucesas prāvests Eugenijs Klavčāns.

Tirranens. Par viņu, tāpat kā par citiem meistariem (Daugavpils dievnamos minēti arī Mihaila Bītkova darbi), ziņas ir trūcīgas,⁵⁴ kaut gan darba apjoms – iespaidīgs. Baznīcā uz centrālā joma velvēm atveidotas svētās Marijas dzīves epizodes, bet triumfa arka noklāta ar Kristus dzīves sižetu atainojumu. Formas ziņā konsekventi retrospektīvi ievirzītās sakrālās tematikas interpretējums var tikt vērtēts kā viena no provinciālisma izpausmēm, taču šajā konservatīvismā saskatāma noteikta estētiskā programma, ko acīmredzot ietekmējušas arī pasūtītāja intereses. Nevar noliegt, ka tas piešķir arhitektūras apdarei specifisku akcentu – tas nav tikai nejaušs vietējā amatnieka vai pieaicināta viduvējas prasmes meistara spēju demonstrējums, bet pārdomātas programmas realizācija. Cits jautājums – kur tai var atrast vietu priekšstatos par 20. gs., īpaši tā otrās puses, mākslas mantojumu. Lai arī to parasts uztvert kā kultūrvēstures, ne akadēmiskiem kritērijiem atbilstošu mākslas parādību, tā vēl gaida izvērtējumu. Daugavpils katoļu dievnami šajā kontekstā ir vērā ņemams paraugs.

Ceturtnā baznīca, kas veido Jaunbūves rajona nozīmīgāko sakrālo būvju kopumu, ir Pirmās vecticībnieku kopienas lūgšanu nams. Celnēs pamati likti 1908. gadā, bet ēka pabeigta 1926.–1928. gadā. Otrā pasaules karā dievnams izdedzis⁵⁵; tas atjaunots, saglabājot iecerēto apjomu un stilistiku, kur saskatāmi gan neobizantiskās arhitektūras formu aizguvumi, gan 19.–20. gs.

mijas jūgendstila krieviskās interpretācijas elementi. Turpinot tradīciju, atjaunotajā dievnāmā izmantota griestu un sienu polihroma apdare amatnieciskā izpildījumā. Galvenais akcents interjerā ir milzīgais ikonostass (sešu ikonu rindu augstumā), kur, ievērojot kanonisko tradīciju, izkārtotas pārsvarā 19.–20. gs. tapušās ikonas. Starp anonīmu meistarų gleznojumiem izceļas 20. gs. Viļņas ikonu gleznotāja Ivana Mihailova darbi.⁵⁶ Kaut gan vecticībnieku glezniecības tradīcijas ir specifiska parādība, arī te var atzīmēt tieši retrospektīvisma elementu: gleznotājam ir maz interpretācijas iespēju, un kanons prasa pieturēties pie aprobētām formām. Par to liecina arī dievnama fasādē 2002. gadā novietotais Nikolaja Portnova gleznotais svētais Nikolajs.⁵⁷

Neraugoties uz postījumiem, tieši Jaunbūves rajona dievnami var dot pilnīgāko ieskatu pilsētas 19. gs.–20. gs. sākuma arhitektūras un mākslas mantojumā. Taču savu niansi tieši šī laika izpratnē var piešķirt arī Grīvā atrodamais. Tagadējā pilsētas sastāvdaļa – kādreizējais Kurzemes guberņas apdzīvotais centrs, kopš 1912. gada pilsēta – lielā mērā atbalso to, kas norisinājies Daugavpilī. Sakrālo celtnu raksturu noteikušas un veidojušas tās pašas konfesijas, bieži vien arī tie paši meistari. Arī šajā pilsētas daļā ne viss ir saglabājies. Zudusi Grīvas luterāņu baznīca, kas līdz Pirmajam pasaules karam bijusi nozīmīga dominante pilsētas siluetā. Nedarbojas ebreju lūgšanu nami, sākotnējās ēkas zaudējušas vecticībnieku svētnīcas. No arhitektoniskā viedokļa par sakrālo būvniecību un tās vietu šajā Daugavas krastā šobrīd vispirms var liecināt Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīca un Sv. Nikolaja Brīnumdarītāja pareizticīgo baznīca.

Runājot par katoļu konfesijas vēsturiskajām tradīcijām Grīvā – sākotnēji dievnams te katoļu kopienai kalpojis Laucesas filiālbaznīcas statusā. Patstāvīgas Grīvas katoļu draudzes dievnams tapis uz Kalkūnes muižas īpašnieka atvēlētās zemes, un to projektējis Vilhelms Neimanis. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas baznīca uzcelta 1881.–1889. gadā, bet pārbūvēta 1935.–1942. gadā,⁵⁸ taču saglabājusi pietiekami daudz no sākotnējā veidola, lai varētu spriest par arhitekta iecerī. Baznīcu ietver blīva privātmāju apbūve, nav pietiekamas atkāpes, lai celtnē varētu brīvi eksponēties, un šajā gadījumā par īsta telpiska akcenta funkciju pilsētvidē grūti runāt, ēka arī savos izmēros ir pieticīgāka. Šim celtnes projektam Neimanis izvēlējies romānikas un gotikas motīvu lietojumu. Apjomos kompaktā trīsjomu ēka ir mazākā no arhitekta Daugavpilī un apkaimē projektētājām baznīcām, arī tās arhitektoniskais risinājums ir lakoniskāks – mazāk dekoratīvo elementu, šaurāks dažādu izmantoto motīvu klāsts apdarē (īpaši salīdzinājumā ar Daugavpils luterāņu baznīcu). Nozīmīgākais akcents baznīcas iekšējās telpās ilgu laiku bijis 1889. gadā Varšavā Sv. Lukasa darbnīcā izgatavotās trīs vitrāžas ar Dievmātes, svētā Kazimira⁵⁹ un svētā Staņislava atveidiem. 20. gs. 60.–70. gados dievnams ieguvis arī izmēros apjomīgus sienu un



20. Daugavpils Pirmās vecticībnieku kopienas lūgšanu nams 20. gs. 30. gados

⁵⁴ Alberts Tīranens nācis no Karēlijas, mācījies Ļeņingradā, bijis izsūtījumā. Pēc atgriešanās dzīvojis Daugavpils apkaimē un strādājis par mākslinieku noformētāju. 20. gs. 70.–80. gados izpildījis daudzus katoļu baznīcu pasūtījumus Daugavpilī un apkārtnē, arī Lietuvā. Miris ap 1990. gadu. Mihails Bītkovs – daugavpilietis, gleznotājs. 20. gs. 60. gados izpildījis katoļu baznīcu pasūtījumus. Miris ap 1970. gadu. Informāciju sniedzis Laucesas prāvests Eugenijs Klavčāns.

⁵⁵ VKPAI PDC, Daugavpils Pirmās vecticībnieku kopienas lūgšanu nama lieta.

⁵⁶ Turpat.

⁵⁷ Kaminska R., Bistere A. Sakrālās arhitektūras un mākslas. – 34. lpp.

⁵⁸ Čakuls J. Latvijas Romas-katoļu draudzes. – 598. lpp.



21. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīca

⁵⁹ Vitrāža nomainīta ar bīskapa Alberta atveidojumu 20. gs. 70. gados. Informāciju sniedzis Laucesas prāvests Eugenijs Klavčāns.

⁶⁰ Informāciju sniedzis Laucesas prāvests Eugenijs Klavčāns.

⁶¹ Šādas 20. gs. gleznotas figurālas kompozīcijas sastopamas arī citur, piemēram, Rīgā, Sv. Marijas Magdalēnas katoļu baznīcā.

griestu gleznojumus. Te darbojušies vairāki meistari un strādājis arī Alberts Timanens⁶⁰. Kopējais ansamblis veidots, izmantojot gan ornamentālu dekoru, gan ierāmētas sižetiskas kompozīcijas. Prezbīterija griestus dekorē Svētās ģimenes un Dieva Tēva attēlojums; lielajām, ierāmētajām gleznojumu kompozīcijām uz sienām sižeti ņemti no Kristus dzīves. Līdzās ērģeļu luktai atrodas svētās Cecīlijas un ķēniņa Dāvida atveidojumi, bet sānjomi dekorēti ar Kristus un Marijas dzīves ainu gleznojumiem. Gan sižetu izvēle, gan gleznoto kompozīciju stilistika un izkātojums salīdzināms ar Daugavpils Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas baznīcas interjera gleznojumiem. Tā ir satura ziņā pārdomāta programma, kuras izpildījums variē no amatnieciski ierobežotas prasmes izpausmēm līdz profesionāli visai korektiem daudzfigūru kompozīciju risinājumiem. Abu minēto dievnamu apdares liecina par baznīcas mērķtiecīgi koptu tradīciju, kam ierosmes paraugi nav tālu jāmeklē. Daugavpils tuvumā Kalupes katoļu baznīcā atrodams 1913. gadā nezināma meistara veidots gleznojumu ansamblis, kur arī izvērsti ornamentālais dekors apvienots ar figurāliem gleznojumiem.⁶¹ Grīvas baznīcas gleznojumi iekļaujas



22. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīcas vidusjoms ar griestu gleznojumu

Daugavpils pilsētas sakrālo celtnu apdares 20. gs. tradīcijās, reizē piesakot kādu neizvērtētu parādību lauku – padomju laika, 20. gs. otrās puses, mantojumu baznīcu glezniecības un ikonu glezniecības jomā. Arī tas ir noteikts kultūras slānis, kura vieta meklējama kaut kur starp "tīr-radņu" jeb naivās mākslas meistarū un laikmeta tradīcijas un glezniecības attīstības virzību noteicošo profesionālo gleznotāju veikumu.

Pareizticīgo kopienai Grīvā kalpo Sv. Nikolaja Brīnumdarītāja baznīca. Draudze te izveidojusies 19. gs. 80. gados un pirmais koka dievnams uzcelts 1882. gadā, taču jau 1919. gadā ēka nodegusi. Tagadējās baznīcas būve saistās ar Latvijas Pareizticīgās baznīcas sinodes arhitekta Vladimira Šervinska vārdu, un šī koka ēka iesvētīta 1924. gadā.⁶² Nelielā, kompaktā celtnē ir pietiekami pārliecinošs reģionālās arhitektūras paraugs – izmantojot senkrievu koka arhitektūras motīvus, te iesaistīts arī Latgales un Augšzemes tautas celtniecībai raksturīgais kokgriežu dekorējums. Interjera iekārtojums sasaucas ar novada pareizticīgo un vecticībnieku draudžu tradīciju – tas tapis pakāpeniski, jo kopēju ansambli izveidot uzreiz var retos gadījumos.

⁶² Сахаров С. Православные церкви... = С. 156–157; ВКРАИ PDC, Grīvas Sv. Nikolaja Brīnumdarītāja pareizticīgo baznīcas lieta.

23. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīcas prezbitērijs ar sienu un griestu gleznojumiem



⁶³ Сахаров С. Православные церкви.. – С. 157.

Baznīcā saglabāts no Dvinskas reālskolas (vēlāk Daugavpils I. ģimnāzijas) kapelas pārņemtais ozolkoka ikonostass,⁶³ pārvedot to no Daugavpils uz Grīvu.

Daugavpils dievnamu arhitektūra, to apdare un iekārtas, kaut fragmentāri, tomēr liecina par vēsturisko apstākļu veidoto sakrālās kultūras mantojuma specifiku. Tās pamatā ir etniskā un konfesionālā daudzveidība un gadsimtu garumā pierādītās dažādo kultūras interešu un estētisko paradigmu līdzāspastāvēšanas iespējas. Laika gaitā ir mainījušies akcenti par labu tās vai citas konfesijas un ļaužu kopas interesēm – to visbiežāk noteicis politiskās vēstures konteksts. Iespējams, ka jau minētā Austrumu un Rietumu kristīgās baznīcas tradīciju klātesamība un savveida sāncensība izskaidro pūles un rūpes par dievnamu celtniecību visos pārskatāmās vēstures laikos. Īpaši izcili pieminekļi iezīmē baroka laiku (jezuītu baznīca) un historisma mantojumu (Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāle un Daugavpils luterāņu baznīca). Baznīcu apdarēs un iekārtās izceļas glezniecības izmantojums; tēlniecības ir bijis maz, un nozīmīgākie darbi, kas atradušies Daugavpils jezuītu baznīcā, gājuši bojā. Dievnami pilsētā izvietojušies arī ārpus aplūkotojiem trijiem Daugavpils rajoniem, un to skaits pieaug – sakrālās arhitektūras un mākslas tradīcija nav apdzisusi, tā turpina meklēt jaunas izpausmes formas, lai iekļautos plašākā Latgales kultūras kontekstā.

PIEMIRSTS FENOMENS LATVIJAS KULTŪRAS VĒSTURĒ KURZEMES PROVINCES MUZEJS

Elita Grosmane

2005. gadā, atzīmējot Rīgas pilsētas mākslas muzeja 100. gadadienu, sabiedrības uzmanība tika pievērsta muzejiskas dabas problēmām. Visdažādākajos aspektos tika aplūkoti muzeju vēstures, kolekciju veidošanas, sakārtošanas, eksponēšanas, mākslas darbu popularizēšanas jautājumi un diskutētas jauno mediju izmantošanas iespējas. Uzmanību muzejam pievērsa gan kā mākslas vērtības uzkrājošai institūcijai, gan kā arhitektoniskam veidojumam, proti, celtnei, kas attīstības gaitā ieņēma un vēl aizvien ieņem svarīgu vietu pilsētvidē. Muzejs kā sabiedrībai domāts pagātnes vērtību glabātājs pastāv jau divus gadu simtus, un joprojām tas turpina pieņemt plašas sabiedrības uzmanību.

Kā mērķtiecīgu strukturālu veidojumu ar izstāžu zālēm, krātuvēm, restauratoru darbnīcām, bibliotēku un direkciju muzejus sāka celt 19. gs. sākumā. Ideja par grieķu templi kā mākslas darbu glabāšanas un eksponēšanas labāko modeli noturējās ļoti ilgi. Historisma ietvaros tam klāt nāca neostilu izpausmes muzeja ēkas arhitektūrā un dekorā. Īsta atbrīvošanās no retrospektīvām tendencēm bija vērojama tikai 20. gs. sākumā. Turpretī mūsdienās sasniegta otra galējība – pats muzejs nereti kļūst par modernu mākslas darbu, kas pārsteidz ar pārgalvīgiem konstruktīviem risinājumiem. Pat vēl vairāk – muzeja arhitektoniskais tēls spēj izkonkurēt kolekcijas pazīstamību. Tāds īsumā ir līdzšinējais muzeja ēkas veidošanās ceļš.

Latvijā mērķtiecīgi projektētu muzeju nav daudz. Parasti tiek minēti divi: Rīgas Doma muzejs (arhitekts Karls Neiburgers, 1844–1897), kas tapa no 1888. līdz 1890. gadam (tagad Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs), un 1905. gadā atklātais Rīgas pilsētas mākslas muzejs (arhitekts Vilhelms Neimanis, 1849–1919; tagad Latvijas Nacionālais mākslas muzejs). Pastāvēja vēl arī trešais muzejs, ko atklāja Jelgavā 1898. gadā. To cēla pēc Vilhelma Neimaņa projekta, un šeit mājvietu rada Kurzemes provinces muzeja kolekcijas.

Liktenis nav bijis labvēlīgs ne Kurzemes provinces muzejā uzkrātajām vērtībām, ne pašai muzeja ēkai, ne arī Jelgavai, kurā tas atradās. Visi kļuva par sabiedrības pagrimuma un vardarbības upuriem. Pirmo reizi kolekcija cieta 1939. gadā vācbaltiešu repatriācijas rezultātā, kad izveda daļu no deponētajiem darbiem, bet muzeja ēku līdz ar pilsētu, tuvojoties Otrā pasaules kara beigām, sabombardēja 1944. gada jūlijā un augustā.

Pēckara Jelgavā dažus no pilsētas ievērojamākiem arhitektūras pieminekļiem (hercogu pili,

¹ Schlau K.O. Mitau im 19. Jahrhundert – Wedemark-Elze, 1995. – S. 96–97.

² Kritums sekoja ap gadsimta vidū – 1863. gadā reģistrēti vairs tikai 112 biedri. Toties jaunu uzplaukumu ievadīja nākamā simtgade: 1902. gadā reģistrēti 345 biedri. – Schlau K.O. Mitau im 19. Jahrhundert. – S. 283.

³ Jānorāda, ka Johans Frīdrihs Reke nav saistīts ar Kurzemes muižnieku dzimtu. Viņa vectēvs un tēvs bija Jelgavas birģermeistari. Pats studējis tieslietas Getingenes universitātē. 1787. gadā Reke atgriezās Jelgavā un strādāja par hercoga arhivāru, vēlāk dažādās guberņas iestādēs. Sarakstījis virkni pētījumu par Kurzemes vēsturi. Ieguvis *Dr. honoris causae* grādu. – Melderis G. Kurzemes provinces muzejs – apcerējums ar pievienotiem materiāliem un fotogrāfijām. Referāts Jelgavas muzeja 150 gadu jubilejā 1968. gada 26. decembrī. Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, R, x, 52, 47.



1. Stefenhāģenu grāmatspiestuve Jelgavā 19. un 20. gs. mijā

Academia Petrina, Sv. Annas, katoļu un pareizticīgo baznīcu, *Villa Medem*) agrāk vai vēlāk atjaunoja. Muzeja ēka šai sarakstā neiekļuva, drupas nolīdzināja, un tagad pat grūti noteikt tā atrašanās vietu, jo dominē padomju laika baltā silikātķieģeļa dzīvojamo namu apbūve.

Nepietiekami pētītas palikušas arī Kurzemes provinces muzeja kolekcijas un to vēsture. Lai gan vārdu savienojums "Kurzemes provinces muzejs" nav pavisam svešs un mēdz pavidēt Latvijas lielāko muzeju katalogu anotācijās, cilvēku prātos tas saistās vairs tikai ar atsevišķiem no tā iegūtiem priekšmetiem. Joprojām nav īsti skaidrs, cik daudzas muzeja vērtības meklējamas tepat Latvijā, cik izkaisītas pa pasauli vai vispār zudušas. Izzināt to nav arī šī raksta mērķis, lai gan muzeja ekspozīcija un tās rašanās tiks pieminēta ne vienreiz vien. Raksta galvenais uzdevums ir atgādināt muzeja veidošanās vēsturi un rekonstruēt ēkas celtniecību, tās plānojumu un iekārtojumu, lai atkal iekļautu šo savdabīgo fenomenu Latvijas kultūras vēsturē.

Bijušajā Kurzemes un Zemgales hercogistes galvaspilsētā, valdnieku un muižnieku rezidencē Jelgavā, pēc tās pievienošanas Krievijas impērijai 19. gs. pirmajā pusē pieauga pilsoniskās sabiedrības nozīme. Ar Krieviju saistītās administratīvās pārvaldes sistēmas un apgaismotās muižniecības kultūras tradīciju mijiedarbība ilgstoši noteica Jelgavas savdabību. Gadsimta sākumā šo procesu vēl aizkavēja Napoleona iebrukums Krievijā un pilsētai uzliktā kontribūcija. Būtisks pavērsiens sabiedrības sociālās struktūras maiņā bija zemnieku brīvlaišana 1817. gadā. Kurzemē tā ievadīja ilgu un sarežģītu kārtu sairšanas procesu. Iedzīvotāju skaita ziņā Jelgava bija otra lielākā Baltijas provinču Latvijas daļas pilsēta, un tas sekmēja būvaktivitāšu pieaugumu.¹ Bija notikusi arī stilu maiņa. Vērienīgos baroka projektus nomainīja klasicisma arhitektūra, kas senajai pilsētai piešķīra jaunus vaibstus.

Aktivizējās arī citas kultūras dzīves jomas. 1815. gada 23. novembrī darbību sāka Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība. Vadoties pēc apgaismības ideāliem, kas pilsētas sabiedrībā bija nostiprinājušies līdz ar *Academia Petrina* nodibināšanu, par jaunizveidotās biedrības mērķiem tika izvirzīta kultūras progresa veicināšana, zinātnes sasniegumu sekmēšana, pasaules un Kurzemes vēstures pētīšana. To atbalstīja vietējā inteliģence, kam pievienojās arī muižniecība. Biedrība ātri guva Jelgavas sabiedrības atbalstu. Jau 1817. gadā tajā bija pieteikušies 127 biedri, bet 1839. gadā to skaits sasniedza 248.²

Biedrības sanāksmēm sākotnēji izmantoja Jelgavas ģimnāzijas (agrākās *Academia Petrina*) un Kurzemes bruņniecības nama telpas. Referātu lasīšanai un publiskām diskusijām ar to pietika. Stāvoklis mainījās 1818. gadā, kad pēc vēsturnieka Johana Frīdriha Rekes (1764–1846) iniciatīvas dibināja muzeju, kura pamatfunkcijai bija jāmeklē ekspozīciju telpas.³ Tādēļ biedrība izlaida akcijas, kuru pirkšana un biedranaudas iemaksas izrādījās tik ienesīgas, lai ne vien irētu, bet 1820. un 1847. gadā arī izbūvētu Johana Martina Pētersa-Stefenhāģena (1766–1839) grāmatspiestuves otro stāvu Kannulēģeju un Zaļās ielas stūrī muzeja vajadzībām. Turklāt šāda izvēle nebija nejauša. Ap spiestuvi bija izveidojušies aktīva sabiedriskā

dzīve. Izglītojošu literatūru izdeva vācu un latviešu valodā.⁴ Organiski šajā vidē iekļāvās piecas biedrībai un muzejam iekārtotās istabas.

Kaut arī saikne ar biedrību saglabājās, jau pašā sākumā muzeju dibināja kā patstāvīgu struktūru ar savu pārvaldes formu – direktoru un diviem konservatoriem. Ar lielu aizrautību direktora pienākumus uzņēmās šajā amatā ievēlētais Johans Frīdrihs Reke. Muzeja galvenais uzdevums bija vākt visu, kas Kurzemes provincē ievēribas cienīgs mākslas, dabas un zinātnes jomā, lai saglabātu tās vērtības, kuras sniedz ieskatu šīs zemes pilsoniskajā, politiskajā, garīgajā un materiālajā dzīvē.⁵

Konservatoru amatus ieņēma Magnuss Georgs fon Paukers (1787–1855) un Johans Lihtenšteins (1787–1848). Katram no viņiem bija veicami citi pienākumi. Popularizētāja Paukera vadībā notika zinātniskie lasījumi un tika sekmēta izdevējdarbība, kas publikāciju veidā no gada apspriedēm (*Jahresverhandlungen*) un ziņojumiem (*Sendungen*) izauga par regulāriem sēžu pārskatiem (*Sitzungsberichte*). Lihtenšteins veidoja un vadīja dabaszinātņu kabinetu.

Tomēr noteicošā loma muzeja darbībā bija Reke. Būdam kaislīgs kolekcionārs, viņš visus spēkus veltīja eksponātu vākšanai, pats novēlēdam muzejam vērtīgus manuskriptus un 4000 sējumu bibliotēku. Protams, par specializāciju mūsdienu izpratnē tolaik neviens nedomāja. Ne vien Latvijā, bet arī Eiropā muzeja ideja vēl atradās, varētu sacīt, agrajā tapšanas stadijā. Tā bija izaugusi pārsvarā no valdnieku galmu raritāšu vai t.s. brīnumu kamerām (kunstkamerām), kurās uzkrāja visu, kas likās neparasts. Ne tikai gleznas un skulptūras, bet arī dabas, vēstures, tehnikas liecības un ieročus, līdz pat dīvainībām un kuriozitātēm. Aktīvā kolekcionēšana, lai nezaudētu pārskatāmību, pieprasīja sistematizāciju. Turklāt jaunā mode piesaistīja arī citus turīgāko aprindu pārstāvjus. Tā kļuva par prestiža lietu. Mākslas darbi un eksotiskos ceļojumos iegūtie etnogrāfiskie vai dabas vēstures priekšmeti nederēja lietošanai ikdienā; to vākšanai un rādīšanai bija cita – izglītību un kultūru veicinoša nozīme. Tas, protams, nebija iespējams bez līdzekļiem vai entuziasma. Kolekcijām vairojoties, samērā bieži tās pēc īpašnieka nāves nonāca pilsētas vai valsts pārziņā. Tā veidojās pirmās publiskās ekspozīcijas, piemēram, Britu muzejs Londonā. Domājams, šai idejai – tikai bez impēriskā vēriena – sekoja arī Reke, radot Kurzemes provinces muzeju.⁶

Plašais skatījums uz vēsturi, kas kā zinātnes nozare vēl atradās veidošanās stadijā, izskaidro pretrunu starp biedrības un muzeja dibināšanas programmā pasludinātajām lokālajām prioritātēm un muzeja kolekcijās bagātīgi pārstāvētajiem citzemju etnogrāfijas, mākslas un citu jomu priekšmetiem.⁷ Cilvēces vēstures attīstība tolaik tika skatīta kā no pirmsantikās un antikās kultūras centriem atvasināts process. Reizē pieauga reģionālās vēstures nozīme, meklējot katras nacionālās kultūras savdabības izpausmes. Tādēļ Kurzemes provinces muzejā veiksmīgi sadzīvoja visdažādāko kultūru (eksotiskās zemes ieskaitot) un dabas vēstures paraugi.

Kurzemes provinces muzeja vēsture, tā veidošanās un attīstība joprojām nav sistemātiski pētīta. Daudzu priekšmetu izcelsme palikusi neskaidra, kaut gan muzeja pastāvēšanas laikā izdoti divi katalogi⁸, saglabājusies muzeja inventāra grāmatas kopija⁹, kases pārskati, norēķinu dokumenti par iepirkumiem un dāvinājumiem¹⁰. Svarīgākā Kurzemes vēstures sastāvdaļa ir ar

⁴ Labrence L. Jelgavas grāmata. – Rīga, 1984. – 17.–29. lpp.

⁵ Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum. – Rīga, 1937. – S. 6.

⁶ Rekes tēls nebija atdalāms no muzeja. 1846. gada 13. septembrī viņu no tā izvadīja pēdējā gaitā. – Schlaw K.O. Mitau im 19. Jahrhundert. – S. 282–283.

⁷ 1852. gada Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības muzeja inventāra sarakstā minēts: 1) fizikālais (Grothūzena (*Grotthusensche*)) kabinets; 2) dabas vēstures kolekcija; 3) etnogrāfijas kabinets; 4) arheoloģijas kabinets; 5) monētu kabinets; 6) mākslas kabinets: bistes, gleznas, vara grebumu kolekcija. – Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 5759. f., 1. apr., 100. l., l., 37. lp.

⁸ Führer durch die historischen, ethnographischen und Kunst-Sammlungen des Kurländischen Provinzial Museums in Mitau. – Mitau, 1917; Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum.

⁹ Kurländisches Provinzialmuseum in Mitau. Verzeichnis der im Kurländischen Provinzial Museum zu Mitau befindlichen Gegenstände. Herder Institut Marburg. DSHI Rep. Riga 41.

¹⁰ LVVA, 5759. f., 1. apr., 100., 109.–112., 301.–316., 319.–320., 327.–328. l.

¹¹ Tagad tie atrodas Ārzemju mākslas muzeja ekspozīcijā.

¹² Jūliuss Dēnings pazīstams arī kā gleznotājs un tiek izcelts kā viens no profesionāli godprātīgākajiem 19. gs. māksliniekiem restauratoriem, jo nemēdza gleznu konservāciju aizstāt ar pārgleznajumiem. – Портрет XVII века в Латвии: Каталог выставки в Рундальском дворце. – Рига, 1986. – С. 13.

¹³ Vorwort // Catalog der Kurländischen culturhistorischen Ausstellung zu Mitau 1886. – Mitau, 1886. – [B. pag.].

¹⁴ Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs. Kurzemes provinces muzeja materiāli.

¹⁵ Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum. – S. 8.

¹⁶ Melderis G. Kurzemes provinces muzejs – apcerējums ar pievienotiem materiāliem un fotogrāfijām.

¹⁷ LVVA, 5759. f., 1. apr., 313. l., 46. lp.

¹⁸ Turpat, 54. lp.

¹⁹ Mitause Zeitung. – 1898. – 24. Oct.

²⁰ Sēdes laikā uzņēma jaunus biedrus un nolasīja nekrologu 26. septembrī minušajam biedrības sekretāram un muzeja konservatoram Jūliusam Dēringam, kas nepiedzīvoja šo dienu. Publikai muzeja kolekcijas bija pieejamas trešdienās no 14.00 līdz 16.00 un svētdienās no 12.00 līdz 14.00. – Mitause Zeitung. – 1898. – 28. Nov.

²¹ Richter A. Baltische Verkehrs- und Adressbücher. Bd. 2: Kurland. – Riga, 1912. – S. 16.

hercogistes laiku saistītās liecības (portreti, dokumenti, monētas u.c.). Vispārējā interese par senatni un arheoloģisko izrakumu intensitāte 19. gs. veicināja tirdzniecību ar atrastajiem priekšmetiem. Turīgākajam sabiedrības slānim tā bija viena no mākslas priekšmetu iegūšanas iespējām. Domājams, tā Jelgavā nonāca Senās Ēģiptes un antikās mākslas paraugi¹¹, piemēram, firstiene Līvena eksponēšanai muzejā nodeva faraona finanšu ierēdņa Merirē granītā kalto skulptūru (ap 1400 p. m. ē.), kas joprojām ir būtiska Ārzemju mākslas muzeja ekspozīcijas sastāvdaļa.

Līdzās muzeja darbības agrajam – Rekes periodam nākamais pacēlums tā darbībā saistāms ar drēzdenieša Jūliusa Dēringa (1818–1898) ierašanos Jelgavā 1845. gadā.¹² Sākumā viņš strādāja par zīmēšanas skolotāju pilsētas ģimnāzijā, pēc tam ieņēma sekretāra amatu Kurzemes Literatūras un mākslas biedrībā un kļuva par muzeja bibliotekāru. Dēringa dzīvais un darbīgais gars pamudināja viņu pievērsties ne tikai vispārējiem kultūras vēstures jautājumiem, bet arī Kurzemes un Jelgavas senatnes pētīšanai, sagatavojot ne vienu vien publikāciju biedrības izdevumā, kas pilnā nosaukumā pazīstams kā *Sitzungsberichte der Kurländischer Gesellschaft für Literatur und Kunst* (1819–1936).

19. gs. raksturīgais historizējoši retrospektīvais skatījums un tendence vākt visu, kas bija pieejams un piesaistīja interesi, ļāva vienkopus sadzīvot visdažādākajiem priekšmetiem. Atlase pārsvarā bija pakļauta gadījumam, nevis mērķtiecīgai programmai. Šāda attieksme nebija pretrunā ar apzinātu priekšmetu izvērtēšanu un sistematizāciju. Stihiskais dāvinājumu un pirkumu process atkāpās otrā plānā, izvirzoties citai 19. gs. prioritātei – vēlmei izglītot pēc iespējas plašākus sabiedrības slāņus, padarot tiem pieejamas muzejiskās vērtības.

Pieaugot Kurzemes provinces muzeja kolekciju apjomam, Stefenhāģenu spiestuves otrā stāva telpas kļuva par šaurām, un 1883. gadā radās ideja par savas muzeja ēkas celtniecību. To kavēja līdzekļu trūkums. Iespējams, viens no pasākumiem, lai demonstrētu uzkrājumu bagātību, bija 1886. gadā sarīkotā kultūrvēsturiskā izstāde. Apjomīgā kataloga priekšvārdā sacīts, ka "jau vairākus gadus mūsu zemes dažādās aprindās koptā vēlme sarīkot dažādu priekšmetu izstādi, kas būtu piemērota rādīt pagātnes tēlu, tagad ir piepildīta un, proti, tādā veidā, kas visādā ziņā pārspēj gaidīto"¹³. Izstādes veidošanā bez Kurzemes provinces muzeja piedalījās Kurzemes bruņniecības komiteja, Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrība un Rīgas pilsētas pārvalde. Grāfs Pauls Mēdems šim nolūkam atvēlēja vienu no savām pilsētas mājām. Priekšmeti tika vākti pa visu Kurzemi un eksponēti 23 sekcijās. Pagānisms, nauda un mēdājas, heraldika un sfragistika, manuskripti, skati, plāni un kartes, iespieddarbi, baznīcas senatne, ieroči un medību rīki, mēbeles un mājsaimniecības priekšmeti, ziloņkaula un koka izstrādājumi, juveliermāksla, vēsturiski portreti un miniatūras, keramika, stikls, rotas, pulksteņi, tabakdozes, tērpi, izšuvumi, mežģīnes, cunfte, ģimnāzija, *Academica*, brīvumnieku antikvitātes, *Lettica*, atmiņas par Luiju XVIII, modernā māksla un mākslas amatniecība. Tāds ir pārstāvēto nozaru uzskaitījums. Saglabājušās trīs unikālas fotogrāfijas, tālaika eksponēšanas principu liecinieces.¹⁴ Gleznas, mēbeles, trauki, ieroči un grāmatas barokālā pārpilnībā nokrautas no grīdas līdz griestiem. Aizraujošās kompozīcijas atgādina piedzīvojumiem bagātus vēsturiskos romānus, kur

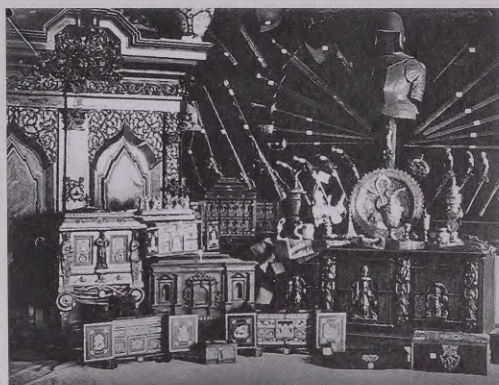
katra lappuse ir negaidītu pārsteigumu pilna un katrs var atrast kaut ko savai gaumei un vēlmēm atbilstošu.

Labvēlīgi apstākļi muzeja ēkas celtniecībai radās tikai pēc 10 gadiem, kad ģenerālis Frīdrihs fon Vitens šim nolūkam testamentā novēlēja 18 500 rubļu.¹⁵ Līdzekļus ziedoja arī Kurzemes bruņniecība, Kurzemes kredītsabiedrība un Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība. Kopējās izmaksas sasniedza 43 513 rubļus, kopā ar iekārtu – 51 513 rubļus.¹⁶ Celtniecības priekšdarbus uzsāka 1895. gada rudenī. Kurzemes kredītsabiedrība 1891. gadā atpērk un biedrībai dāvināja 1802. gadā celto pussabrukšu teātra ēku Staļļu laukumā. Nojaucot to, ieguva vietu jaunajam muzejam. Par projekta autoru izvēlējās arhitektu Vilhelmu Neimani, un par padarīto darbu viņam izmaksāja 370 rubļu.¹⁷ Celtniecības līgumu slēdza ar Rīgas būvuzņēmēja Heizermaņa firmu; zīmīgi, ka tās pakalpojumus Neimanis izmantoja arī vēlāk, būvējot Rīgas pilsētas mākslas muzeju.¹⁸

1898. gada 30. aprīlī muzejs bija uzcelts un vasarā uzsāka kolekciju pārvešana un telpu iekārtošana.¹⁹ Svinīgā atklāšana notika 26. novembrī. Ceremonija plaši aprakstīta laikrakstā *Mitauische Zeitung*. Kā tādās gadījumos pieņemts, uzskaitītas prominences, dziedātāji, nolāsītas apsveikuma adreses, pēc tam sekojusi muzeja apskate. Sešos pēcpusdienā jaunajā sēžu zālē uz pirmo sēdi pulcējās Kurzemes Literatūras un mākslas biedrība.²⁰

Kāds tad bija jaunuzceltais nams, un kā tas iekļāvās Jelgavas pilsētībūvnieciskajā ansambļā? No topogrāfiskā viedokļa ēka atradās pilsētas centrā līdzās Parādes un tirgus laukumam. No pūļa un ikdienas kņadas to nošķīra īsa iela vienas fasādes garumā, kura veda gar vecajiem pilsētas svariem uz Staļļu laukumu, ko pārdēvēja par Muzeja laukumu. Laikabiedru vērtējums atspoguļojas Ādolfa Rihtera 1912. gada Baltijas satiksmes un adrešu grāmatā, kur sacīts, ka muzejs ir pilsētas rota, kas diemžēl atrodas nomaļus un kam ir neglīti kaimiņi.²¹ Acimredzot domāta tirgus sabiedrība un ugunsdzēsēju tomis iepretim Driksas pusē. Laukumu ietvēra sēta, un Kurzemes provinces muzeja ēka kļuva par tā galveno dominanti. Ar laiku jaunā nama masivitāti vājināja pieaugošais apzaļumojums.

Muzeja iekļaušanos pilsētvidē veicināja izvēlēta projekta sasaiste ar Jelgavas (it īpaši ar hercogistes galvaspilsētas perioda) arhitektūras tradīcijām. Līdzīgi kā hercoga jaunā pils un *Academia Petrina* muzeja divstāvu korpuss bija celts bez paaugstinājuma. Dominēja galvenā fasāde ar izvirzītu centrālo rīzāli un barokālu portālu četru pakāpienu



2. 1886. gada kultūrvēsturiskā izstāde Jelgavā



3. Kurzemes provinces muzejs. 20. gs. 40. gadi



4. Kurzemes provinces muzejs. 20. gs. 30. gadi



5. Kurzemes provinces muzeja portāls. 20. gs. 40. gadi

²² Latvijas Nacionālais vēstures muzejs (turpmāk LNVM), VN 15016, 15. lp. (1937.–1939. gada dokumenti par muzeja pāņemšanu valsts īpašumā.)

²³ Turpat, 29.–32. lp.

²⁴ Turpat, 1.–2. lp.

²⁵ Meldenis G. Kurzemes provinces muzejs – apcerējums ar pievienotiem materiāliem un fotogrāfijām.

augstumā. Tās nebija vienīgās pazīmes, kas atgādināja 18. gs. piļu celtniecības tradīcijas ne tikai Kurzemē, bet arī Viduseiropā. Par to liecina arī smagnējais taisnstūra plāns, kura proporcionālās attiecības noteikusi deviņu logu rinda garenfasādē un piecu – sānu fasādēs, kā arī četrslīpju jumts ar tornīti virs ieejas. Sienu plakni organizēja un vertikālus akcentus ēkai piešķīra rusts. Baroka rezidenču arhitektūras elementi parādījās arī detaļās: greznā portāla frontona pārāvumā (medaljonā teksts *SCIENTIIS et ARTIBUS*), gareno logu augšdaļas noapaļojumos, rizālīta paaugstinājumā, tornīša sānu volūtās ar, domājams, lauvu ietvertu hercogistes ģerboni centrā. Pavisam tiešas lokālās ietekmes atspoguļojās galvenās fasādes ovālo medaljonu bistēs. *Academia Petrina* tur atradās četri filozofi atbilstoši ēkas izglītojošai funkcijai. Kādas pasaules kultūras slavenības nolūkojās uz apmeklētājiem no Kurzemes provinces muzeja astoņām starpstāvu bistēm, nav zināms. Projektējot ēku, Neimanis ne vien vadījās pēc retrospektīvām tendencēm, bet ņēma arī vērā jaunākos sasniegumus muzeju arhitektūras jomā. Par to liecināja jumta četrslīpju izcēlums ar virsgaismas logiem.

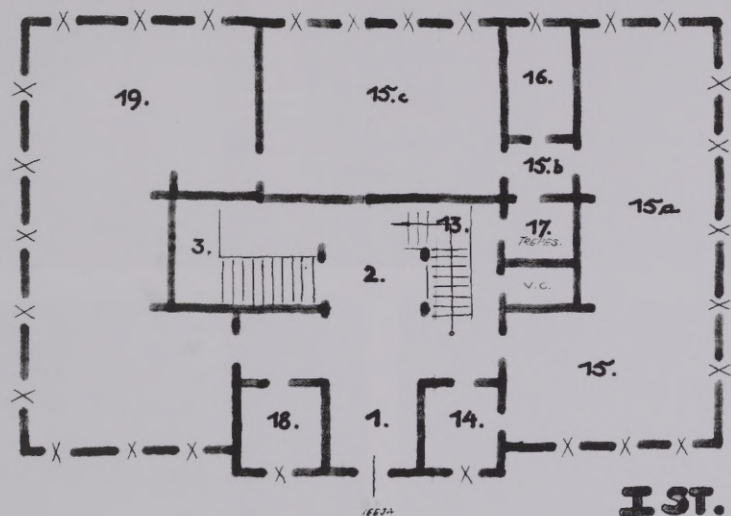
Tikpat komplicēta ir muzeja iekštelpu virtuālā rekonstrukcija. Lielā mērā to atvieglo Pieminekļu valdes 1932. gada 26. aprīļa lēmums inventarizēt Kurzemes provinces muzeja arheoloģijas, mākslas un vēstures pieminekļu nodaļas, kā arī arhīvu.²² Akts sastādīts 15. jūlijā; līdz mūsdienām nonācis tikai pirmajā dienā aprakstītā otrā stāva inventārs.²³ Vēsturiski svarīgs orientieris muzeja iekšējās struktūras izziņāšanā ir shematiski zīmētais pirmā un otrā stāva plāns, fotogrāfiju kolekcija un citi ar muzeja vēsturi saistīti dokumenti.²⁴ 1932. gadā muzejs joprojām vēl piederēja Kurzemes Literatūras un mākslas, kā arī Ateneuma (*Athenäum*) biedrībai. Pastāvēšanas beigu posmu ievadīja 1939. gada novembrī parakstītais līgums par vācbaltiešu repatriāciju uz Vāciju. Sekoja paritārās komisijas izveide kultūras vērtību sadalei, kas ilga līdz pat 1941. gadam. Komisijas darbības rezultātā daļu eksponātu izveda. Pārējos priekšmetus (aptuveni 18 000 vienību) apvienoja ar jaunizveidotā Zemgales muzeja inventāru, radot Valsts vēsturiskā muzeja Jelgavas nodaļu. Pasākumus pārtrauca Otrais pasaules karš; 1943. gadā muzejā uzskaitīti vairs tikai 11 300 eksponāti, daļa bija pārvesta uz Rīgas muzejiem, citi izvesti uz Vāciju.²⁵

Ieejot muzejā apmeklētājs vispirms nonāca priekšhallē (Nr. 1 pirmā stāva plānā). Pie ieejas kreisajā pusē bija eksponēta akmens strūklaka ar gadskaitli "1596" no Bauskas ordeņa pils. Abpus ieejai atradās divas nelielas telpas (Nr. 14 un 18), domājams, atvēlētas muzeja uzraugam un apkalpotājam. Pārējo pirmā stāva foajē sadalīja smagnēja, ar baroka ornamentiem apgleznota pusaploces arkāde, kas nošķīra divas uz otro stāvu vedošas kāpnes. Starp tām bija izvietota tēlniecības ekspozīcija (Nr. 2). Bija izstādīti seno grieķu, romiešu, kā arī jaunāko laiku mākslinieku darbi, piemēram, Etjēna Morisa



6. 1944. gadā sagraudā muzeja ēka

KURZEMES PROVINCIALAIS MUZEJS,



PLĀNA SKICE

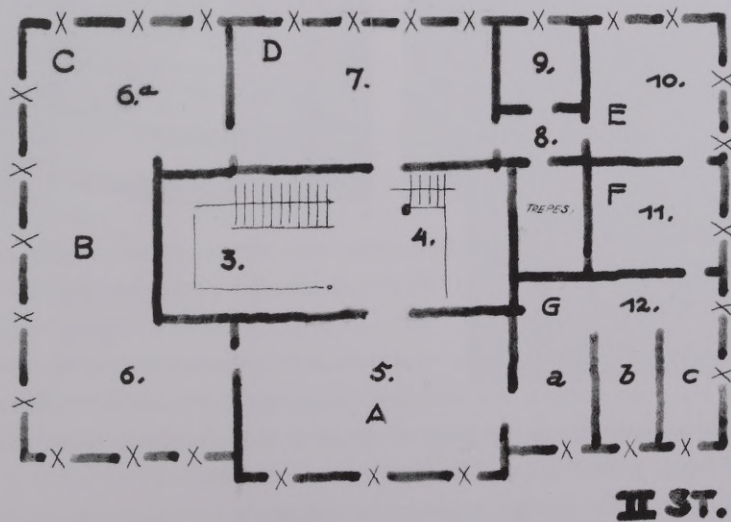
1



7. Priekšhalle ar
1596. gada strūklaku no
Bauskas ordeņa pils.
20. gs. 40. gadi

8. Kurzemes provinces
muzeja pirmā stāva plāns

KURZEMES PROVINCIALAIS MUZEJS,



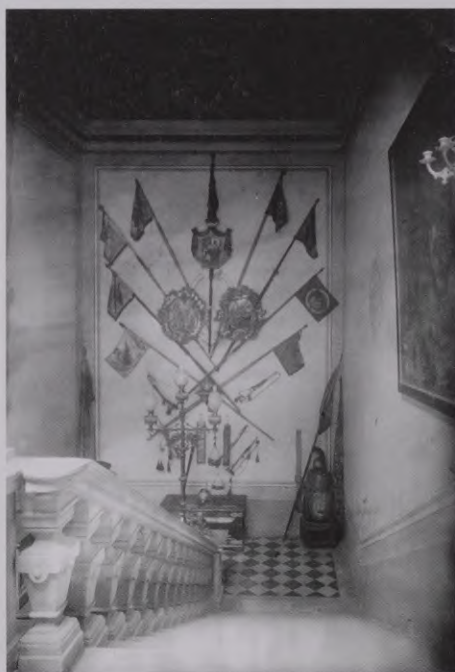
PLĀNA SKICE

2

9. Kurzemes provinces
muzeja otrā stāva plāns



10. Pirmā stāva skulptūru ekspozīcija. 20. gs. 30. gadi



11. Akmens kāpnes uz otro stāvu. 20. gs. 30. gadi



12. Kāpnes ar rokoko margām. 20. gs. 30. gadi

Falkonē (1716–1791) "Draudošā Amora" ģipša nolējums un marmora oriģināli vai 1824. gada angļu tēlnieka Tomasa Kempbela (1790–1858) veidotā hercogienes Annas Dorotejas Livenas biste (tagad Ārzemju mākslas muzejā).

Vienas no kāpnēm uz otro stāvu bija no akmens ar smagnēju balustru margām. Kāpņu starplaukumā eksponēja karogus, bruņucepures, trompetes un Jelgavas Zaļās, Zilās un Dzeltenās pilsoņu gvardes bungas. Uz grīdas stāvēja 18. gs. lāde. Pie nākamā kāpņu posma sienas atradās liela R. V. fon Krībuša (1775–1821) glezna "Suņu cīņas".

Otras kāpnes izcēlās ar greznām, metālā kaltām margām no Francijas karaļa Luija XVIII ložas vecajā Sv. Jura katoļu baznīcā (trimdas gadus no 1798. līdz 1801. gadam un no 1804. līdz

1807. gadam karalis pavadīja Jelgavas hercogu pili). 1906. gadā, nojaucot baznīcu, margas pārveda uz muzeju. Bez tam abus stāvus savienoja apmeklētājiem slēptas dienesta kāpnes, kas atradās slēgtā telpā ar divām ieejas durvīm (pirmajā stāvā Nr. 17, otrajā – bez numura).

Pirmā stāva lielākā daļa bija atvēlēta bibliotēkai labajā pusē (Nr. 15), no kuras varēja ieiēt valdes istabā (Nr. 16) un nokļūt dabaszinātņu kolekcijā (Nr. 19).

Tēlniecības ekspozīcija turpinājās otrā stāvā kāpņu laukumā ēkas centrā (Nr. 4 plānā). Šeit bija izstādīta itāļu tēlnieka Pjetro Tenerāni (1798–1869) marmora "Psihe" (tagad Ārzenju mākslas muzejā). Pie sēžu zāles durvīm bija piestiprināti mākslinieka Eizenharta kokgriezumu ģipša nolējumi. (Izgatavoti par godu Vācijas ķeizara Vilhelma II vizītei Jelgavā 1916. gadā un iestiprināti Pirmā pasaules kara gados vācu armijas pār Driksu atjaunotā tilta galos; tādēļ to dēvēja par Ķeizara tiltu.²⁶) Atsevišķās plaketēs virs karavīru tēliem atradās Jelgavas pilsētas un Kurzemes hercogistes ģerbonis.

Iespaidīgākā muzejā bija sēžu/ zāle (Nr. 5) – taisnstūra telpa ar trim logiem fasādes centrā, trim divviru neorokoko durvīm, masīvu sienas augšējo dzegu un gleznotu treļģāžu, kurā bija iekļautas dekoratīvas kompozīcijas. Svinīgumu telpai piešķīra vidū stāvošais lielais, baltais sēžu galds ar vairākām krēslu rindām un krāšņā kristāla lustra, kas, tāpat kā trīs smagnējie galda svečturi, muzejā nonāca pēc Jelgavas brīvumnieku ložas "Pie trim kronētiem zobeniem" likvidēšanas 1822. gadā. Mēbeles (kā apgalvots 1917. gada muzeja katalogā) bija pasūtītas un darinātas pēc hercoga Jēkaba laika mēbeļu parauga,²⁷ lai gan pēc stila vairāk sabalsojās ar agro klasicismu un neorokoko. Bagātības iespaidu pastiprināja zāles intensīvais piesātinājums ar mākslas darbiem. Gleznotos un gravētos portretos vai bīstēs bija iemūžinātas personas, kam bijuši kādi īpaši nopelni Kurzemes vēsturē vai Kurzemes provinces muzeja izveidē un darbībā. Piemēram, Jozefa Dominika Ēksa (1775–1836) 1823. gadā gleznotais muzeja dibinātāja Johana Frīdriha Rekes portrets, Artēmija Mihailoviča Gruzdiņa (1828–1891) Ulriha fon Šlipenbaha portrets vai vācu tēlnieka Johana Gotfrīda Šādova (1764–1850) veidotais slepenpadomnieka Heinriha fon Ofenberga marmora tēls ar Aleksandra Ņevska ordeņa lielvaizni pie krūtīm. Virs durvīm uz 6. telpu atradās glezna ar Jelgavas veco pili. Sēžu



13. Muzeja bibliotēka. 20. gs. 30. gadi

²⁶ Katrā cilni attēlots karavīrs viduslaiku bruņās. Attēlotajām personām bijuši reāli prototipi – vācu armijas ģenerāļi Oto fon Belovs (arī Bilovs) un grāfs Egons Bernhards Gotfrīds fon Šmetovs; abi piedalījās Jelgavas ieņemšanā. – Führer durch das Kurzeimer (Kurländische) Provinzialmuseum. – S. 10.



14. Sēžu zāle. 20. gs. 30. gadi

²⁷ Führer durch die historischen, ethnographischen und Kunst-Sammlungen des Kurländischen Provinzial Museums in Mitau. – S. 7.

²⁸ Führer durch die historischen, ethnographischen und Kunst-Sammlungen des Kurländischen Provinzial Museums in Mitau. – S. 11.

²⁹ Mehāniskas ugunsdzēsēšanas ierīces nav bijušas, jo ugunsdzēsēji atradušies "turpat kairiņu namā". Pret ielaušanos nodrošināja dzelzs restes apakštāva logos. Muzeju apsgājā sētnieks un apkopēja, kas dzīvoja koka namiņā blakus muzejam. – LNVM, VN 15016, 29. lp.

³⁰ Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum. – S. 18.

³¹ Turpat. – 16. lpp.

zālē notika Kurzemes Literatūras un mākslas biedrības, Baltijas austrumu provinču ģeoloģijas biedrības un Jelgavas ārstu biedrības sanāksmes.

Daudz vienkāršākas bija ekspozīciju telpas: gludas, polihromi krāsotas sienas, dēļu grīda, vienviru vai divviru durvis ar taisnstūra pildīņiem. Vienīgais dekoratīvais elements bija virsdurvjū profili un dzegas, kuru atturīgais izpildījums netraucēja mākslas darbu apskati.

Vienas durvis no sēžu zāles veda uz arheoloģijas un etnogrāfijas ekspozīciju (Nr. 6, 6a). Telpā atradās 10 divslīpņu un 7 sienu vitrīnas, kurās bija izlikti Latvijas akmens, bronzas un dzelzs laikmeta atradumi, krāsns podiņi no pilsdrupām, apgleznota stikla fragmenti, matemātiskiem un astronomiskiem aprēķiniem lietojami instrumenti no 18.–19. gs., cunfšu trauki un citi priekšmeti. Citās vitrīnās varēja apskatīt grieķu, etrusku un romiešu senlietas, kā arī orientālus priekšmetus vai, piemēram, slepenpadomnieka Heinriha fon Ofenberga 1779. gadā Londonā iegūtos pēc angļu jūrasbraucēja Džeimsa Kuka (1728–1779) nāves izpārdotos ieročus un traukus.²⁸ Pie sienām bija piekārtas ierāmētas gravīras un fotogrāfijas. Pie loga stāvējis Jelgavā

darināts čells un klavesīns. Latviešu senkultūras raksturošanai bija eksponēti koka priekšmeti, kuru modeļus pārsvārā bija izgatavojis mācītājs Augusts Bilenšteins (1826–1907).²⁹ Latviešu etnogrāfiju pārstāvēja kogle, ganu taure, buka rags, pastalas, dūdas, kā arī Bārtas un Rucavas nacionālie kostīmi, kas muzejā bija nonākuši 1880. gadā.

Sēžu zālei otrā pusē atradās t. s. gleznu istaba (Nr. 12). Ar pārvietojamu starpsienu palīdzību tā bija sadalīta trīs daļās: a, b un c. Sienas un vairogus no apakšas līdz augšai aizpildīja gleznas, gravīras, miniatūras, gemmas un skulptūras, to vidū Vilhelma Purviša (1872–1945) "Kazdangas pils" un Jaņa Rozentāla (1866–1916) gleznotie Karla Vilhelma fon Manteifela un A. fon Heikinga portreti.³⁰ Bagātīgi bija pārstāvētas dažādas Eiropas glezniecības skolas – vācu, flāmu, itāļu, holandiešu un franču skola. Ekspozīciju vidū bija, piemēram, Ežēna Luija Gabriela Izabē (1803–1886) "Zvejnieku meitene" (1850) un Johana Kristiana Klauzena Dāla (1788–1857) "Norvēģijas piekraste" (1822; abi darbi atrodas Ārzemju mākslas muzejā).

Ar ieeju no gleznu istabas muzeja otrā stāva labā spāma vidū bija iekārtota baznīcas senlietu istaba (Nr. 11). Mazās telpas lielāko daļu aizņēma nodegušās Bunkas baznīcas iekārtas priekšmeti: 1638. gadā Bauskas gleznotāja Dāniela Bruzena (ap 1598–1684) apgleznotais vīrotņu altāris (signēts: *Daniel Brusen Fecit*),³¹ kā arī ap 1650. gadu izgatavotais altāra retabls un kancele.



15. Etnogrāfijas ekspozīcija. 20. gs. 30. gadi

16. Tā sauktā gleznu istaba. 20. gs. 30. gadi



17. Rietumeiropas
glezniecības ekspozīcija.
20. gs. 30. gadi

Līdzās stāvēja Jelgavas galma galdnieka Tobiasa Heinca 1617. gadā Sv. Trīsvienības baznīcai dāvinātā lasāmpults,³² kas vairākkārt aprakstīta Latvijas mākslas vēsturē.

Ēkas labajā spārnā bija izstādīti arī vēsturiskie portreti un bistes (Nr. 10). Gleznas, gravīras, zīmējumi, fotogrāfijas un ģipša bistes līdz pēdējai iespējai aizpildīja nelielo istabu. Krievijas valdnieku pēcnāves maskas, Kurzemes hercoga Ernsta Johana Birona, *Academia Petrina* mācībspēku, Kurzemes mācītāju, advokātu un ārstu portreti vairākās rindās bija sakārti pie sienām un aplūkojami vēl trīs vitrīnās.

Domājams, ka dienesta vajadzībām izmantota nelielā telpa otrajā stāvā (Nr. 9). Tās priekšā atradās maza priekštelpa ar četrām durvīm. Tā apmeklētājiem kalpoja par pāreju no vēsturisko portretu zāles uz hercogu zāli, bet muzeja kalpotājiem noderēja kā tuvākais ceļš uz dienesta kāpnēm. Kaut gan šaurajam gaitenim nebija logu un gaisma tajā ieplūda tikai no blakustelpām, tas netraucēja sienas brīvās daļas aizpildīt ar gleznām, litogrāfijām un siluetzīmējumiem.

Uz Kurzemes provinces muzeja sētas pusi bija vērsti hercogu zāles logi (Nr. 7). Zāle bija savienota ar vēsturisko portretu zāli, kāpņu telpu ēkas centrā un etnogrāfijas ekspozīciju kreisajā pusē (Nr. 6a). No galvenās ieejas raugoties, hercogu zāle atradās uz vienas ass ar grezno sēžu zāli. Ieeja katrā no tām bija novietota viena otrai pretim. Tomēr starp telpām bija maz līdzību, pat platības ziņā hercogu zāle zaudēja uz centrālā rīzāļa izvirzījuma rēķina (aizmugures fasādei šāda izvirzījuma nebija). Vienkāršs un atturīgs bija arī telpas iekārtojums. Balti krāsoti griesti, sienas tumšā tonī, kā tas bija raksturīgs 19. gs. nogalei, tikai bez jebkāda ornamentāla raksta. Šāda izvēle ir saprotama, jo zāles centrā stāvēja divas divslīpņu vitrīnas un vairākas sienu vitrīnas. Tās aizpildīja monētu un medaļu kolekcijas, grāmatas, rokraksti, brīvumnieku ložas relikvijas, kā arī krāsns podiņi no ordeņa pilim Kandavā, Bauskā un Dobelē. Vēlāk hercogu zālē novietoja arhitekta Oskara Felsko (1848–1921) darināto maketu, kurā bija

³² Führer durch die historischen, ethnographischen und Kunst-Sammlungen des Kurländischen Provinzial Museums in Mitau. – S. 86; Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum. – S. 17; *Vipers B.* Latvijas māksla baroka laikmetā. – Rīga, 1937. – 89.–91., 99.–100., 105.–106. lpp.

18. Baznīcas senlietu istaba.
1926



³³ Nams atradās Pasta ielā 35.

³⁴ Richter A. Baltische Verkehrs- und Adressbücher. Bd. 2: Kurland. – S. 16.

³⁵ LNVM, VN 15016, 29. l.p.

³⁶ Kokkelink G., Lemke-Kokkelink M. Baukunst in Norddeutschland: Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850–1900. – Hannover, 1998. – S. 267.

atveidota jelgavnieku Eplē dzimtas māja ar mansarda jumtu un klasicisma fasādi.³³ Protams, kā tas raksturīgs Kurzemes provinces muzejam, zāles sienas bija intensīvi aizpildītas. Kreisajā pusē bija izkārti hercogu Ketleru, bet labajā – Bīronu dzimtas portreti.

Kurzemes provinces muzeja piesātinājums ar eksponātiem liecina, ka jaunās telpas bija ātri piepildījušās; jau 1912. gadā norādīts, ka muzejs "atkal kļuvis par šauru"³⁴. Nav zināms, vai muzejā bija atvēlēta vieta fondiem, iespējams, ka viss, kas laika gaitā uzkrāts, bija pieejams skatītājiem. Muzeja 1932. gada aprakstā gan minēts velvēts pagrabs, kur atradusies "konservēšanas iestāde" un centrālās apkures tvaika krāsns, bet citas telpas nav norādītas.³⁵

Neatbildēts palicis jautājums, kā Kurzemes provinces muzeju sasaistīt ar laikmeta arhitektūras vēsturi. 19. gs. 90. gados būvētā ēka hronoloģiski iekļaujas aktīvā Eiropas muzeju celtniecības fāzē. Šajā periodā muzejs un skola tika uzskatīti par nepieciešamu komunālo celtni.³⁶ Vācijas ziemeļu reģionos tos projektēja, par pamatmateriālu izmantojot sarkano ķieģeli, no gotikas pārņemtu dekoratīvos elementus un Hannoveres skolai raksturīgās pusaploces logu formas. Tas vērojams arī bijušā Rīgas Doma muzeja ēkā, tikai logu forma šeit, pieskaņojoties viduslaicīgajai baznīcai un krustejai, papildināta ar viegliem smailarkas lauzumiem. Kurzemes provinces muzejā Vilhelms Neimanis netika vadījies pēc šī parauga, tādēļ viņa projekts sākotnēji var likties konservatīvs, jo atbilst daudz agrākai (1815–1848), t. s. valdnieku stila muzeju ēku celtniecības stadijai, kad dominēja no baroka piļu arhitektūras aizgūti elementi.

Tomēr šajā gadījumā nav iespējami tik vienkāršoti secinājumi. Drīzāk jāuzsver Neimanim raksturīgais plašums un piemērošanās konkrētai videi. Kā jau minēts, iedvesmas avoti Kurzemes provinces muzeja ēkas projektam meklējami turpat Jelgavā: jaunā pils un *Academia*



19. Hercogu zāle.
20. gs. 30. gadi

Petrina. Aizguvumi nav tieši, drīzāk radīts savdabīgs arhitektoniskais tēls, kas atbilst priekšstatam par Jelgavu kā Kurzemes hercogu rezidences pilsētu. Var būt, ka tāda bijusi pasūtītāja vēlme. Taču Neimanis gandrīz vienlaicīgi 1898. gadā strādāja arī pie Doma muzeja korpusa izbūves virs klostera austrumu spāma. Zīmīgi, ka pret iekšpagalmu vērsta fasāde pieskaņota Hāberlanda klasicisma projektam (lai gan ar Neimaņa papildinājumiem) un nezinātājs to uztver kā pilsētas bibliotēkas sastāvdaļu, bet uz Jaunielu izejošā daļa risināta neobaroka formās.

Kurzemes provinces muzeja arhitektūrā jaušamā piemērošanās lokālajai videi kārtējo reizi apliecina Vilhelma Neimaņa spēju rēķināties ar konkrētajiem apstākļiem un radīt situācijai atbilstošu arhitektonisko risinājumu. Vienam no pirmajiem muzejiem Latvijā un pirmajai un vienīgajai muzeja ēkai Kurzemes arhitektūras vēsturē ir svarīga nozīme 19. gs. beigu kultūrvides veidošanās procesā. Kaut arī pati ēka nav saglabājusies, bez tās pieminēšanas neradīsies pilnīgs priekšstats par laikmeta kultūras dzīvi.

LATVIEŠU PIRMIE MĀKSLAS SALONI AP 1910. GADU UN TO VEIDOTĀJI

Kristiāna Ābele

¹ *Akuraters J.* Diena atspidumi // Atziņas: Latvju rakstnieku autobiogrāfijas / Sakārt. K. Egle. – Cēsis un Rīga: O. Jēpe, 1924. – 2. d. – 191. lpp.

² *Jaunsudrabiņš J.* Jauns mākslas salons // Latvija. – 1909. – Nr. 285. – 9. (22.) dec.; *Jaunsudrabiņš J.* Jauns mākslas salons // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 289. – 15. (28.) dec.

³ *Latviešu zinātne un literatūra. 1908–1909.* Periodikā iespiesto rakstu rādītājs. – Rīga: Latvijas PSR Valsts bibliotēka, 1963. – 320. lpp.; *Latviešu zinātne un literatūra. 1910.* Periodikā iespiesto rakstu rādītājs. – Rīga: Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēka, 1966. – 257. lpp. – Nr. 11205.

⁴ *Ābele K.* Pēteris Krastiņš. – Rīga: Neputns, 2006. – 167 lpp.

⁵ *Dombrovskis J.* Latvju māksla: Glezniecības, grafikas, tēlniecības un lietišķās mākslas attīstības vēsture apskats. – Rīga: Valters un Rapa, 1925. – 109. lpp. (J. Melderis); *Peņģerots V.* Glezniecība Latvijā 19. un 20. g. s. // Mākslas vēsture / V. Purviša red. – Rīga: Grāmatu draugs, [1935]. – 2. sēj.: Glezniecība, grafika un karkatūra. – 444. lpp. (P. Saulīte, J. Melderis); *Cielava S.* Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917). – Rīga: Zinātne, 1974. – 29. lpp. (P. Saulīte-Melderis); *Novadniece I.* Jūlijs Mademieks. – Rīga: Zinātne, 1982. – 142. lpp. – 48. piez. (P. Saulītis-Melderis); *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma: Daugava,

“Auga nami, bet auga arī māksla, kultūra,”¹ – dzejnieks Jānis Akuraters 20. gs. 20. gadu sākumā ar prieku atcerējās gadus desmit divpadsmit senāku pagātni, kad viņš pēc revolucionārā terorisma idealizētāja un politiskā bēgļa gaitām bija apmeties sievas Marijas lauku mājās, izjuzdams, cik patikami ir iebraukt Rīgā, lai iegrieztos laikraksta “Latvija” redakcijā Pauluči (tag. Merķeļa) ielā pie Edvarda Vulfa, Artura Bērziņa vai Kārļa Krūzas pēc koleģiāla padoma. Akuratera vērtējumā “Rīgā pa tam laikam bija iegūts zināms literārisks dzīves stils”, un, lai gan pieļāvu, ka ražīgāko vizuālās mākslas kritiķu Jūlija Mademieka un Jāņa Jaunsudrabiņa atskatos tik daudz apmierinājuma nebūtu, tālāka mākslas apritē starp privāto telpu un publisko pilsētvidi konstatējami vairāki jauninājumi, kuru vidū noslēpumainības plīvurs ilgi sedzis divus tos, kam Jaunsudrabiņš ar gada intervālu bija veltījis publikācijas ar vienādu nosaukumu “Jauns mākslas salons”².

Sakritība samulsināja periodikā iespiesto rakstu rādītāja “Latviešu zinātne un literatūra” sastādītājus, kas pārprata, ka abi teksti vēsta par vienu mākslas iestādi,³ un nav nekāds brīnums, jo salonu izveidošanās un darbība literatūrā par Latvijas 20. gs. sākuma mākslu līdz šim raksturota pavisam skopi un aptuveni, trūcīgām un daļēji maldinošām ziņām pārceļojot no izdevuma uz izdevumu. Strādājot pie 2006. gadā publicētās monogrāfijas par mākslinieku Pēteri Krastiņu⁴, arvien no jauna aizķeros uz maza ciniša – jautājuma, kā pareizi nosaukt viņa 1911. gada personalizstādes vietu un kas īsti tur saimniekoja. Dažādi mākslas vēstures apcerējumi ļāva izvēlēties starp vairākām kandidatūrām – gan Pēteri Saulīti-Melderi ar vārdu vai bez tā, gan kādu J. Melderi, gan P. Saulītes un J. Melderā tandēmu. Pirmo variantu piedāvāja Jānis Siliņš, Skaidrīte Cielava un Ināra Novadniece, otro – Jānis Dombrovskis, bet trešo – Valdis Peņģerots un Eduards Kļaviņš.⁵ Nevienam variantam nebija sniegti pierādījumi, kas apstiprinātu tā pareizību un atspēkotu citus, jo salons ik reizi bija tikai fona detaļa citas tēmas izklāsta kompozīcijā. Versiju atšķirības norādīja, ka ar šīs detaļas attēlojumu kaut kas nav kārtībā, it kā uzzīmētās durvis nevērtos. Tas intriģēja un arī kaitināja, tomēr šķita, ka atrisinājuma atslēgai jābūt atstātai kādos rakstītos un joprojām pieejamos avotos. Vienubrīd visi minējumi un pārtojumi lika miņāties strupceļā, taču pamazām atklājās saslēdzās iepriekš nepamanīti fakti, kas tagad ļauj iesaistīties atkārtotumu un kļūdu ķēdītē ar ieskatu gan šīs mākslas iestādes, gan tās





Fotografiska mākslas
eestahde

J. Reeksts, Rīgā,

Telef. 1664. 00 Aleksandra eelā 17.

Portreju un grupu uspehmumi un paleelinajumi.
Pagatawo daschadas klischejas. Pastahwiga mākslas isstahde.

tuvākās priekšteces un pēcteces vēsturē, ne tikai iezīmējot jauno salonu lomu Rīgas kultūrvidē, bet arī ielūkojoties to veidotāju sejās un likteņos.

Viens no svarīgākajiem biogrāfiskajiem pavedieniem tēmas izziņāšanā ilgāk paliktu neatrasts, ja Jānis Krēsliņš, vecākais, lasīdams Jāņa Kalnača monogrāfiju "Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā" (2005), nebūtu kavējies atmiņās par saviem tālaika mākslas iespaidiem, kuros atbalsojās senākas pagātnes notikumi, un vēstulēs no Ņujorkas laipni sniedzis meklējumiem būtiskas ziņas.⁶ Ar pateicību jāatzīmē iespēja izmantot materiālus no Pēteru Korsaka fotoarhīva un Laimoņa Oša pastkaršu kolekcijas. Daļa atklājumu aprakstīti žurnālā "Studija"⁷ (2006), bet tagad stāsts turpināms plašākā izvērsumā, iekļaujot daudzus vēlāk noskaidrotus faktus.

Vēstījums varētu iesākties 1909. gada adventes laikā ar Jaunsudrabiņa vaicājumu, kas "vainīgs, ka Rīgā, kura kultūrelā ziņā ieņem starp Krievijas pilsētām vienu no pirmajām vietām, glezniecības māksla ir nostādīta bārenes lomā" un latviešu gleznotāju lielākā daļa joprojām dzīvo Pēterburgā.⁸ Izskaidrojuma meklējumos viņš tvērās pie Vācijā gūtās pieredzes, secināja, ka "pāri visām lietām ir vajadzīgs mākslas salons, kur varētu gleznotāji izstādīt savus darbus", un pārdomas noslēdza ar ceļņu vēsti, ka tieši tādu – nelielu, bet glītu – šajās dienās Aleksandra ielā 17 atver fotogrāfs Jānis Rieksts, pirmo izstādi dāvādams skatītājiem bez ieejas maksas. Divstāvu koka nams ar Brīvības ielas numuru 41 kvartālā starp Dzīmavu un Lāčplēša (bij. Romanova) ielu tagad piedzīvojis diskutējamu renovāciju, kļūdamas par mājvietu restorānam "Citi laiki", bet tolaik, kad viss mājas augšstāvs bija tikko izīrēts Rieksta kunga "fotogrāfiskajai mākslas iestādei", Jūlijs Mademieks savā reportāžā jau dažas dienas pirms Jaunsudrabiņa piebilda, ka bez darbnīcas telpām tur ir vēl viena lielāka zāle ar blakus istabām, kuras nolemtas izstādēm. "Šo mākslas fotogrāfa J. Rieksta pasākumu," viņš rakstīja, "varam apsveikt ar vissiltākām simpātijām. Tas mums pagaidām var izvērsties par nopietnu mākslas veicināšanas faktoru, kuram vēl vairāk nozīmes, ja ievērojam latviešu mākslinieku lūguma atraidošu atbildi sarīkot pilsētas muzeja telpās nākošo vasaru gleznu izstādi."⁹

No 1898. gada decembra līdz 1904. gada decembrim četrstāvu dzīvokli Engelmaņa nama pirmajā stāvā Basteja bulvārī 9a (pēc sākotnējās numerācijas – 10) bija darbojies Rīgas Mākslas

1. Jāņa Rieksta fotodarbnīcas un mākslas salona mājvieta Brīvības ielā 41 (bij. Aleksandra ielā 17) pirms renovācijas. 20. gs. 90. gadi

2. Jāņa Rieksta fotodarbnīcas un mākslas salona reklāma žurnālā "Izglītība". 1910

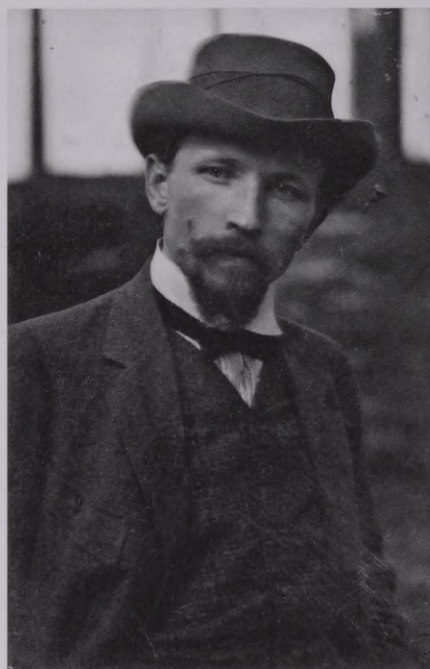
1980. – 2. sēj. – 414. lpp. (Saulīte-Melderis); Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga: Zinātne, 1986. – 78., 493. lpp. (P. Saulīte-Melderis); *Kļaviņš E.* Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga: Zinātne, 1996. – 62., 180. lpp. (P. Saulīte, J. Melderis).

⁶ Jāņa Krēsliņa, vecākā, e-vēstules Jānim Kalnačam (2005. gada 9. jūlijā) un Kristīnai Ābelei (2005. gada 15. un 16. jūlijā).

⁷ *Ābele K.* Latviešu mākslas salonu vēstures pirmās lappuses: 1909–1911 // Studija. – 2006. – Nr. 50 (oktobris–novembris). – 88.–91. lpp.

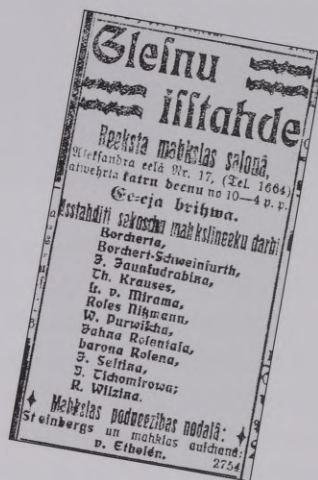
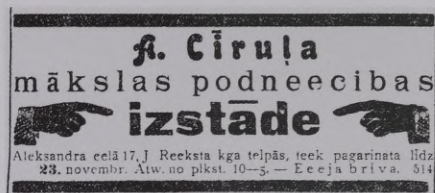
⁸ *Jaunsudrabiņš J.* Jauns mākslas salons // Latvija. – 1909. – Nr. 285. – 9. (22.) dec.

⁹ *Mademieks J.* J. Rieksta fotogrāfiskā mākslas iestāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1909. – Nr. 278. – l. (14.) dec.



3. Jānis Rieksts
20. gs. sākumā

4.–5. Rieksta mākslas
salona izstāžu reklāmas
laikrakstā "Dzimtenes
Vēstnesis". 1910



¹⁰ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 4213. f.

¹¹ Mengden W. von. Der Salon des Rigaschen Kunstvereins: Ein Rückblick // Baltische Monatschrift. – 1905. – H. 2. – S. 101–121.

¹² Turpat. – 121. lpp.

¹³ Jaunsudrabiņš J. Jauns mākslas salons // Latvija. – 1909. – Nr. 285. – 9. (22.) dec.

¹⁴ Balsis iz publikas // Latvija. – 1909. – Nr. 293. – 18. (31.) dec.; Kunst und Nationalität // Rigasche Rundschau. – 1909. – Nr. 294. – 19. Dec. (1. Jan. 1910); Der Maler Janis Rosenthal // Rigasche Neueste Nachrichten. – 1909. – Nr. 294. – 19. Dez. (1. Jan. 1910).

biedrības (*Riga(sch)er Kunstverein*; turpmāk RMB) salons, kura vēsture rūpīgi dokumentēta organizācijas arhīva lietās¹⁰ un barona Voldemāra fon Mengdena izsmelošajā pārskatā¹¹ (1905). Sarīkojot 47 izstādes, salons rīdziniekiem gadsimtu mijā bija rādījis vairāk mākslas, nekā viņi savā pilsētā būtu varējuši iepazīt visa 19. gs. gaitā, un lielāko apmeklētāju pieplūdumu arvien nodrošināja nevis ārzemju slavenību darbi, bet Vilhelma Purviša glezniecība, ko viņa 1904. gada izstādē apskatīja 3240 personas, – it kā maz salīdzinājumā ar Rīgas iedzīvotāju 300 tūkstošos mērāmo kopskaitu, bet ļoti daudz blakus jebkuram citam tolaik sasniegtam apmeklētības rādītājam. Kad biedrība 1905. gadā pārcēlās uz pilsētas valdes piešķirtajām telpām jaunajā Pilsētas mākslas muzejā, savas agrākās izstāžu galerijas nosaukumu tā vairs nelietoja un Mengdens paredzēja: "Mazais un pieticīgais Basteja bulvāra salons pēc dažiem gadiem būs aizmirsis, bet tā devums nezudīs. Pateicoties tam, Rīgā vairs nav iespējams dzīvot bez izstāžu vietas."¹²

Taču apzīmējums bija iesakņojies latviešu saziņā, un viņi RMB izstāžu zāles muzejā arī turpmāk dēvēja par "vācu salonu". Pirmos Rieksta ieceru apsveikumus pavadīja pārdomas par nacionālajiem aizspriedumiem pilsētas mākslas dzīvē, un Jaunsudrabiņam tobrīd šķita, ka, "ja mūsu gleznotāji izstāda vācu salonā: tad mēs tur neceļam ne savu kāju aiz tīra patriotisma vien"¹³. Rozentāls iebilda, ka "ikkatrs, kas Rīgas Mākslas biedrības izstādes apmeklējis, būs konstatējis taisni pretējo", jo "latviešu publika še iztāisa bieži vien ja ne lielāko, tad tomēr ievērojamu daļu no apmeklētājiem", un viņa komentāru pārstāstīja arī vācu laikraksti.¹⁴ Rieksts, manīdams negribētu domstarpību un nacionāla zīmoga ēnu krītam pār vēl neatklāto salonu, nāca klajā ar paziņojumu, ka neatkarīgi no presē priekšlaikus izteiktiem viedokļiem mākslas salons

līdzīgi jebkuram citam šāda veida nodibinājumam var būt vienīgi internacionāls, bet tā māksliniecisko piedāvājumu kontrolēšot mākslinieku biedrības *Kunstecke* ("Mākslas stūris") gleznotāji, kuru gatavībai sadarboties bijusi būtiska nozīme salona izveidē.¹⁵

Atbilstoši šiem principiem 1910. gada 8. (21.) janvārī fotogrāfs ar laikrakstu sludinājumos un sīkziņās izvērstu reklāmu uz vairākiem mēnešiem atvēra ekspozīciju, kurā bija pārstāvēti dažādu paaudžu, tautību un līmeņu Baltijas mākslinieki – Janis Rozentāls un Vilhelms Purvītis, Teodors Krauss un Gerhards fon Rozens, Bernhards Borherts un Eva Margarēte Borherte-Šveinfurte, Jānis Jaunsudrabiņš, Lūcija fon Mirama, Roze Nīcmane, Ivans Tihomirovs, Rūdolfs Vilciņš un netaisītais Voldemārs Zeltiņš. Apmeklētāji bija aicināti iegādāties arī Pētera Šteinberga keramiku un Hilduras fon Etolēnas tekstilijas.¹⁶ Atsauksmēs uzslavas mijās ar skarbiem pārmetumiem par iepriekš neredzētu darbu trūkumu, grūti uztveramo blīvumu, spilgtāko talantu nolaišanos līdz "baltiskai pelēcībai" ("ko mēs zem šī nenozīmīgā vārda saprotam, varētu izteikt apmēram šādi: Baltijas māksla nozīmē tik daudz kā savu īpatnību aizmiršanu un piemērošanos bezkrāsainajam vispārības līmenim"¹⁷) un citiem īstiem vai šķietamiem grēkiem, taču vienlaikus avīzraksti arvien skaidri liecināja, ka atšķirīgu māksliniecisko aprindu pārstāvji Rieksta privātuzņēmumā saskata reakciju uz pretrunām un neveiksmēm ar mājvietu pilsētas muzeja namā nodrošinātās RMB izstāžu politikā un sadarbībā ar vietējiem māksliniekiem.

Protams, patiesā aina nebija tēlojama gluži tik melnbaltos pretstatos, kā likās dažam laikabiedram, jo no šodienas skatpunkta rodas iespaids, ka negaidīti vāja un bargi pelta zviedru mākslinieku grupas *De Frië* izstāde biedrības kritiķiem toreiz bija likusi aizmirst pašu neseno jūsmu par gadumijā vēroto Parīzes gleznotāju sniegumu, kad daudzi domāja līdzīgi Jaunsudrabiņam: "Tāda skaistuma, man šķiet, vecā Rīga vēl nekad nav piedzīvojusi."¹⁸ Tomēr saprotams arī izbrīns, kāpēc Baltijas jaunākā māksla skatāma nevis reprezentablajā mūzu templī, bet darbīgā fotogrāfa pajumtē¹⁹, un RMB vadība, pārmetošu toni laikrakstos saklausījusi, jūta vajadzību publiski aizstāvēties²⁰. Rīgas veidošanās kultūras laukā par 20. gs. lielpilsētu bija tik sarežģīts iekšējās pretestības pārvarēšanas process, ka vērotājos pat modās mūsdienas pilsētniekam neizprotamas bažas par Rieksta uzņēmējdarbības netīši šķeltniecisko ietekmi uz mākslas interešu ziņā kūturo tālaika rīdzinieku orientēšanās spējām, par ko zobojās Vilhelms Savickis.²¹ Neviens gan klaji nešaubījās, kāpēc pilsētā ar tad jau pusmiljonam tuvu iedzīvotāju skaitu ir vairāk par vienu teātri, vairāk par vienu dienas avīzi katrā no galvenajām vietējām valodām un milzums dažnedažādu biedrību.

Baltijas mākslas pastāvīgā ekspozīcija, uz ko cerēja un no kā baidījās mazliet satrauktā sabiedrība, Rieksta telpās netika izveidota, un viņa nākamais solis salona saimnieka statusā bija iepriekšējā rudenī no dzīves aizgājušā Voldemāra Zeltiņa studiju izstādīšana, nosakot ieejas maksu trīsdesmit kapeiku apmērā kā ziedojumu gleznotāja piemineklim.²² Pasākumu atklāja 1910. gada 4. (17.) aprīlī²³ un pēc paredzētā mēneša vēl pagarināja uz vairākām nedēļām²⁴. "No visas izstādes gavilējošs, brīvs iespaids. Tā teikt, protests pret veco rutīnu. Brīvu roku izsvaidītas mirdzošas pērles," "Jaunajā Dienas Lapā" rezumēja Pāvils Gruzna²⁵, un citviet presē bija lasāms vēlējums, lai Riekstam turpmāk izdodas slavējamā iecere parādīt rīdziniekiem Ādama

¹⁵ In Sachen des Kunstsalons des Photographen J. Reekst // *Rigasche Neueste Nachrichten*. – 1909. – Nr. 298. – 24. Dez. (6. Jan. 1910); *Zuschrift // Rigasche Rundschau*. – 1909. – Nr. 298. – 24. Dez. (6. Jan. 1910).

¹⁶ Autoru uzskaitījumu ar nelielām variācijām sk. sludinājumos: *Rigas Avize*. – 1910. – Nr. 6. – 9. (22.) janv.; *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – Nr. 29. – 5. (18.) febr.

¹⁷ *Mademieks J. Jaņa Rozentāla darbi Rieksta mākslas salonā // Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – Nr. 40. – 18. febr. (3. marts).

¹⁸ *Jaunsudrabiņš J. Parīzieši // Latvija*. – 1909. – Nr. 298. – 24. dec. (1910. – 6. janv.).

¹⁹ *Sawitzky W. Zwei Kunstausstellungen // Rigasche Rundschau*. – 1910. – Nr. 19. – 25. Jan. (7. Febr.). Apkopodama izrakstus no Vilhelma Savicka publikācijām vairākos preses izdevumos, raksta autore pieļāvusi kļūdu un līdz šim kā šīs recenzijas avotu norādījusi attiecīgo numuru avīzē *Rigasche Neueste Nachrichten*.

²⁰ *Kunstverein // Rigasche Rundschau*. – 1910. – Nr. 34. – 11. (24.) Febr.; *Kunstverein // Rigasche Zeitung*. – 1910. – Nr. 34. – 11. (24.) Febr.

²¹ *Sawitzky W. Zwei Kunstausstellungen*.

²² Voldemāra Zeltiņa atstāto darbu izstāde // *Rigas Avize*. – 1910. – Nr. 73. – 31. marts (12. apr.); *Mademieks J. Nel. Zeltiņa darbi Rieksta mākslas salonā // Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – Nr. 90. – 22. apr. (5. maijs).

²³ Voldemāra Zeltiņa atstāto darbu izstāde. // *Latvija*. – 1910. – Nr. 73. – 30. marts (12. apr.).

²⁴ Voldemāra Zeltiņa studiju izstāde // *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – Nr. 101. – 5. (18.) maijs.

²⁵ *Pe. Ge. [Gruzna P.]. Voldemāra Zeltiņa etiķu kolekcija // Jaunā Dienas Lapa*. – 1910. – Nr. 79. – 7. (20.) apr.

²⁶ Jaunsudrabiņš J. Izstāde J. Rieksta mākslas salonā // Latvija. – 1910. – Nr. 46. – 25. febr. (10. marts).

²⁷ Prande A. Profesors Rihards Zariņš // Ilustrēts Žumāls. – 1925. – Nr. 5. – 137. lpp. (att.).

²⁸ Rozentāls J. III Baltijas mākslas gadagrāmata // Latvija. – 1910. – Nr. 65. – 20. marts (2. apr.).

²⁹ "Gandrīz pusgadsimtu krātie un glabātie fotonegativi aiziet bojā Otrā pasaules kara laikā, kad tiek sagrauta māja, kurā atradās viņa fotodarbnīca un arhīvs." – Korsaks P. Jānis Rieksts – latviešu kultūrvēstures hronists // Muzeji un kultūras pieminekļi. – Rīga: Zvaigzne, 1984. – 16.–17. lpp.

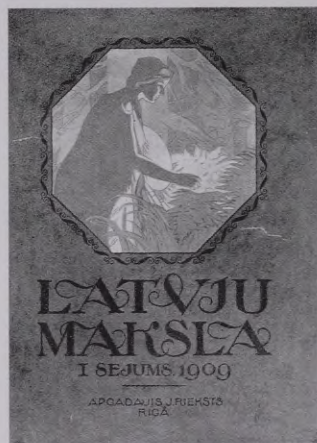
³⁰ Rīgas daiļkrāsotāju palīdzības biedrība // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – Nr. 151. – 6. (19.) jūl.; Rīgas daiļkrāsotāju palīdzības biedrības.. // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – Nr. 156. – 12. (25.) jūl.

³¹ Mākslas podniecības izstrādājumu izstādi.. // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 258. – 9. (22.) nov.; Mākslas podniecības izstādi.. // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – Nr. 258. – 9. (22.) nov.; Ausstellung keramischer Arbeiten // Rigasche Neueste Nachrichten. – 1910. – Nr. 258. – 9. (22.) Nov.; A. Ciruļa keramikas darbu izstādi.. // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – Nr. 263. – 15. (28.) nov.

³² Jaunsudrabiņš J. A. Ciruļa podnieka darbu izstāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 265. – 17. (30.) nov.

³³ Jaunsudrabiņš J. Sezonas beigās. IV. Gleznniecība. Īss atskats uz 1910/11. gadu // Latvija. – 1911. – Nr. 119. – 27. maijs (9. jūn.).

³⁴ –j–. P. Šteinberga mākslas podniecības izstrādājumi // Latvija. – 1911. – Nr. 297. – 24. dec. (6. janv.). Par izstādi vēsta sludinājumi, sīkziņas un recenzijas laikrakstos: Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 291. – 17. (30.) dec.; Nr. 292. – 19. dec. (1. janv.); Nr. 295. – 22. dec. (4. janv.); Latvija. – 1911. – Nr. 291. – 17. (30.) dec.; Nr. 293. – 20. dec. (2. janv.); Nr. 297. – 24. dec. (6. janv.); Nr. 302. – 31. dec. (13. janv.);



6. RIHARDS ZARIŅŠ. Vāka zīmējums Jāņa Rieksta iecerētajam izdevumam "Latvju māksla". 1909

Alkšņa mantojumu²⁶. Šis nodoms nepiepildījās, un līdz istenošanai nenonāca vēl kāda vērienīga ideja – "Ilustrētā Žumāla" 1925. gada maija numurā redzams Riharda Zariņa darināts vāka zīmējums ar tekstu "Latvju māksla. I sējums. 1909. Apgādājis J. Rieksts Rīgā"²⁷, bet Janis Rozentāls recenzijā par trešo "Baltijas mākslas gadagrāmata" (*Jahrbuch der bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen*) laikrakstā "Latvija" 1910. gada pavasarī izteica šaubas, ka "tamlīdzīgs latviešu izdevums, kā to nodomājis uz šī gada jubilejas dienām J. Rieksta kungs, būs vairāk nekā vienreizējs pasākums"²⁸. Ar jubileju rakstītājs bija domājis vasarā svinamo divsimtgadi kopš Vidzemes iekļaušanas Krievijas impērijā, taču šādas gadagrāmatas mūsu rīcībā nav, un materiāli, ko fotogrāfs varēja tai gatavot, droši vien sadega kopā ar viņa pārējo arhīvu Otrajā pasaules karā²⁹.

Jūlijā Rieksta salonā notika Rīgas daiļkrāsotāju palīdzības biedrības zīmēšanas un daiļkrāsošanas skolas audzēkņu darbu izstāde³⁰, bet novembrī uzņēmuma vienīgo regulāras darbības gadu noslēdza Anša Ciruļa keramikas skate³¹ bez ieejas maksas, un Rieksts varbūt cerēja, ka tā dēvētā mākslas podniecība kā pircēju pieprasītākais mākslas veids uzlabos finansiālo situāciju. Lai gan Jaunsudrabiņš rakstīja, ka "podnieka darbu izstāde (..) pievelk daudz keramikas draugu" un "labi daudz darbu ir jau arī pārdots"³², gandrīz tūdaļ pēc tam dažādās formās izplatījās vēsts, ka "J. Rieksta mākslas salons, kuru glezniecības draugi apsveica ar lielu sajūsmu, publikas kūrības dēļ beidzis darboties"³³. Papildiegulējumi, ko prasītu salona turpmākā uzturēšana, droši vien bija pārāk lieli, tāpēc saprotams, ka fotogrāfs no blakuslietas atteicās, taču viņš turpināja strādāt šajā namā, tādējādi saglabādams iespēju kādreiz atsākt mākslas izstāžu rīkošanu. Apzīmējums "Rieksta salons" uz brīdi atgriezās lietošanā gadu vēlāk, kad no 1911. gada 18. (31.) decembra līdz 1912. gada 22. janvārim (4. februārim) Aleksandra ielā 17 notika Pētera Šteinberga keramikas izstāde, ko varēja par brīvu apskatīt, lai varbūt iegūtu "vērtīgu un daļu lietišķu Ziemassvētku dāvanām"³⁴.

Taču 1910. gada izskaņā Rīgas mākslas entuziasti, skumdami par Rieksta daudzsološās ieceres īso mūžu, ar cerībām raudzījās uz netālo Ata un Annas Ķeniņu skolu namu Tērbatas ielā 15/17, jo decembris sākās ar ziņu, ka Pētera Saulīša grāmatu un mākslas tirgotavas mākslas nodaļa tur "paplašināta par sevišķu salonu"³⁵. Turpmāk tas lielākoties dēvējās par Saulīša-Meldera (*Saulit-Melder*) latviešu mākslas salonu, nosaukumam skaidri norādot uz darbības nacionālo ievirzi, un šis aspekts to atšķīra no Rieksta uzņēmuma, liekot domāt, ka jaundibinājums nebija dzimis bez iedvesmošanās no pērnajā dziesmusvētku vasarā notikušās latviešu mākslas izstādes.

Mākslas darbu izstādīšana un tirdzniecība privātu grāmatnīcu paspāmē rīdziniekiem nebija sveša. Arī Jaunsudrabiņš godīgi atzīmēja, ka "daži vācu grāmatu veikali jau ilgus gadus izpilda

« P. SAUKĪTS »
 grāmatu un mākslas tirgotavās
LATVIEŠU
Mākslas Salons
 « Rīgā, Tērbatas eelā Nr. 15/17 »

Salonā atrodas darbi no Juhana Rotentala, Kugas, Jaunfudrabiņa, Seltina, Sīraha, Tiiglas, Zepliča, Kalfes, Berneska, Kraftina, Seebauer, ikulpora Segnera (gipsā), ikulpora Diena (bronā), keramikā (mākslas podnieku) P. Steinberga un B. Zihra, koktēlneska Berneska u. z.

PĀSTĀHWIEŠA
 darbu pāhrmalna

Krahiču tēhli no Kr. Barona, Poraka, Kronseida Bita, Telleja un z. Baroljeti (postrejas modeļumi) no Ēmila Dahrlina, Raina, Wihola un z.



7. Pētera Sauliša grāmatu un mākslas tirgotavas Latviešu mākslas salona reklāma žurnālā "Zalktis". 1910 (1911)

8. Sauliša-Meldera mākslas salona mājvieta – Ķeniņu skolu nams Tērbatas ielā 15/17. N. v. 1907

starpnieka lomu starp publiku un gleznotājiem un daudzkārt arī latviešu māksliniekiem nācies griezties pie šiem veikaljiem, jo latviešiem pašiem tādu nebija³⁶. Ar nopietnām tradīcijām šajā jomā varēja lepoties Deibnera grāmatu, mākslas un muzikāliju tirgotava (*Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung J. Deubner*) Tirgoņu ielā 14, kuras sarīkojumu vidū izcēlās Rīgas mākslinieku gleznu izstāde (1903. gada 24. novembris (7. decembris)–13. (26.) decembris) ar aptuveni piecdesmit eksponātiem – Borherta, Borhertes-Šveinfurtes, Purviša, Rozentāla, Rozena, Morica, Miramas un Zigfrīda Bilenšteina darbiem.³⁷ Laikraksti bieži ziņoja, kādi mākslas priekšmeti redzami Deibnera veikala skatlogos. Taču par kļūdainu jāatzīst mana nesenā pārlicība, ka atšķirībā no Tallinas, kur 1905. gadā daļa no Klūges un Štrēma (*Kluge & Ströhm*) grāmatnīcas tika pārveidota par īstu mākslas salonu,³⁸ Rīgas veikalos tāda attīstība vēl nebija notikusi. Izrādās, ka jau 1898. gada decembrī gandrīz vienlaikus ar RMB salona atvēršanu mazs mākslas salons ierīkots Eižena Brūnsa grāmatu un mākslas tirgotavā (*Buch- und Kunsthandlung E. Bruhns*) Tirgoņu ielā 15.³⁹ Cienītājiem tas sniedza iespēju nopērkamās gleznas, grafikas lapas un mākslas darbu reprodukcijas neseidzīgi aplūkot atsevišķā otrā stāva telpā savrup no grāmatveikala burzmas. Salona piedāvājumā gan bija jūtams reprodukciju pārsvars, bet oriģināldarbu klāstu galvenokārt veidoja "efektīgi tā dēvētās daudzmlēšanas ražojumi un vedutas"⁴⁰. Blakus lētam importam pirmajā sezonā pārstāvēts bija dažus gadus iepriekš Rīgā mirušais ainavists Aleksandrs Borzovs⁴¹ (1854–1895), bet 1903. gada novembrī *Kunstsalon E. Bruhns* aicināja uz Saldū dzimušā un galvenokārt Parīzē strādājušā Maksa Vulfarta (1876–1955) gleznu izstādi ār skatiem no Rīgas jūrmalas, Kokneses un tamlīdzīgām vietām⁴².

1912. – Nr. 11. – 14. (27.) janv.; Nr. 12. – 16. (29.) janv.; Nr. 13. – 17. (30.) janv. u. c.

³⁵ Mākslas nodaļa // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – Nr. 280. – 4. (17.) dec.

³⁶ *Jaunsudrabiņš J.*, Jauns mākslas salons // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 289. – 15. (28.) dec.

³⁷ Eine Gemäldeausstellung baltischer Künstler // Dūna-Zeitung. – 1903. – Nr. 266. – 25. Nov. (8. Dez.); Eine Ausstellung von zirka fünfzig Gemälden Rigaer Künstler // Dūna-Zeitung. – 1903. – Nr. 269. – 28. Nov. (11. Dez.); Baltijas mākslinieku izstāde // Rīgas Avīze. – 1903. – Nr. 269. – 28. nov. (11. dec.); *rs [Asars H. vai Asars J.]*. Mākslas izstāde Deibnera grāmatu tirgotavā // Dienas Lapa. – 1903. – Nr. 272. – 2. (15.) dec.; Die Gemälde-Ausstellung baltischer Maler // Dūna-Zeitung. – 1903. – Nr. 276. – 8. (21.) Dez.; *R. R.* Eine Ausstellung von Werken baltischer Maler // Mitauische Zeitung. – 1903. – Nr. 99. – 10. (23.) Dez. Sludinājumi: Dūna-Zeitung. – 1903. – Nr. 265. – 24. Nov. (7. Dez.); Dienas Lapa. – 1903. – Nr. 265. – 24. nov. (7. dec.).

³⁸ *Loodus R.* Kunstielu eesti linnades: 1900–1918. – Tallin: Eesti Teaduste Akadeemia, 1994. – Lk. 21.

³⁹ *G. v. R. [Rosen G. von]*. Kunstnotiz // Rigasche Rundschau. – 1898. – Nr. 287. – 19. (31.) Dez.; Die Buch- und Kunsthandlung von E. Bruhns // Rigaer Tageblatt. – 1898. – Nr. 289. – 22. Dez. (3. Jan. 1899).

⁴⁰ *G. v. R. [Rosen G. von]*. Kunstnotiz. – "Daudzmlēšana" – raksta autores latviskojums Rozena lietotajam apzīmējumam *Dutzendmalerei*.

⁴¹ Die Buch- und Kunsthandlung von E. Bruhns; biogrāfisks ziņās: *Lexikon baltischer Künstler / Hg. von W. Neumann. – Riga: Jonck& Poliewsky, 1908. – S. 19.*

⁴² Eine Sammlung von Studien und Gemälden von Max Wulfart // Dūna-Zeitung. – 1903. – Nr. 265. – 24. Nov. (7. Dez.). Arī sludinājums. Vulfarta dzīves dati: Allgemeines

Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / Begr. von U. Thieme und F. Becker, hg. von H. Vollmer. – Leipzig: E. A. Seemann, 1947. – Bd. 36. – S. 301; izsoļu nama *Boisgirard et Associés* (Parīze) izsoles "Parīzes skola. Krievu gleznas" (*Ecole de Paris – Tableaux russes*, 2007. gada 14. marts) rezultātu saraksts (www.world-encheres.com/boisgirard/resultats/resultats14032007.htm, sk. 2007. gada 31. maijā).

⁴³ Grosa S. Ata Ķeniņa skolas ēka un nacionālais romantisms Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūrā // Latvijas māksla tuvplānos: Rakstu krājums / Sast. K. Ābele. – Rīga: Neputns, 2003. – 58. lpp.

⁴⁴ Austrīņš A. Garā jūdze: Romāns-kronika. – Rīga: J. Roze, 1926. – I. d. – 389. lpp. Citātā aprakstītais salons ir telpa Ķeniņu dzīvoklī.

⁴⁵ Zalktis. – 1910. – Nr. 8. – [188. lpp.]. Numura faktiskais iznākšanas laiks noteikts pēc preses informācijas: Zalkša 8. burtnīca // Latvija. – 1911. – Nr. 77. – 5. (18.) apr.

⁴⁶ J. M. [Melderis J.]. S.-M. mākslas salons // Zalktis. – 1910. – Nr. 8. – 184. lpp.

⁴⁷ Jaunsudrabiņš J. P. Saulīta-Meldera mākslas salons // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 63. – 18. (31.) marts.

⁴⁸ –M– [Melderis J.]. Pētera Krastiņa izstāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 165. – 22. jūl. (4. aug.); –m– [Melderis J.]. Mākslas salonā // Jaunā Dienas Lapa. – 1911. – Nr. 165. – 22. jūl. (4. aug.). Raksta autore savā grāmatā par Krastiņu kā izstādes beigu datumu norādījusi 18. jūniju (1. jūliju), tomēr 13. (26.) jūnija laikrakstu brīdinājumos par drīzo slēgšanu 1. jūlijā ticamāk domāts vēl patālais vecā stila datums un vēlāku ziņu atrašana izstādes laiku pagarinā vēl par nedēļām trim.

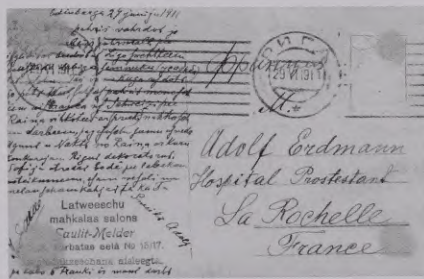
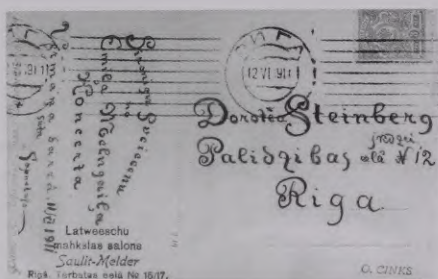
⁴⁹ Jaunsudrabiņš J. Ata Maiziša gleznu un zīmējumu izstāde // Latvija. – 1911. – Nr. 170. – 28. jūl. (10. aug.).

Par Saulīša-Meldera mākslas salona mājvietu – 1905.–1906. gadā celto Ķeniņu namu – jau plaši rakstīts krājumā "Latvijas māksla tuvplānos" (2003), vienīgi pēc Antona Austrīņa autobiogrāfiskā romāna "Garā jūdze" pirmās daļas (1926) izlasīšanas varētu nepieņemt pētījuma autori Silvijai Grosai, ka atmiņu pieraksti par vidi, kāda tolaik bijusi Ķeniņu mājās, nav saglabājušies.⁴³ Austrīņa darbā, kur namatēvs darbojas ar Laidega vārdu, tēlota šāda aina: "Direktors ieveda viesi salonā un atsēdinājās aizsteidzās, lūgdams britiņu uzgaidīt. Tumšsarkanā tonī ieturētais Laidega salons atstāja mazliet pasmagu iespaidu. Dažas Purviša un Rozentāla gleznas, flīģelis un grieķu dejotāju bareljefs bronžā. Slaidās vāzēs pussavītušas puķes. Tas viss liecināja, ka šie gādāta mājvieta daiļumam."⁴⁴

1910. gadā, kura nogalē tika atvērts Saulīša-Meldera mākslas salons, skolu namā jau bija viesojušās divas vērienīgas izstādes – lietuviešu mākslas izstāde pavasarī un "Jaunatnes savienības" izstāde vasarā. Toties ap 1911. gada Lieldienām, kad Saulīša tirgotavas apgādā ar novēlošanos iznāca žurnāla "Zalktis" 1910. gada 8. numurs, salons reklamēja Artura Bērnika, Krišjāņa Ceplīša, Anša Čiruļa, Burkarda Dzeņa, Jāņa Jaunsudrabiņa, Pētera Kalves, kāda Krastiņa, Jāņa Kugas, Jaņa Rozentāla, Pētera Šteinberga, Aleksandra Štrāla, Arnolda Tigina, Leontīnes Zēbaueres, Jaņa (Jāņa) Zegnera un Voldemāra Zeltiņa darbus.⁴⁵ Līdzās "Zalkša" redakcijas paziņojumam par darbības pārtraukšanu bija lasāma rindkopa ar virsrakstu "S.-M. mākslas salons" un optimistiskiem vārdiem: "Savā īsā pastāvēšanas laikā tas iemantojis jo plašas publikas simpātijas, kuras dokumentējas lielā mākslas priekšmetu apgrozībā (t. i., pārdošanā) un arī pierāda, cik nepieciešams un vajadzīgs mums šāds salons."⁴⁶

Jaunsudrabiņa recenzija ļauj mākslinieku uzskaitījumam pievienot arī Rozes Nīcmanes, Teodora Platā, Jāņa Saknes un Konrāda Ubāna vārdus, bet kāda piezīme par fabricēšanu, ko viņš nekad nebūtu veltījis Pēterim Krastiņam, liek domāt, ka gleznotāju daļā minētais "visražīgākais salona apveltītājs"⁴⁷ Krastiņš iesākumā visticamāk bijis viņa uzvārda brālis un vienaudzis Jūlijs (1882–1950) no Alūksnes puses, kura iesaistīšanās Rīgas mākslas dzīvē hronoloģiski sakrīta ar Pētera atgriešanos no Rietumiem.

Aprīļa gaitā preses ziņās par salona jaunumiem arvien vairāk uzmanības tika pievērsts tieši no ārzemju ceļojumiem pārbraukušā Pētera Krastiņa sniegtumam, kas tika parādīts īpašā izstādē no 29. aprīļa (1. maija) vismaz līdz 1. (14.) jūlijam vai, kā tagad noskaidrojies, drīzāk pat jūlija otrai pusei, kad avīzes vēstīja par pasākuma slēgšanu, piebilstot, ka Krastiņa darbi "gan arī turpmāk būs dabūjami mākslas salonā".⁴⁸ Izstāde ieguva izcila mākslas notikuma reputāciju, liekot šaubīties, vai kādam no kolēģiem vispār pietiks drosmes un pašapziņas piepildīt salona telpu pēc tam.⁴⁹ Kamēr traģiski mirušais brālēns Voldemārs Zeltiņš bija bijis labi pazīstams Rīgas mākslas dzīves un bohēmas dalībnieks, kādreizējo Blūma skolas un Štiglica skolas biedru zināšanās par Pētera Krastiņa darbību bija radies pamatīgs pārvāpums, tāpēc vērtētāju apbrīnu noteikti pastiprināja pārsteiguma sajūta. "Viņš tagad pēkšņi nolaidies mūsu priekšā līdzīgs ugunsputnam pasakā," jūsmoja Jaunsudrabiņš, "un mums gribas tvert un turēt to, lai, kaut arī putas aizlaistos, mums rokā paliktu zelta spalva."⁵⁰ Sikziņas neieskaitot, izstāde latviešu, krievu un vācu presē tika apcerēta vairāk nekā desmit rakstos – galvenokārt recenzijās, bet arī dažos plašākos



9.–10. Sauliša-Meldera mākslas salona pastkartes. 1911

apskatos.⁵¹ Tomēr atsauksmju metaforiskajam krāšņumam skarbu pretmetu veidoja pasākuma niecīgā apmeklētība un fakts, ka tā gaitā izdevās pārdot tikai divus nelielus darbus.⁵² Plašie apraksti, reprodukcijas nākamā gada žurnālā "Domas" un 20. gadu avotos nosakāmā vairāku gleznojumu piederība salona īpašniekam, par kuru vēl būs nepieciešams runāt atsevišķi, ļauj iztēloties šo izstādi precīzāk nekā jebkuru citu no iepriekš un turpmāk minētajiem mākslas notikumiem. Finansiāli neienesīgais pasākums būtībā ielika pamatus Krastiņa veikuma augstajam vērtējumam desmitgadēs līdz Otrajam pasaules karam, un jaundibinātā Latviešu mākslas veicināšanas biedrība (turpmāk LMVB) bez šīs personalizstādes vistīcāmāk nebūtu ļoti savlaicīgi apzinājusies nepieciešamību vākt un saudzēt jau smagi slimā mākslinieka trauslo mantojumu kā muzejisku vērtību.

Vēl Krastiņa izstādes laikā 1911. gada maijā avižu lasītāji uzzināja, ka Sauliša-Meldera salons laidis klajā latviešu mākslas pastkartes ar gleznu reprodukcijām, skulptūrām un keramikas trauku grupām, kā arī paša salona iekšskatiem.⁵³ Divi paraugi ar 1911. gada pasta zīmogiem (Laimoņa Oša kolekcija) rāda, ka modernie sīkiespieddarbi bija fotopastkartes bez anotācijām, bet ar reversā uzspiestu tintes zīmogu "Latviešu mākslas salons Saulis-Melder Rīgā, Tērbatas ielā Nr. 15/17", kas pilnā formā ietvēra piebildi "Reproducēšana aizliegta". Vienu atklātnīti Larošelas slimnīcā nokļuvušam draugam Ādolfam Erdmanim sūtījis mākslinieks Jānis Sakne, norāddidams, kuri no uzņēmumā redzamajiem priekšmetiem ir paša izstrādājumi, toties panorāmisko ainavu, kuras attēlu kāds īsto vārdu noklusējis "Sapņotājs" pēc Emiļa Melngaila koncerta Vērmaņdārzā vasarīgi romantiskās noskaņās adresēja rīdziniecei Dorotejai Šteinbergas jaunkundzei, vistīcāmāk gleznojais Aleksandrs Štrāls.

Citā salona pastkartē⁵⁴ (RTMM) ieraugām Anša Skariņa fotografētu Jaņa Zegnera ģipša darinājumu – Poruka krūšutēlu, ko Jānis Dombrovskis ar jauna kritiķa bardzību tolaik ierindoja "sēnalu mākslas" kategorijā, jo tas viņam šķita drīzāk noturams "par kaut kādu Lipsu Tulianu

⁵⁰ Jaunsudrabiņš J. Pētera Krastiņa gleznu un zīmējumu izstāde // Latvijā. – 1911. – Nr. 105. – 10. (23.) maijs.

⁵¹ Sk. sarakstu: Ābele K. Pēteris Krastiņš. – 144.–145. lpp.

⁵² Jaunsudrabiņš J. Ata Maiziša gleznu un zīmējumu izstāde.

⁵³ –M– [Melderis J.], Latviešu mākslas kartes // Latvijā. – 1911. – Nr. 103. – 7. (20.) maijs.

⁵⁴ Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk RTMM), Jaņa Poruka kol., inv. Nr. 80112.

⁵⁵ *Dombrovsku Jānis*. Sēnalu māksla // Latvija. – 1911. – Nr. 148. – 2. (15.) jūl.

⁵⁶ Balsis iz publikas // Latvija. – 1911. – Nr. 161. – 18. (31.) jūl.

⁵⁷ *Jaunsudrabiņš J.* Jauns mākslas salons // Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 289. – 15. (28.) dec.; *J. Raiņa bareljefi* // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 24. – 31. janv. (13. febr.); –m– [*Melderis J.*] Mākslas salons // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 76. – 4. (17.) apr.; *Jaunsudrabiņš J.* Sezonas beigās. IV. Glezniecība. Īss atskats uz 1910./11. gadu; Prof. Vītola ģimenes // Jaunā Dienas Lapa. – 1911. – Nr. 272. – 25. nov. (8. dec.).

⁵⁸ *Dombrovsku Jānis*. Sēnalu māksla.

⁵⁹ Mākslinieks Jānis Zegners dzīvē un darbā. Rokraksta kopija. 8. lp. Saņemta no Zegnera tuviniekiem 1975. gadā. Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs, Jāņa Zegnera lieta (Z-25), reģ. Nr. 69-8.

⁶⁰ Turpat.

⁶¹ Visu diskusiju sk.: Latvija. – 1911. – Nr. 148. – 2. (15.) jūl.; Nr. 161. – 18. (31.) jūl.; Nr. 174. – 2. (15.) aug.; Nr. 183. – 12. (25.) aug.; Nr. 198. – 30. aug. (12. sept.).

⁶² *Dombrovsku Jānis*. Sēnalu māksla.

⁶³ Balsis iz publikas // Latvija. – 1911. – Nr. 161. – 18. (31.) jūl.

⁶⁴ –m– [*Melderis J.*] Mākslas salonā // Latvija. – 1911. – Nr. 118. – 26. maijs (8. jūn.).

⁶⁵ –m– [*Melderis J.*] Mākslinieks Pēteris Krastiņš // Latvija. – 1911. – Nr. 108. – 13. (26.) maijs.

⁶⁶ Rīgas Avīze. – 1910. – Nr. 287. – Nr. 14. (27.) dec. (slud.); –M– [*Melderis J.*] Mākslas salonā // Latvija. – 1911. – Nr. 246. – 26. okt. (8. nov.). Tas pats ar nelielām variācijām arī: Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 246. – 26. okt. (8. nov.); Jaunā Dienas Lapa. – 1911. – Nr. 247. – 27. okt. (9. nov.).

nekā par mūsu dvēseles jūtu raksturotāju un izteicēju⁵⁵. Lai darītu kaut ko "šini ziņā priekš plašākas publikas"⁵⁶, salons pastāvīgi piedāvāja latviešu kultūras darbinieku portretus bareljefu un krūšutēlu ģipša nolējumos. Jau pirmajās dienās tur varēja iegādāties Krišjāņa Barona, Emila Dārziņa, Kronvaldu Ata un Poruka atveidus, kam vēlāk Zegners pievienoja Raiņa un Jāzepa Vītola portretējumus, bet Dzenis – Rūdolfa Blaumaņa portreta bareljefu, uz ko Jaunsudrabiņam bija "prieks aizrādīt kā uz īstu mākslas darbu".⁵⁷

Temperamentīgajam salīdzinājumam ar laupītāju vadoni Poruka tēls Zegnera izpildījumā droši vien bija par kuslu, pats dzejnieks kopš dažām nedēļām atdusējās Lauciņu kapos Cēsīs, bet mākslinieks pēc nosaukšanas par līdzīgu tiem *kunstleriem*, "kuri izgatavo Ziemas un Lieldienu svētku viriņus un dažādas skaistules"⁵⁸, pāmetumus esot sajutis "kā asākās bultas dzēlienu"⁵⁹, lai līdz mūža galam netiktu valā no baiļu sajūtas, kādu darbu izstādot. Ja tāda reakcija bija, tā neiestājās tūlīt, jo vēl rudenī, sekojot kultūras aktualitātēm, Zegnera tēlu galeriju atkal gaidīja pieaugums, un pēdējais fakts gluži nesaskan ar pēcteču rakstīto, ka viņa darinājumi salonā it kā eksponēti bez autora ziņas⁶⁰. Turpretī kritiķis un salona īpašnieks "Latvijas" sle-



11. JANIS ZEGNERS. Jāņa Poruka krūšutēls. 1910. Saulīša-Meldera mākslas salona pastkarte

jās vasaras gaitā izspēlēja stūrgalvīgu polemikas dueli, līdz redakcija diskusiju slēdza, droši vien nožēlodama savu sākotnējo aicinājumu izteikties.⁶¹ Mākslas students Dombrovskis skatā no Pēterburgas vispārīnāti piedēvēja "kaitīgu diletantismu un ārkārtīgi lielu iedomību"⁶² lielākajai daļai Rīgas jauno mākslinieku, bet pretējo pusi stiprināja pārliecība, ka konkrēti nopeltie krūšutēli un bareljefi "bija ierosinājums, kas izsauca un izsauks arī turpmāk citus ražojumus skulptūrā"⁶³. Tie iekļāvās salona nacionālajā programmā līdzās Burkarda Dzeņa pagatavotām "latviskām rozetēm dzīvoķļu griestu izrotāšanai"⁶⁴, Almas Birģeles metālpastika⁶⁵, Dzeņa kaltām etnogrāfiskām vara saktām⁶⁶ un daudziem citiem laikmeta centieniem raksturojošiem priekšmetiem. Visā Rīgā tiem grūti iztēloties stilistiski un emocionāli atbilstošāku vietu nekā blakus latviešu grāmatveikalam aiz Konstantīna Pēkšēna un Eižena Laubes projektētā nacionālā romantisma bastiona noslēpumainās fasādes, taču īstenībā to apskati pastāvīgi apgrūtināja divi traucēkļi – tumsa un šaurība. Ja pastkaršu klāstā saglabājies izrādītos kāds no piedāvātajiem interjera uzņēmumiem, redzēto būtu interesanti salīdzināt ar laikabiedra iespaidiem par salona iekārtojumu. Slavēdams īpašnieka neatlaidīgo gribu, Jaunsudrabiņš zobgalīgi sprieda: "Kas pie šī salona būtu peļams, tas ir pats salons. Dienas gaisma te ir par vāju pat tik gaišās dienās, kādas ir tagad pavasarī."⁶⁷ Citviet sekoja līdzīgs kritisks atzinums: "Salona telpa priekš izstādāmiem darbiem ļoti neizdevīga. Ziemā ir tik tumšs, ka tikai dažās vietās pie sienām var spilgtākus gabalus piekārt."⁶⁸

Laikrakstu recenzijās un sīkziņās detalizēti atspoguļota uzņēmuma darbība no 1910. gada beigām līdz 1911. gada beigām, parādot, ka neapdomīgā drošminieka lomai ar savu gleznu un zīmējumu izstādi pēc Krastiņa ļāvis jaunais Atis Maizitis, kura pēdas Pirmā pasaules kara gados pagaisa Krievijā, bet vēlāk rudenī atkal ierīkota jaukta ekspozīcija ar Jaņa Rozentāla, Pētera Krastiņa, Jāņa Kugas, Jāņa Jaunsudrabiņa, tā paša Maiziša, Pētera Kalves, Arnolda Tīgina, Pētera Kundziņa, Jāņa Ansona un citu mākslinieku darbiem, keramikas nodaļā piedāvājot brāļu Cīruļu un Šteinberga jaunākos izstrādājumus, bet tēlniecībā – Dzeņa metāldarbus.⁶⁹ Ķeniņu nams tieši toruden sāka pulcināt dekoratīvās mākslas pamatu apguvējus, jo uz Tērbatas ielu 15/17 pārcēlās Rīgas daiļkrāsotāju palīdzības biedrības zīmēšanas un daiļkrāsošanas skola, saīkodama jaunajās mācību telpās gadskārtējo audzēkņu darbu izstādi.⁷⁰ Savukārt salonā interesentiem izsniedza jaundibinātās LMVB statūtus⁷¹ un novembrī eksponēja par godu plaši svinētajai Jāzepa Vītola 25 darba gadu jubilejai izgatavotos Zegnera ciļņus⁷². Līdz šim atrastās ziņas apraujas decembra vidū ar aicinājumu uz Ziemassvētku izstādi iegādāties dāvanām "oriģinēlas, mākslas ziņā vērtīgas lietas" – Ansona, Jaunsudrabiņa, Kalves, abu Krastiņu, Kugas, Maiziša, Rozentāla, Tīgina un citu autoru gleznas un studijas, Dzeņa un Zegnera tēlniecību, kā arī visbagātīgāk pieejamo Cīruļu un Šteinberga keramiku,⁷³ tikai pēdējos sludinājumos varbūt ne bez iemesla no Saulīša-Meldera grāmatu un mākslas tirgotavas nosaukuma pagaisis apzīmējums "mākslas salons". Krietni jāšaubās, vai tas tiešām pastāvējis līdz 1913. gadam, kā vēlāk rakstījis Jānis Dombrovskis⁷⁴, un vai tajā "īsi pirms kara sākuma"⁷⁵ saīkota grafiķa Ernesta Stendera personālizstāde, kā, iespējams, sajaukdam Stenderu ar Maiziti, atzīmējis Jānis Siliņš, jo 1912. gadā šī uzņēmuma ziņas no preses slejām bija nozudušas.

 LATVIEŠU MĀKSLAS VEICIN. BIEDRĪBAS
IZSTĀDE - PĀRDOTAVA
 ALEKSANDRA IEĻĀ 2, IEEJA CAUR M. BUCLERA
 VEIKALU. — TEL. 21-61.
 ATVĒRTA DARBDIENĀS NO 10—3. IE-EJA
 10 K. BIEDRIEM PAR BRĪVU. PĀRDOŠANAI
 IZSTĀDĪTI PRIEKŠMETI: GLEZNAS, ZĪMĒJUMI,
 OFORTI (NO TILBERGA UN R. ZARIŅA),
 SKULPTURAS (NO DZEŅA U. C.), PODNIE-
 CĪBAS DARBI, KALUMI, ROKDARBI, MĀKSLAS
 FOTOGRAFIJAS U. C.

12. LMVB izstādes-pārdotavas reklāma žurnālā "Varavīksne". 1915



13. LMVB izstāde-pārdotava. No kreisās: stāv Mārtiņš Buclers un Oļģerds Grosvalds, sēž Burkards Dzenis, Alma Birģele, Jānis Roberts Tillbergs un Miķelis Bružis. 1915

Paraugoties mazliet tālākā nākotnē, redzams, ka mākslinieki tomēr juta "pastāvīgās mākslas izstādes" vajadzību, tāpēc LMVB 1914. gada pavasarī iecerēja un 1915. gada 8. (21.) februārī atklāja izstādi-pārdotavu jeb mākslas tirdziņu īrētās telpās Aleksandra ielā 2 (tag. Brīvības ielā 38) – Ernesta Poles projektētajā neoklasicistiskajā Rīgas Ceturtās savstarpējās

⁶⁷ Jaunsudrabiņš J. P. Saulīš-Meldera mākslas salons.

⁶⁸ Jaunsudrabiņš J. Sezonas beigās. IV. Glezniecība. Iss atskats uz 1910/11. gadu.

⁶⁹ Sk. 66. piezīmē norādītās 1911. gada 26.–27. oktobra (8.–9. novembra) laikrakstu sīkziņas.

⁷⁰ Jaunsudrabiņš J. Skolnieku darbu izstāde // Latvija. – 1911. – Nr. 211. – 14. (27.) sept. Šī publikācija ļauj konkrēti datēt daiļkrāsotāju skolas darbību Ķeniņu namā, precizējot levas Astahovskas grāmatas "Skola: Jaņa Rozentāla Rīgas mākslas vidusskolas vēsture" (Rīga: Neputns, 2006) 14. lpp. sniegtās ziņas.

⁷¹ –M– [Melderis J.]. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības. // Latvija. – 1911. – Nr. 211. – 14. (27.) sept.

⁷² –S–. Profesora J. Vītola bareļeji // Latvija. – 1911. – Nr. 256. – 7. (20.) nov. (tas pats: Dzimtenes Vēstnesis); Prof. Vītola ģimenes; –M– [Melderis J.]. Jubilāra J. Vītola bareļefūs. // Latvija. – 1911. – Nr. 273. – 26. nov. (9. dec.); tas pats: Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 274. – 28. nov. (11. dec.).

⁷³ –m– [Melderis J.]. Ziemas svētku izstādi. // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 290. – 16. (29.) dec. Tas pats: Latvija.

⁷⁴ Dombrovskis J. Latvju māksla. – 109. lpp.

⁷⁵ Siliņš J. Latvijas māksla: 1800–1914. – 2. sēj. – 344. lpp.

⁷⁶ Par ieceres attīstību un pārdošanas atklāšanu sk.: c. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības valdes. // Dzimtenes Vēstnesis. – 1914. – Nr. 116. – 23. maijs (5. jūn.); Latviešu mākslas veicināšanas biedrība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1914. – Nr. 227. – 2. (15.) okt.; Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstādes pārdošana // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 36. – 6. (19.) febr.; Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstāde-pārdošana // Jaunākās Ziņas. – 1915. – Nr. 39. – 8. (21.) febr.; Mākslas tirdziņš-izstāde // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 39. – 9. (22.) febr.; Latviešu mākslas veicināšanas biedrība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 42. – 13. (26.) febr.

⁷⁷ Latviešu mākslas veicināšanas biedrība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1914. – Nr. 227. – 2. (15.) okt.

⁷⁸ Latviešu mākslas veicināšanas biedrība // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 42. – 13. (26.) febr.

⁷⁹ Varavīksne. – 1915. – Nr. 10. – 7. (20.) marts. – [145. lpp.].

⁸⁰ Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstāde-pārdošana.

⁸¹ Mākslas tirdziņš-izstāde.

⁸² M. B. [Buclers M. vai Bružis M.]. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstāde-pārdošana // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 59. – 2. (15.) marts.

⁸³ Mākslas tirdziņš // Dzimtenes Vēstnesis. – 1915. – Nr. 135. – 20. maijs (2. jūn.); tas pats: Lūdums. – 1915. – Nr. 135. – 22. maijs (4. jūn.).

⁸⁴ M. B. [Buclers M. vai Bružis M.]. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstāde-pārdošana.

⁸⁵ Varavīksne. – 1915. – Nr. 30. – 25. jūl. (7. aug.). – B. pag.

⁸⁶ LTA, vēlāk "Leta" – Latvijas Telegrāfa aģentūra.

kredīt biedrības bankas namā (1911) ar ieeju no Elizabetes ielas caur fotogrāfa Mārtiņa Buclera veikalu.⁷⁶ Pārdošanas izveidi vadīja komiteja, kurā Buclers bija darbvedis, bet pārējie locekļi pārzināja katrs pa mākslas veidam: Jānis Roberts Tillbergs – glezniecību, Burkards Dzenis – tēlniecību, Jūlijs Madernieks – mākslas amatniecību un Alma Birģele – rokdarbus.⁷⁷ LMVB valde īsi pēc atklāšanas Madernieka vietā ievēlēja mākslas zinātnieku Oļģerdu Grosvaldu⁷⁸, un komiteja jaunajā sastāvā kopā ar biedrības priekšsēdētāju inženieri Miķeli Bruži uz eksponātu fona iemūžināta ilustrētā žurnāla "Varavīksne" fotogrāfijā⁷⁹.

Darbību uzsākot, tirdziņa piedāvājumā bija ap 200 dažādu mākslas priekšmetu – gleznas, iespiedgrafika, zīmējumi, keramika, skulptūras, rokdarbi, mākslas fotogrāfijas un pastkartes ar latviešu mākslinieku darbu reprodukcijām.⁸⁰ Pārstāvēto autoru vidū, visus neuzskaitot, "Dzimtenes Vēstnesis" minējis Dzeni, Jaunsudrabiņu, Šteinbergu, Tillbergu, Ubānu un Rihardu Zariņu, kura ofortu cikls "Ko Latvijas meži šalc" izpelnījies īpašu ievēribu⁸¹, tomēr kāds M. B. – Mārtiņš Buclers vai Miķelis Bružis – presē izteicās, ka skaitajās telpās "stāvam pie kāda uzņēmuma sīkā iesākuma" un "izstādītāju starpā trūkst vēl daudzu pašu pirmo mūsu mākslinieku vārdu"⁸². Maijā tirdziņu papildināja ar "labi izvestu kopiju no veca itāliešu meistara lielā formātā", dažiem netaika gleznotāja Pētera Kalves darbiem un daudziem pēc Eduarda Vitola un citu mākslinieku zīmējumiem "skaistās, vienkāršās krāsās" darinātiem ziemā nodibinātā dāmu pulciņa "Pēterpils rokdarbu draugi" izstrādājumiem.⁸³ LMVB vēlējās, lai "katrs pircējs var būt pārliecināts, ka katram priekšmetam, kuru tas iegādā, ir sava mākslas vērtība", un uzskatīja, ka, pateicoties komitejas veiktajai atļai, pavisam nevērtīgu darinājumu, "no kādiem mudž privātas tirgotavas", pastāvīgajā izstādē nav.⁸⁴

Tirdziņa telpās notika LMVB valdes sēdes, un Aleksandra ielā 2 gaidīja mākslinieku dalības pieteikumus biedrības iecerētajos 1915. gada nogales pasākumos. Taču šis karalaika lolojums, latviešu nacionālās apziņas kāpuma stiprināts, spēja pastāvēt nepilnu pusgadu, jo, kad "Varavīksne" 25. jūlijā (7. augustā) pēdējo reizi publicēja latīņu iespiedburtiem rakstīto izstādes-pārdošanas reklāmu⁸⁵, frontes tuvuma dēļ steigšus norisinājās Rīgas iestāžu un uzņēmumu evakuācija uz Iekškrīeviju, kur no 23. septembra (6. oktobra) latviešu mākslas izstādi apmēram mēnesi rādīja Pēterburgas (tobrī Petrogradas jeb Pēterpils) noturīgākā privātā galerija – Nadeždas Dobičinas mākslas birojs. Kā sabiedriskas organizācijas veidojums tirdziņš būtu salīdzināms ar gadsimtu mijā pastāvējušo RMB salonu, bet, trūkstot ziņām par saimnieciskajām sekmēm, labāk atturēties no minējumiem, kā šai LMVB struktūrvienībai būtu veicies mierlaika apstākļos.

Nākamās lappuses Rīgas mākslas salonu vēsturē sekoja tikai 1920. gada rudenī, kad viens pēc otra – 19. septembrī un 14. novembrī – publikai durvis vēra Alberta Prandes vadītais LTA⁸⁶ (jeb "Letas") mākslas salons Suvorova (tag. K. Barona) ielā 4 un Ellijas Rozentāles lolotais Rozentāla salons savā pirmajā mājvietā Todlēbena (tag. Kalpaka) bulvārī 4. "Patlaban mēs pošamies it kā uz jaunu dzīvi," Jaunsudrabiņš rakstīja, tāpēc viņam droši vien piedodams, ka vēsturiskiem pavērsieniem pilnās desmitgades noslēgumā paša kādreizējie vērojumi par nesenās pagātnes mēģinājumiem šajā jomā bija pagaisuši no atmiņas un pirmskara mākslas



14. Latviešu kultūras darbinieki pie Burtnieku nama. No kreisās pirmajā rindā – Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Krūza, Krišjānis Barons, Emīlis Melngailis un Kārlis Skalbe, otrajā rindā – Pēteris Kalve, Jānis Kļaviņš, Antons Austriņš, Jānis Zālītis, Jānis Melderis un Pāvils Gruzna. 1911

dzīve vairs likās vien "visai vārga", ļaujot sveikt Prandes jaundibinājumu kā pirmo latviešu mākslas salonu vispār.⁸⁷ Tomēr uz skatuves tolaik jau kāpa otrā cēliena spēlētāju sastāvs, pašu agrāko ainu varoņiem darbojoties citās nozarēs.

Par spīti darbu zaudējumiem Jānis Rieksts (1881–1970) ir vispārzināma personība, kuras biogrāfiskie fakti, pieminot izstāžu salona vadīšanu, izpelnījušies gan korektu apkopojumu uzziņu literatūrā⁸⁸, gan detalizētākus izklāstus publikācijās par Latvijas fotovēsturi⁸⁹. Tikai jānožēlo, ka arhīva bojāejas dēļ no mākslas pasākumu rīkošanas un citām "latviešu kultūrvēstures hronista"⁹⁰ astoņdesmit deviņus gadus garajā mūžā pieredzētajām epizodēm saglabāties viņa pamatnodarbei un mākslinieciskajām interesēm neatbilstoši maz skatāmu liecību. Turpreti vairākos 20. gs. 70.–80. gadu izdevumos kā "mākslas salona īpašnieks" minētais P. Saulīte-Melderis, P. Saulītis-Melderis vai Saulīte-Melderis bez iniciāļa ir no pētnieku kļūdas radusies fiktīva persona, kuras vietā būtu rakstāms cita cilvēka vārds.

Latviešu kultūras vēsturē pazīstami Mārtiņa Lapiņa un Lūcijas Kreicbergas 1911. gada foto-darbi ar simgalvi daudzū ļoti vai diezgan jaunu ļaužu sabiedrībā – Krišjāni Baronu ar Burtnieku nama iemītniekiem un viesiem.⁹¹ Citādi gandrīz precīzajā personu uzskaitījumā, kas atkārtojas no publicējuma publicējumā, lielākā nenoteiktība saistās ar kādu jaunekli, kas stāv uz lieveņa starp komponistu Jāni Zālīti un gaiši tērpto Pāvilu Gruznu. Jaunais vīrietis sīki rūtotā uzvakā ar punktainu kaklasaiti, kuras rakstu var saskatīt asākajā no fotogrāfiju oriģināliem, nodēvēts te par J. Medeni⁹², te tuvāk patiesībai par J. Melderi ar nenoskaidrotu iniciāļa atšifrējumu⁹³, te, paļaujoties uz Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājuma dokumentācijas pareizību, par



15. Jānis Melderis.
14. attēla fragments

⁸⁷ *Jaunsudrabiņš J.* Latviešu mākslas salons // *Latvijas Kareivis*. – 1920. – Nr. 218. – 23. sept.

⁸⁸ *Korsaks P.* Rieksts Jānis // *Māksla un arhitektūra biogrāfijās*. – Rīga: Preses nams, 2003. – 4. sēj. – 258. lpp.

⁸⁹ Par salonu sk.: *Korsaks P.* Redzamākie 20. gadsimta sākuma latviešu fotogrāfi // *Latvijas fotomāksla: Vēsture un mūsdienas* / Sast. P. Zeile un G. Janaitis. – Rīga: Liesma, 1985. – 66.–68. lpp.

⁹⁰ *Korsaks P.* Jānis Rieksts – latviešu kultūrvēstures hronists. – 15.–17. lpp.

⁹¹ Fotogrāfiju oriģināli pastkaršu formātā: RTMM, Krišjāņa Barona kol., inv. Nr. 80114 (Mārtiņa Lapiņa foto), 96045 (Lūcijas Kreicbergas foto).

⁹² Krišjānis Barons / Sast. un priekšv. autors K. Arājs. – Rīga: Zinātne, 1984. – 119. lpp.

⁹³ *Jaunsudrabiņš J.* Kopoti raksti. – Rīga: Liesma, 1985. – 15. sēj. – 436. lpp. (*Bērsons I.* Jāņa Jaunsudrabiņa radošā mūža rītējums): 528. lpp. (Personu rādītājs / Sast. G. Bērsons).

⁹⁴ Reprodukcija fotopastkartē no RTMM krājuma. [2005]. Izdevējs: Latvijas Mākslinieku savienība. Konceptija: Frančeska Kirke.

⁹⁵ Spogulis. – 1913. – Nr. 14. – 26. okt. – B. pag.

⁹⁶ Nedēļa. – 1926. – Nr. 9/10. – 7. lpp.

⁹⁷ J. Meldera traģēdija // Aizkulisēs. – 1926. – Nr. 24. – 18. jūn. – 5. lpp.

⁹⁸ A. Kr. [Kroders A.]. Atvadoties... // Pirmdienā. – 1926. – Nr. 67. – 14. jūn.

⁹⁹ 1926. gada 10. jūnijā Jānis Melderis bija Latvijas autokluba automobiļu izturības sacīkšu Rīga–Liepāja–Rīga starteris, un nāve viņu pārsteidza rezultātu fiksēšanas brīdī uzvarētāja auto veidolā. Smagus ievainojumus guva arī vairāki citi skatītāji. – Autosacīkstes ar smagu katastrofu Rīgā // Jaunākās Ziņas. – 1926. – Nr. 127. – 11. jūn.; –te. Latvijas autokluba startera Jāņa Meldera traģiskā nāve // Rīgas Ziņas. – 1926. – Nr. 128. – 11. jūn.

¹⁰⁰ Latviešu periodika: 1768–1940. – Rīga: Zinātne, 1989. – 3. sēj.: 1920–1940. – 2. d.: Palīgrādītāji. – 316. lpp.

¹⁰¹ Starī. – 1907. – Nr. 1. Sludinājumu pielikums saglabājies Latvijas Nacionālās bibliotēkas Periodikas lasītavas eksemplārā.

¹⁰² Sk. nāves ziņu: Dzimtenes Vēstnesis. – 1907. – Nr. 22. – 26. nov. (9. dec.).

¹⁰³ Rīgasches Adreßbuch 1908. – Rīga: Richter, 1908. – S. 727 (Saulīt, Pet., Buchhdlg., Dorpater Str. 15, Tel. 3751).

¹⁰⁴ –s. Pēteri Saulīti. // Dzimtenes Vēstnesis. – 1907. – Nr. 24. – 28. nov. (11. dec.).

¹⁰⁵ Sk. sludinājumus: Dzimtenes Vēstnesis. – 1907. – Nr. 27. – I. (14.) dec.; Latvija. – Nr. 290. – I. (14.) dec.

Ansi Gulbi⁹⁴, bet 1913. gadā žurnālā “Spogulis” piemirsts vispār, jo parakstā pie Lapiņa fotogrāfijas “Latviešu rakstnieku un mākslinieku grupa”⁹⁵ minēti visu pārējo desmit personu vārdi.

Tomēr patiesību atklāj attēla anotācija žurnālā “Nedēļa” 1926. gada martā⁹⁶, jo noslēpuma personā bija tā izdevējs (1923–1926) un galvenais redaktors Jānis Melderis (1890–1926) – Vēja Melderis, Vējmelderis, “savādnieks, vienīgais savā ziņā”⁹⁷, “romantiķis no galvas līdz kājām”⁹⁸, kura traģiskā bojāeja autosacīkstēs⁹⁹ dažus mēnešus vēlāk kļuva par iemeslu atskatiem uz īpatnēju likteni. Meldera dzīves dati un 20. gadu svarīgākie darbi izrādījās iekļauti bibliogrāfiskajā rādītājā “Latviešu periodika”¹⁰⁰, taču viņš būtu ierakstāms arī mākslas vēsturē kā Ķeniņu nama mākslas salona īstais dibinātājs.

Gadus četrus pirms tā izveidošanas žurnāla “Starī” 1907. gada pirmās burtnīcas sludinājumu pielikumā bija lasāms Pētera Saulīša paziņojums “cien. publikai un pazīstamiem” par “grāmatu, mākslas un rakstāmu lietu tirgotavas” atvēršanu Ķeniņa kunga namā Tērbatas ielā 15/17.¹⁰¹ Nepagāja ne gads, kad Saulīša tuvinieki aicināja 27. novembrī (10. decembrī) klusi pavadīt viņu pēdējā gaitā.¹⁰² Nāve apsteidza 1908. gada Rīgas adrešu grāmatu, kur vīrs ar šī grāmatnieka vārdu minēts kā īrnieks pie Ķeniņiem.¹⁰³ “Viens no tiem zemnieka dēļiem, kura mūžu raksturo nemitīga, strauja centība”, nomira divdesmit deviņu gadu vecumā, un viņa pareizā adrese būtu Lielajos kapos, kur “nelaiķa nopelnus un skaidro, taisno dabu” atvadoties cildināja Andrejs Upīts un Augusts Deglavs.¹⁰⁴ Gada laikā paveiktais palicējiem lika ticēt, ka Saulīša lielie nolūki “būtu izvērtušies lielos darbos”, un dažas dienas pēc bērēm atraitne nāca klajā ar paziņojumu, ka turpinās mirušā vīra iesākto “zem tās pašas firmas”, izteikdama cerību, ka arī viņai “god. publika parādīs savu uzticību”.¹⁰⁵ Uzņēmīgās sievietes vārds bija Rozālija Saulīte, ko lasām dažos nākamajos adrešu grāmatas izdevumos (1909–1911)¹⁰⁶, un 1908. gada pavasarī viņu ievēlēja tikko nodibinātās Latviešu grāmatizdevēju un tirgotāju biedrības pagaidu valdē¹⁰⁷.

Samērā drīz Saulītes kundzei viņas centienos uzradās aizrautīgs sabiedrotais kāda latviešu d'Artanjana personā. 1908. vai 1909. gadā lielpilsētā apmetās Rūjienas pusē dzimušais Pērmavas reālskolas absolvents Jānis Melderis, kura dzimta bija tuvu rados ar Ādamu Alksni.¹⁰⁸ Meldera tēvs, tuņģis un uzņēmīgs vīrs, no barona Karla Hermaņa fon Engelharta rentēja Jāņmuižu, blakus lauksaimniecībai nodarbotamies ar “linu eksportu, labības tirdzniecību un veikalēm”¹⁰⁹. Dēls spēlēja nelielas lomas Jaunā Rīgas teātra izrādēs¹¹⁰, iestājās darbā Saulīša grāmatu veikalā, apprecēja agrākā īpašnieka atraitni un papildināja uzņēmuma darbalauku ar ekstravaganto mākslas salona ieceri¹¹¹. Polemikā ar dažus gadus vecāko Dombrovski enerģiskais jauneklis stādījās priekšā kā “mākslas salona īpašnieks J. Melders”¹¹². Domājams, ka viņa paša sacerētas ir visas salona jaunumiem veiktās latviešu laikrakstu ziņas, kas parasti publicētas ar kriptonīma variantiem (M., –M–, –m–), bet dažos gadījumos ar abiem iniciāļiem, ko viegli piedēvēt arī Jūlijam Mademiekam. Latvisko specializēšanos Meldera darbībā droši vien noteica tiklab romantisks nacionālpatriotisms, kā jaunā cilvēka trūcīgais pieredzes uzkrājums un sakaru loks, jo vienīgais zināmais solis ārpus latviešu mākslas robežām izrādījās kļūmīgs – izstādīdams kāda marīnista Oskara Sundfora (vai Sundforsa) darbus, viņš laikus nepamanīja, kas

"šis norvēģis par putnu"¹¹³, lai izvairītos no plaģiātiem. Likumsakarīgi, ka Meldera sadarbības partneri galvenokārt pārstāvēja Rīgas mākslinieku jaunāko daļu un "no vecākiem tur sastapām tikai Rozentālu"¹¹⁴, ja klasiku birku tobrīd jau nepasteidzas piekārt Burkardam Dzenim. Ar debitanta patosu galerists meklēja sev līdzīgos un tiši vai netiši izvilka spēcīgo Pētera Krastiņa mākslas "kārti".

1911. gadā Rozālija un Jānis uzņēmuma nosaukumā galvenokārt lietoja abu uzvārdu apvienojumu, bieži saglabādami tajā Saulīša kunga kristāmvārda pirmo burtu, un šī kombinācija, kas iespēsta viņu apgādāto grāmatu titullapās, droši vien kļuva par līdzšinējo pārpratumu cēloni. Morisa Māterlinka "Zilais putns" un Rūdolda Blaumaņa "Genoveva" 1910. gada beigās vēl nāca klajā ar tekstu "vairumā P. Saulīt grāmatu un mākslas tirgotavā", bet drīzumā solītais Ļeva Tolstoja romāns "Augšāmcelšanās" Antona Austrīņa un Edvarda Jansona tulkojumā 1911. gadā jau izdots "P. Saulīt- Meldera grāmatu un mākslas tirgotavas apgādībā".¹¹⁵

1912. gada Rīgas adrešu rādītājā Rozāliju Saulīti vienā no nodaļām nomainījusi Rozālija Saulīte-Meldere, grāmatu un rakstāmlietu tirgotavas īpašniece¹¹⁶, savukārt 1913. gadam sagatavotajā izdevumā nav ne Rozālijas, ne piemērota Jāņa Meldera, vedinot domāt, ka viņi līdzīgi Ķeniņiem uz laiku atstājuši Rīgu sakarā ar Tērbatas ielas nama pārdošanu vai arī pāri izšķīrusi sievas agrā nāvē¹¹⁷. Uz 1914. gadu izdotajās ziņās noprotams, ka tas ir viņš, kas saimniekojis Baumaņa un Meldera spiestuvē kā līdzīpašnieks.¹¹⁸

1916.–1918. gadā Melderis Valkā bija avīzes "Lidums" administrators, vienlaikus vadīdams Zemnieku savienības biroju, bet bemonētiādes laikā iestājās latviešu armijā, kalpodams kā Rīgas komandanta adjutants.¹¹⁹ 1920. gadā Jānis Melderis un Alfrēds Purics aizsāka "Ilustrēto Žumālu", un nedaudzie joprojām ļoti jaunajam cilvēkam atlikušie Latvijas brīvvalsts gadī galvenokārt bija veltīti periodikas izdošanai, 1923. gadā pārņemot un redaktora statusā līdz mūža beigām turpinot žumāla "Nedēļa" vadīšanu, kurā viņš "parādījis ievērojamu lietpratību"¹²⁰. Kā Meldera ideja radās bēmu žumāls "Cirulītis", un viņš bija nedēļas avīzes "Pirmdiena" pirmais izdevējs, bet traģiski liktenīga kļuva aizraušanās ar Latvijas autokluba izveidi un pašu autosportu. Tā izpaudās arī "Nedēļas" burtnīcu iekārtojuma, īpatnēji apvienodamās ar šādiem izdevumiem neraksturīgu mākslai veltītas informācijas apjomu, kura dēļ šo žumālu ir vērts izmantot kā izpētes avotu.¹²¹ Domājams, ka redaktors pats "Nedēļai" rakstījis ne tikai par autosacīkšu sensācijām, bet arī par viņu pārsteigušām mākslas parādībām, publicēdams šos materiālus ar krīptonīmu¹²², savukārt "Pirmdienas" slejās Meldera garam un nostājai precīzi atbilst M. viedoklis, ka "Ilustrētais Žumāls" pēc apsveicamās pārveides par specializētu mākslas un rakstniecības



16. Alfrēds Purics (pa kreisi) un Jānis Melderis. Ap 1920

¹⁰⁶ Rigasches Adreßbuch 1909 [1910, 1911]. – Rīga: Richter, 1909. – S. 784; 1910. – S. 809; 1911. – S. 842 (*Saulīt, Rosalie, Buchhdlg., Dorpater Str. 15*).

¹⁰⁷ –n–. Latviešu grāmatu tirgotāju un izdevēju biedrība // Rīgas Apskats. – 1908. – Nr. 65. – 18. (31.) marts.

¹⁰⁸ Par šo radniecību raksta Jānis Krēsliņš, vecākais, e-vestulē Jānim Kalnačam 2005. gada 9. jūlijā.

¹⁰⁹ Ozols A. Atskats par lauksaimniecību neatkarīgās Latvijas laikā // *Alberings L., Līcis E. Rūjiena: Kultūrvēsturisks pārskats par Rūjienas pilsētu un novadu* / Red. A. Johansons. – [Vesterosa]: Ziemeļblāzma, 1978. – 215.–216. lpp.

¹¹⁰ To vidū noteikti bijusi Kasio loma Viljama Šekspīra "Otello" uzveduma pirmizrādē 1910. gada 28. martā (10. aprīlī). – *Bērziņa L., Zeltiņa G. Latviešu teātra hronika: 1909–1912.* – Rīga: Zinātne, 1988. – 86. lpp.

¹¹¹ Maz nodzīvots – daudz piedzīvots // *Jaunā Nedēļa.* – 1926. – Nr. 24/25. – 18. jūn. – [9. lpp.].

¹¹² Balsis iz publikas // *Latvija.* – 1911. – Nr. 161. – 18. (31.) jūl.

¹¹³ *Jaunsudrabiņš J. Oskars Sundfors // Dzimtenes Vēstnesis.* – 1911. – Nr. 74. – 1. (14.) apr.

¹¹⁴ *Jaunsudrabiņš J. Sezonas beigās. IV. Glezniecība. Īss atskats uz 1910/11. gadu.*

¹¹⁵ Grāmatu iznākšanas laiku ļauj precizēt sludinājums: *Dzimtenes Vēstnesis.* – 1910. – Nr. 266. – 18. nov. (1. dec.).

¹¹⁶ Rigasches Adreßbuch 1912. – Rīga: Richter, 1912. – S. 844 (*R. Saulīt-Melder, 2. G., Buch- und Schreibw., Inh: Rosalie Saulīt-Melder, Dorpater Str. 15*).

¹¹⁷ "Kaut kā atmiņā teiktāis, ka salonu viņš kopīgi izveidojis ar savu sievu, kas agri mira," e-pasta vēstulē raksta autorei 2005. gada 15. jūlijā par Melderi atcerējās Jānis Krēsliņš, vecākais.

¹¹⁸ Rigasches Adreßbuch 1914. – Riga: Richter, 1914. – S. 886 (Melder, Joh., Mitihh. der Druckerei Melder u. Baumann, Dorpater Str. 42, T. 8385).

¹¹⁹ Maz nodzīvots – daudz piedzīvots.

¹²⁰ Prande A. Latvju rakstniecība biogrāfijās. – Riga: Leta, 1926. – 400. lpp.

¹²¹ Interesanti kritiski vērojumi par žumāla svārstībām šajās jomās sniegti rakstā: *Peņģerots V. Mūsu ilustrētie mākslas žumāli 1925. gadā* // Latvju Grāmata. – 1926. – Nr. 1. – 38.–39. lpp.

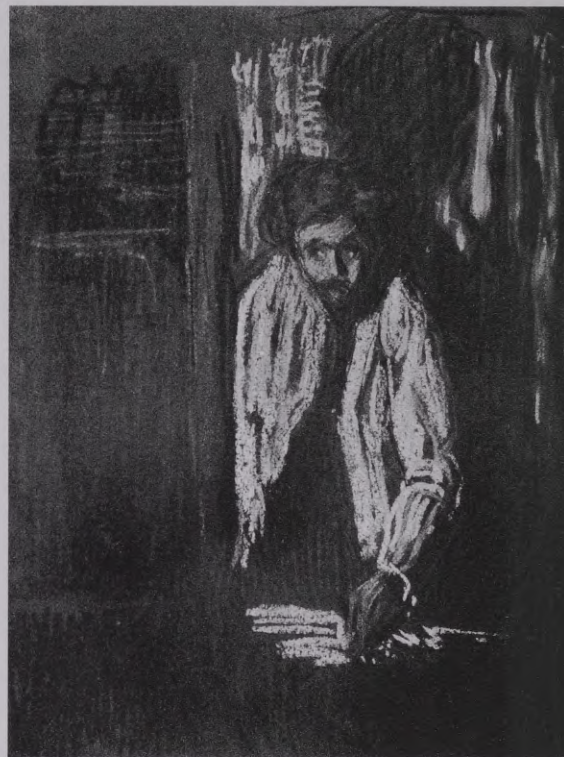
¹²² M. [Melderis J.], Stefana Berca kalumi // Nedēļa. – 1925. – Nr. 14/15. – 23. lpp.; Ms [Melderis J.], Jūmalas talanti // Nedēļa. – 1925. – Nr. 17. – 8. lpp. (par J. Mateviču un Mikeli Pankoku).

17. PĒTERIS KRASTIŅŠ. Pašportrets. N. v. 1911

¹²³ –m– [Melderis J.]. "Ilustrēts žumāls" Nr. 2, februāra burtnīca // Pirmdiena. – 1925. – Nr. 4. – 2. marts; M. [Melderis J.]. Ilustrēts žumāls Nr. 6, Jūnijs 1925 // Pirmdiena. – 1925. – Nr. 20. – 22. jūn.

¹²⁴ Latviešu retrospektīvā mākslas izstāde: [Katalogs]. – [Rīga], 1919. – 4. lpp. – Nr. 65; 9. lpp. – Nr. 144–147. Savukārt Jānis Rieksts bija Voldemāra Irbes darba "Idioti" (8. lpp. – Nr. 138) un Voldemāra Matveja darba "Mežā" (9. lpp. – Nr. 158) īpašnieks.

¹²⁵ *Siliņš J. Voldemārs Zeltiņš (1879. 13./1 v. st.–1909. 31./VIII)* // Ilustrēts žumāls. – 1925. – Nr. 2. – 42. lpp. ("Peizāžs" (akvarelis)); Prande A. Aleksandrs Romans: 1870–1911 // Ilustrēts žumāls – 1925. – Nr. 10. – 286. lpp. (Mets gleznai "Iesvētīšanas diena"); *Siliņš J. Pēteris Krastiņš* // Ilustrēts žumāls. – 1925. – Nr. 10. – 290. lpp. ("Pašportrejs"), 295. lpp. ("Pilsēta kalnos", "Bēmi").



mēnešrakstu "mierīgi varētu maksāt 2 latus, kas nebūt nebaidītu mūsu inteliģento lasītāju viņu iegādāties, ja tikai satura ziņā tas paliktu apmierināts", jo "daži santīmi nopietnas literatūras cienītājam tiešām lomu nespēlē"¹²³.

Citiem vārdiem, Melderis bija tāds sava laikmeta dēls, ko, ja aizņemamies hiperbolizēto salīdzinājumu no Filipo Tommazo Marineti "Futūrisma manifesta", valdzināja tiklab rēcoši automobiļi, kā Samotrākes Nike. 1919. gadā Latviešu retrospektīvajai mākslas izstādei viņš no savas kolekcijas bija devis četrus Pētera Krastiņa darbus un Aleksandra Romana diplomdarba "Iesvētīšanas diena" studiju.¹²⁴ 1925. gadā vairāki no šiem dārgumiem un vēl kāds Voldemāra Zeltiņa gleznojums kā Meldera īpašums tika publicēti "Ilustrētā Žumāla" rakstos par šiem māksliniekiem¹²⁵, un daži no tiem – Pētera Krastiņa "Florence" (ap 1909, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, inv. Nr. GL–313), "Ainava" (ap 1909, turpat, inv. Nr. GL–326) un "Divas meitenes" (n. v. 1911, Kuldīgas novada muzejs, inv. Nr. 14179) – 1926. martā pāris mēnešu pirms Meldera nāves nonāca Latvijas Valsts mākslas muzejā¹²⁶. Tomēr vēl Otrā pasaules kara vasarās Jānis Krēsliņš, vecākais, Jāņmuižas Saulītēs pie mātes māšicām un salona dibinātāja māsām Marijas un Ērikas Melderēm vērojis Pētera Krastiņa gleznas, kuru liktenis pēc ģimenes aizbraukšanas no Latvijas nav zināms. No trešās māšas Martas Duņēnas viņš bija ieguvis Krastiņa sangīnas zīmējumu, kas 1944. gadā palika Krēsliņa vecāku mājās Rīgā kopā ar Ādama Alkšņa, Jāņa Kalmītes, Frīdriha Milta, Rūdolfa Pērles un citu mākslinieku darbiem.¹²⁷



¹²⁶ Ārzemju mākslas muzeja arhivs, Valsts mākslas muzeja inventāra grāmata, 122.b lp., Nr. 463–465.

¹²⁷ Jāņa Krēslīņa, vecākā, e-vestule Kristiānai Ābelei 2005. gada 15. jūlijā.

¹²⁸ J. Meldera traģēdija. Sk. arī: Latviešu periodika. – Rīga: Zinātne, 1988. – 3. sēj.: 1920–1940. – 1. d. – 496. lpp.

¹²⁹ 1925. gada 3. marta iesniegumā Latvijas Valsts mākslas muzejam Melders piedāvāja četrus Krastiņa darbus un divus Zeltiņa akvareļus vai guašas gleznojumus, vēlēdamies saņemt 200 latus par katru. Mākslas darbu pirkšanas komisija – Burkards Dzenis, Kārlis Miesnieks un Valdemārs Tōne – 12. marta sēdē nolēma atvēlēt Ls 347,83 triju Krastiņa darbu iegādei, atsacīdamās no viņa studijas "Figūras" un Zeltiņa darbiem. – Latvijas Valsts arhivs, 1659, f., 1. apr., 37. l., 210. lp.; 57. l., 91. lp.

18. PĒTERIS KRASTIŅŠ.
Divas meitenes (Divi bērni).
N. v. 1911

Mākslas krājuma retināšana sakrīta ar laiku, kad veiksmē novērsās, lai kļūtu par sāncensu Benjamiņu pavadoni, un Melders, kas neprata taupīt, kā arī "labprāt visus rakstus sedza ar savu vārdu"¹²⁸, pēc paspēlētām tiesas prāvām bija spiests vienu pēc otras atdot kreditoriem "Pirmdienu" un "Nedēļu", saglabādams redaktora amatu žurnālā, kas pēc īpašnieka maiņas no 1926. gada 16. aprīļa iznāca ar "Jaunās Nedēļas" nosaukumu. Tomēr muzejam piedāvāto darbu vidū¹²⁹ nebija Krastiņa satraucoši izteiksmīgā pašportreta – krīta vai pasteļa zīmējuma, kura 1912. un 1925. gada reprodukcijas liecina par saistību ar mākslinieka vienīgo personālizstādi un Meldera kolekciju. Vai tas ir, kā gribētos domāt, tas pats Krastiņa paštēls, kas 40. gadu sākumā pievērsis sev zinātkāra jaunekļa uzmanību Saulišu godistabā, gan nevar droši apgalvot, jo, ielūkojies "Ilustrētajā Žurnālā", Krēslīņš, pieļaudams seno atmiņu maldīgumu, tomēr rakstīja, ka "prātā it kā palikušas portreta spilgtās, intensīvās krāsas" un gleznā, domājams, dominējusi seja, nevis augums kā publicētajā attēlā.¹³⁰ Dzimteni neatstājušo tanti Martu 1949. gadā gaidīja izsūtījums, un, kad Krēslīņš pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas reiz apciemoja bērnības pusi, no vecajām Saulišu lietām nolaistajā mājā vairs nebija atlicis nekas.¹³¹ Šāda notikumu gaita par ticamāko liek atzīt varbūtību, ka mākslas darbus, kas "ļoti jaukajām un gudrajām sievietēm"¹³² reiz saistījās ar dēkainā brāļa piemiņu, vēlāk līdz ar "Nedēļas" un "Ciruliša" ķīpām iznīcināja uguns, ūdens vai pelējums. Taču, kamēr bojāejas fakts nav pierādīts, paliek maza cerība, ka zudušo vērtību bezvēsts prombūtne kaut kur turpinās.

¹³⁰ Jāņa Krēslīņa, vecākā, e-vestule Kristiānai Ābelei 2005. gada 15. jūlijā.

¹³¹ Turpat.

¹³² Turpat.

¹³³ Maz nodzīvots – daudz piedzīvots.

¹³⁴ Jāņa Meldera piemiņa // Jaunā Nedēļa. – 1926. – Nr. 24/25. – 18. jūn. – [9. lpp.].

¹³⁵ Rozentāls J. III Baltijas mākslas gadagrāmata.

¹³⁶ Traģisks notikums automobiļu sacīkstēs // Ventas Balss. – 1926. – Nr. 25. – 18. jūn.

¹³⁷ Akuraters J. Dienu atspīdumi: Revolūcijas atmiņu grāmata (1905–1908). – Rīga: A. Gulbis, 1924. – 116. lpp.

¹³⁸ Ķeniņš A. Atziņas // Atziņas: Latvju rakstnieku autobiogrāfijas / Sakārt. K. Egle. – Cēsis un Rīga: O. Jēpe, 1924. – 2. d. – 145. lpp.

¹³⁹ J. M. [Melderis J.]. S.-M. mākslas salons.

¹⁴⁰ Lapiņš J. Latviešu mākslas mīlestība // Doms. – 1912. – Nr. 11. – 1228.–1229. lpp.

¹⁴¹ Jaunsudrabiņš J. P. Šteinberga podnieka darbu izstāde // Latvija. – 1911. – Nr. 293. – 20. dec. (2. janv.).

Izdevēja agrās jaunības epizodi mākslas salona vadītāja lomā nedaudzie zinātāji uzskatīja par skolu Meldera izslavētajai mākslas izpratnei un labajai gaumei, kam "tas nekad nav tapis neuzticīgs"¹³³. Kad redaktors bija miris, kolēģi laikam noprata, ka viņa stilā neiederētos parastā nekrologu retorika, un piemiņas rakstos mēģināja iezīmēt tieši īpatnējos rakstura vilcienus. "Lietā, kuru tas bija iemīlējis, viņš nepazīna bailu vai nosvērtu aprēķinu. Viņa dzīvē un darbībā bija daudz žestu, daudz ierosmes un centieni iziet uz plašāka ceļa. Bet tad nāca nerēķināšanās ar īstenību un – neizbēgama atkāpšanās. Un tad atkal Jānis Melderis īsā laikā, pat vienā momentā, atrada jaunu izeju un sekoja tai ar retu aizraušanos."¹³⁴

Šķiet, nepietiekama rēķināšanās ar īstenību lielā mērā pat bija svarīgs priekšnoteikums, bez kura mākslas salona veidošanai tolaik nevarētu pieķerties, bet tālāk gandrīz neizbēgami taisnības un patiesības spēku ieguva Rozentāla 1910. gada atzinumi par mākslas stāda pārlikto vānīgumu, skarbi atgādinot, ka "mums to jau vairākkārt mācījis visu mūsu māksliniecisko pasākumu un žurnālu īsais mūžs"¹³⁵. Jāpiekrīt Meldera laikabiedru spriedumam, ka šī "markantā parādība latvju žurnālistu aprindās" bija "ierosinošs, bet ne izvedošs uzņēmējs".¹³⁶ Taču providences untumi gan pēcrevolūcijas reakcijai sekojošajos "lielā progresa viļņa" gados, kas "deva tik daudz garīgu ieguvumu", lai latvieši Pirmā pasaules kara bēgļu gaitās jau dotos "kā tauta",¹³⁷ gan vēlākajās brīvvalsts saimnieciskajās peripetijās, kā zināms, skāra arī tādas vērtības, norises un personības, kuras vēsturiskā atskatā šķiet iemiesojam pēctecību un noturību. Lūk, Ata Ķeniņa rezumējums par sava žurnāla, apgāda un skolu nama likteni: "Beidzot neizturējām: pietrūka līdzekļu piemaksāt izdevniecībai, jo tagad no visiem par reti vērtīgām atzītās grāmatas palika neizpirktas, līdz 1912. gadā nācās citu parādu dēļ pārdot arī iemīļotās skolas."¹³⁸

Tā kā vizuālās mākslas izpratnes un popularitātes pieaugums 20. gs. sākuma pilsētnieku maksātspējīgajā daļā krietni atpalika no tālaika Rīgas uzplaukuma citās jomās un nebija atbilstošs iedzīvotāju labklājības kāpumam, pirmie saloni viens pēc otra cieta komerciālu fiasko. Taču ekonomiski pārsteidzīgie uzņēmējdarbības pasākumi bija ļoti savlaicīgi kā vietējās mākslas dzīves rosinātāji un dažādotāji. To īstenošanas gados rīdzinieki bez pilsētas muzeja nama ieguva vēl dažas publiski pieejamas vietas, kuru piedāvājums citā formā un gaisotnē sniedza "iespējamību uzturēt dzīvākas attiecības ar mūsu pašu mākslu"¹³⁹. Kaut gan statistika liecināja, ka uz "Baltijas jūras pirmo ostu ar milzu tirdzniecību un rūpniecību, kur naudu sēj siekiem, ceļ milzu pils, kur attīstīta strādnieku šķira", neatmaksātos vest ne modernu, ne tradicionālu mākslu, jo "mākslas saprašānā latvieši vēl nav izgājuši no sava zemā namiņa"¹⁴⁰, dažbrīd arī skeptiķiem radās iespaids, ka "mūsu praktiskā Rīga salauž savu vienaldzības glumo līmeni" un "patlaban visām mākslām vārti vērsies"¹⁴¹. Šo iešūpošanos veicinādami, līdzīgas lomas ar saviem 1909. un 1910. gada Ziemassvētku gaidās dibinātajiem mākslas saloniem uzņēmās divi gandrīz pretēja rakstura un likteņa cilvēki – Jānis Rieksts un Jānis Melderis.

VIDUSLAIKU ARHITEKTŪRAS FORMU IZPAUSMES KULDĪGAS 19. GS. OTRĀS PUSES APBŪVĒ

Jānis Zilgalvis

19. gs. otrajā pusē strauji auga daudzas Latvijas pilsētas. Radās jaunas manufaktūras, rūpniecības uzņēmumi, fabrikas, attīstījās tirdzniecība, pilnveidojās dzelzceļu tīkls. Pavisam 19. gs. izveidojās divdesmit piecas jaunas pilsētas. Lielākās ostas bija Liepāja un Ventspils, svarīgākie dzelzceļu mezgli – Rēzekne, Daugavpils, Gulbene un Jelgava. Mainījās pilsētu plānojuma struktūra un vizuālais tēls. Atbilstoši stila un laikmeta prasībām, kā arī ideāliem to arhitektūrā ienāca eklektisms. Tas izpaudās ne tikai Rīgā un citās lielākajās pilsētās, bet arī mazpilsētās. Īpašu uzmanību pēdējās saista viduslaiku arhitektūras formas, kas ieguva plašu popularitāti un tika izmantotas gan sakrālajās būvēs, gan dzīvojamās un sabiedriskajās ēkās.

Viena no pilsētām, kuras apbūvē vēsturisko stilu formas bija iemīļotas un tika veidotas netradicionāli, ar īpašu pieskaņu, ir Kuldīga. 1242.–1244. gadā Bandavas novadā netālu no kuršu Kuldīgas pilskalna, pie Ventas rumbas tika celta ordeņa pils. Pie pils 13. gs. otrajā pusē veidojās ciemats – otra Kuldīga, kas jau 1355. gadā dēvēta par pilsētu. Pilsētas senais kodols atradies tagadējo Kalna un Auniņa ielu rajonā, pie pils mūriem, ko iezīmēja dabiska apbūves robeža – Alekšupīte. No 1350. gada Kalna un Annas ielas rajonā izveidojās Kalnamiests – vieta ar lineāru plānojuma struktūru, ko ap 1390. gadu sauca par Jaunpilsētu. Tālāk bijušas divas atsevišķas apmetnes – ap veco tirgus laukumu un Katrīnas baznīcu, kā arī Ventspils un Pētera ielas rajonā –, kuras vēlāk saplūdušas.

Izveidojoties Kurzemes hercogistei, Kuldīga kļuva par tās galvaspilsētu. Uzplaukumu pilsēta piedzīvoja hercoga Jēkaba valdīšanas laikā, kad strauji attīstījās ražotnes. Vecākā dzīvojamā māja Kuldīgā celta 1670. gadā (tagadējā Baznīcas ielā 7), bet vēlāk tā pārbūvēta. 1701. gada kaujās zviedri ieņēma Kuldīgas pili un to izlaupīja. Šodien no tās virs zemes vairs nekas nav saglabājies.

Krievijas impērijas laikā Kuldīgā bijis rātsnams, dzimavas un ap 200 dzīvojamo ēku, viena desmitā daļa no tām – mūra. To pusšļauptie jumti, vertikāliem dēļiem apšūtie zelmiņi, zemie, masīvie stāvi piešķīra Kuldīgas apbūvei daudz zemnieciskas nopietnības pretstatā citu pilsētu pilsētībūvnieciskajam smalkumam. Kuldīgas māju pagalmi, tāpat kā ieliņas, bija bruģēti. Saimnieciska nepieciešamība likusi ēku aizmugurē celt visdažādākās piebūves un lieveņus. Pagalmos atradušies stalli, noliktavas un šķūniši. 1881. gadā Kuldīgā bija 8072, bet pēc Pirmā pasaules kara – 1920. gadā – vairs tikai 4815 iedzīvotāju. Tajā pašā 1920. gadā pilsētā bijušas 686 dzīvojamās



1. Tiesas nams Kalna ielā 25.
20. gs. 90. gadi

¹ *Skujenieks M.* Latvija: Zeme un iedzīvotāji. – Rīga, 1920. – 116. lpp.

² *Zilgalvis J.* Neogotika Latvijas arhitektūrā. – Rīga: Zinātne, 2005. 266.–268. lpp.

ēkas, 35 ielas, slimnīca, divas aptiekas, lopkautuve, pareizticīgo, katoļu un divas luterāņu baznīcas, divas sinagogas, vairāki baptistu un dažādu sektu lūgšanu nami, divas bibliotēkas, drukātava, divas vidusskolas, trīs elementārskolas, sešas fabrikas un 11 biedrības.¹

Sarežģītais reljefs – Alekšupītes un Ventas krastu nogāzes – veido Kuldīgai raksturīgu ainavu, kur uz ielas pusi šķietamais pagrabstāvs pagalmā izrādās pirmais stāvs. Vairāk nekā septiņus gadsimtus Kuldīga augusi un attīstījusies un nav zaudējusi savu seju un pievilcību, piesaistot pilsētas viesus ar Ventas rumbu un mazpilsētas īpatnējo raksturu

Kuldīgā varbūt vairāk nekā citās mazpilsētās meklēts arī romantisks ēkas veidols. Koka un mūra dzīvojamās un sabiedriskās ēkas celtas ar gaumi, tām ir izteiksmīgas detaļas un smalki izstrādātas sīkdaļas. Tādas ir piemēram, 18.–19. gs. durvju vērtnes, pildrežģa gleznainās konstrukcijas, virsdurvju logi ar dekoratīvu šprošējumu un citas. Īpašu uzmanību Kuldīgā saista romantisma, neoromānikas un neogotikas ietekmē celtie objekti. Daļa no tiem aplūkoti nesen iznākušajā grāmatā “Neogotika Latvijas arhitektūrā”,² taču turpmākā pētniecības gaitā radušās jaunas atziņas un klāt nākuši arī jauni objekti. Viena no arhitektoniski un mākslinieciski interesantākajām neogotikas ēkām Kuldīgā ir Tiesas nams Kalna ielā 25. To ap 1880. gadu savai ģimenei cēlis zvērināts advokāts Alfons Gēbels (1847–1914). Viņš kopš 1870. gada strādāja pilsētas valdē par sekretāru, bet no 1878. līdz 1885. gadam pildīja pilsētas galvas pienākumus. 1890. gadā nams tika pārdots un no tā laika līdz pat mūsdienām kalpo tieslietu iestādēm. Pilsētas plānā, kas zīmēts 1913. gadā pēc 1873. un 1874. gada plāna, šajā vietā jau uzrādīta mirtiesas ēka. Tā ir simetriska, ar plašu centrālo rizālu, diviem stāviem, segta ar stāvu divslīpju



2. Dzīvojamā ēka Pils ielā 2.
20. gs. 50. gadi

jumtu. Greznajā fasādē stila formas ieturētas konsekventi. Dekoratīvi torniši rīzīta stūros un vidusdaļā izvirzās no fasādes vietā, kur atrodas otrā stāva pārsegums, un paceļas krietni virs jumta dzegas. Neogotikai raksturīgas ir ailu augšdaļu apvijošās dzegas, kas visur ir vienādas – ar neredzamiem galiem. Fasādes izteiksmību vairo faktūras dažādība – gludas apmetuma virsmas blakus viegli uzirdinātām. Gludas ir arī dekoratīvās detaļas, dzegu profilējumi, ailu apmales, rīzīta stūri. Ēkas apjoma dinamika kā neogotikas paraugam nav īpaši izteikta. Projekta autors to, iespējams, izvēlējies klusināt, tādējādi izturoties ar pietāti pret apkārtējo 18. un 19. gs. pirmās puses apbūvi, kam raksturīga smagnējība un silueta lakonisms. Jāpiebilst, ka brīvstāvošajai ēkai arhitektoniski izstrādātas ir arī gala fasādes. Nedaudz vienkāršāka ir pagalma fasāde; pie tās izveidota neliela piebūve.

Tiesas namu var salīdzināt ar atsevišķām arhitekta Teodora Zeilera projektētām ēkām. Zeilera darbības prerogāta bija Lejaskurzeme, Talsu un Kuldīgas apkaime. Viņa pazīstamākie darbi ir Ķiravas muižas pils pārbūve (1876), Rūmenes muižas kungu mājas pārbūve (1876), Grenču muižas pārvaldnieka māja (1870) un citas ēkas. Arhitekta iemīļots ir drempeļa stāva risinājums ar apļveida vai kvadrātveida logu izgaismojumu, kā arī gala zeltiņu īpaša arhitektoniskā izveide. To labi var redzēt Rūmenes muižas kungu mājā, Valdeķu muižas kungu mājā (1882), Nogales muižas pils pārbūvē (1874) un citur. Vairākas kopīgas šo ēku un Kuldīgas Tiesas nama arhitektūras iezīmes ļauj izvirzīt Zeilera kā minētā nama iespējamo arhitektu. Nav izslēgts, ka Zeilers ir arī citu Kuldīgas ēku neogotisko pārveidojumu autors.

Kuldīgas īpatnība ir tās namu torni, kas šeit sastopami biežāk nekā citās pilsētās. Masīvs trīsstāvu tornis ar dzeguljiem un arkatūru atrodas stūrī dzīvojamai ēkai Pils ielā 2 (19. gs. pēdējais ceturksnis). Apbūve šajā vietā – starp bendes namiņu un pilsdzimavām – sākās 19. gs. pirmajā

3. Dzīvojamā ēka Kalna
ielā 17. 20. gs. 90. gadi



³ Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs, lieta "Pils iela".

⁴ Turpat.

⁵ 2005. gadā tika izstrādāts šīs ēkas rekonstrukcijas projekts (arhitekts Agris Padēlis-Līns), kurā paredzēts pilnībā atjaunot nama sākotnējo ārējo izskatu.

ceturksnī, un tagadējais neogotiskais veidols uzskatāms par kādas senākas ēkas pārveidojumu jeb vēsturisko uzslāņojumu. Tomis nav vienīgā gotiskā forma, to papildina gala fasādes rīzalīta kāpienveida frontons un stūru, kā arī kores akcenti. Laika gaitā zudušas vairākas būtiskas neogotikai raksturīgas detaļas, kas vēl redzamas 20. gs. 50. gadu fotogrāfijās.³ Tie ir nelieli tomiši virs jumta dzegas, kas it kā turpina pilastrus, un – galvenais – kāpienveida atika garenfasādes centrā, kuras dekoratīvajiem tomišiem bija piramidālas smailes pretēji citiem minētājiem, kam noslēgums bija horizontāls. Atika droši vien pazuda tad, kad jumtā tika izbūvēti logi. Zudusi arī verandas piebūve Ventas pusē. No tās palikuši tikai sienā iemūrētie siju gali, kas tagad izskatās kā ornamentāls dekors. Šīs ēkas fasādēs redzamas arī citu stilu formas – virs logailām izvietoti klasiski sandrīki, garenfasādi sadala pilastrī, un cokolstāvs ir rustots. Minētā ēka aplūkojama kādā ap 1900. gadu tapušā fotogrāfijā.⁴ Zīmīgi, ka tā atradās Kuldīgas viduslaiku pils tiešā tuvumā un tādējādi vairākus simtus gadu pēc pils izzušanas atgādināja par viduslaiku tradīcijām šajā vietā. Kuldīdzniekiem neogotiskais nams pazīstams ar Ādolfija vārdu. Armīns Teofilis Ādolfijs (1841–1906) pēc tieslietu studijām Tērbatā 1867. gadā pārcēlās uz dzīvi Kuldīgā un sāka strādāt pilsētas valdē par sekretāru. Divpadsmit gadu viņš bija pilsētas galva (1890–1902). Ādolfijs bija aktīvs pilsētas sabiedriskās dzīves atbalstītājs, pēc viņa iniciatīvas tika nodibināta amatu apvienība un veikti daudzi citi pasākumi. Ir apkopota informācija par iekšējumu iekārtojumu. Visiemīlotākā uzturēšanās vieta ēkā bijusi mājīgā torņa istaba. Ēdamistabā stāvējis liels ozolkoka skapis ar Ādolfiju dzimtas ģerboni, kas atvests no kādreizējās ģimenes muižas Graudupē. Visskaistākā mājā bijusi veranda – kafijas baudīšanas vieta, no kuras varēja pārredzēt upi ar ūdenskritumu un norises uz tilta.⁵



Iepriekšaplūkotojam ļoti līdzīgs stūra tornis ir arī dzīvojamai ēkai Kalna ielā 17 (19. gs. otrā puse), taču te nav neoromānikas un neogotikas dekora elementu, kas varbūt zuduši pārbūvju rezultātā. Bet pati ideja – ēkas stūrī uzcelt torni – asociējas ar viduslaiku arhitektūru. Tornis plānojumā deva iespēju veidot mājīgas nišas. Abu minēto ēku apjoma risinājums ir ļoti tuvs, un tas liek domāt par viena meistara veikumu. Masīvs sešstūru tornis piekļaujas arī ēkai Liepājas ielā 35/37; tā ir viena no tagadējās slimnīcas kompleksa sastāvdaļām, bet no 1912. līdz 1932. gadam šeit atradās pasta un tornis kalpoja telegrāfam. Šis nams redzams jau pilsētas 1879. gada plānā. Torņa četrstāvu apjomu sadala starpstāvu dzegas, bet vainago īpatnēji, citur nesastopami dzeguļi ar nosmailinātu un mazliet atliektu augšdaļu. Neogotikas formālās pazīmes torņa arhitektūrā nav izteiktas. Logailas veidotas saskaņā ar pamatapjomu – ar pusapļa arku. Tomēr ar apjoma dinamiku tornis neapšaubāmi rada romantisku, trauksmainu noskaņu, liecinot par sava laika skaistuma izjūtu un varēšanu. Ēkas pamatapjoma trešais stāvs tapis vēlāk. Sākotnēji tai bijuši divi stāvi, stāvs divslīpju jumts un arhitektoniski izteiksmīgi zelmiņi.⁶ Tādēļ torņa vertikālitate un kontrasts ar horizontālo apjomu bijis vēl izteiktāks. Apjomu stūru tornišus noslēdza lielam tornim analogi dzeguļi. Stūru uzsvēršana ar lielākiem vai mazākiem dekoratīviem tornišiem vai tiem līdzīgiem elementiem virs dzegas sastopama arī vairākās citās pilsētas vietās.

Panaivā veidā divi gotiski frontoni izdaiļo fasādi kādam dzīvojamam namam Jelgavas ielā 12 (19. gs. beigas). Apmetumā izveidotās daļas – torņveida elementi, dzegas, arkatūras motīvi un logailu apmales – eksponētas uz sarkano ķieģeļu sienas fona. Abi gotiskie torņveida elementi akcentē ēkas garenfasādes simetrijas asi un apjoma stūra nošķēluma augšdaļu. Šādi frontoni nošķeltos namu stūros ielu krustpunktos redzami arī citur Kuldīgā; tādi ir, piemēram, 19. gs. otrajā pusē – 20. gs. sākumā celtajiem namiem Dzimavu ielā 10, Raiņa ielā 2, Liepājas ielā 9 un citur. Iespējams, ka daļa no tiem tapuši viena meistara darbības rezultātā. Par to var pārliecināties, ja salīdzina namu frontonus Jelgavas ielā 12 un Liepājas ielā 13. Pēdējais ir īpaši izteiksmīgs, proporcijās saskaņots un siluetā interesants. Tas, kā šī un blakus esošās ēkas iekļāvās 18. un 19. gs. pirmās puses apbūvē, ir cits jautājums. Jāpiebilst, ka šo namu kodoli bija senāki – jau 1839. gadā, kā rāda pilsētas plāns, šajā vietā atradušās koka ēkas ar garenfasādi

4. Bijusi pasta ēka Liepājas ielā 35/37. 20. gs. sākums

5. Dzīvojamā ēka Jelgavas ielā 12

⁶ Volanska A. Kuldīga. – Rīga: Jāņa sēta, 1998. – 33. lpp.



6. Dzīvojamā ēka Liepājas ielā 13.
20. gs. 90. gadi

7. Dzīvojamā ēka Baznīcas ielā 22.
20. gs. 20. gadi



8. Sv. Annas luterāņu draudzes mācītājmāja Kalna ielā 14. Ieejas durvis. 20. gs. 80. gadi



pret ielu. Dzīvojamā ēka Liepājas ielā 13 celta ap 1910. gadu un līdz 1940. gadam piederēja Beierfeldu ģimenei. Tās pirmajā stāvā bija manufaktūras preču veikals. Savukārt nams Liepājas ielā 9 (Liepājas un 1905. gada ielas stūrī) bija tirgotāja Valtera fon Grabes turības apliecinājums. Ap 1910. gadu celtajā ēkā atradās veikali un dzīvokļi, bet pagalmā – iebraucamā sēta zirgu novietošanai.

Mazliet amizanti Kuldīgā ir ielu satekšanās esošo dzīvojamo ēku stūru akcenti, piemēram, Baznīcas ielā 22 (19. gs. beigas). Tomīti, kas, domājams, tapis vēlāk nekā pati ēka, kalpoja karoga mastam.

Savdabīga liecība par gotikas formu apguvi 19. gs. otrajā pusē ir vairāku namu zelmiņu arhitektoniski dekoratīvais risinājums. Visos gadījumos akcentēta ēkas vertikālitate – kā romantismam raksturīga atrašanās no zemes, no ikdienas realitātes rūpēm un raizēm. Tas panākts, veidojot zelmiņos lizēnas, kas asociējas ar dekoratīviem stūru torņiem un redzamas gan kāpienveida, gan trīsstūrveida variantā. Lizēnas izaug no ēkas pamatnes un vidusdaļas, tādējādi akcentējot zelmini kā atsevišķu kompozicionālu vienību. Piemēri teiktajam ir nami Kaļķu ielā 2, Liepājas ielā 13, Mucenieku ielā 9 un Baznīcas ielā 12. Visur obligāti izmantots apļveida logs.

Daudz senu mākslas un arhitektūras liecību glabā Sv. Annas luterāņu draudzes mācītājmāja Kalna ielā 14. Domājams, ka, latviešu draudzei atdaloties no Sv. Katrīnas baznīcas, kad bija uzcelta jaunā Sv. Annas baznīca (1899–1904, arh. Vilhelms Neimanis), arī mācītājmāja ieguva jaunu piederību. Par ēkas tapšanas laiku liecina divos pildīņos dalīto ārdurvju vērtņu mākslinieciskais izveidojums, bet rokoko atskaņās darinātās durvju eņģes nāk no senāka celtniecības perioda. Savukārt par 19. gs. otrās puses būvmākslas izpausmēm liecina neogotiskās detaļas – virsdurvju loga un iekšdurvju stiklotās daļas spraišļojums, kurā izmantoti smailarku, četrplapja un arkatūras motīvi. Šim laikam raksturīgs arī iekšdurvju krāsojums, kas imitē cēlkoju. Pēdējos

gados zudis savdabīgais ārdurvju metāla klauvējamais, kas vēl aizvadītā gadsimta 80. gados bija uzņēmams un nofotografējams. Mācītājmājas priekšelpā saglabāties arī sienu gleznojums – viduslaiku pilsētas ainava upes vai jūras līča krastā –, kas kompozicionāli ievietots lielā apļveida ierāmējumā. Šis telpas citas sienu daļas rotā lielu rustu atveidojums. Ainavas gleznojuma vidū nesen ierīkota durvju aila, iznīcinot centrālo sižetisko daļu. Senā ēka neapšaubāmi glabā vēl daudzus noslēpumus, ko iespējams atklāt, veicot arhitektoniski vēsturisko izpēti.

Runājot par neogotiskajiem un romantiskajiem Kuldīgas namu pārveidojumiem un detaļām, var rasties jautājums, kas bija šo darbu veicēji. Kuldīgas amatnieku saraksti no 1866. gada atklāj mums dažus no tiem, kas varēja būt iesaistīti šādu pasūtījumu izpildē.⁷

Tie ir namdari Kristjāns, Goldmanis, Šteinbloms, mūrnieki Hiltzners, Kreislers, Rozenfelts, galdnieki Fridrihs Murrs un Vilhelms Millers un citi. Savukārt par interjeriem rūpējās krāsotājs Viherts un viņa amata brāļi – Jozefs, Leizers un Ārons Šaci.

Tādi viduslaiku arhitektūrai raksturīgi elementi kā smailarkas Kuldīgas namos parādās arī dažādu sīkdaļu izveidojumā, piemēram, virsdurvju logu spraišļojumā Kalna ielā 14, Liepājas ielā 36, Baznīcas ielā 28 un 30, 1905. gada ielā 14 (visi – 19. gs. otrā pusē) un citur. Tās vietām redzamas arī durvju vērtņu dekoratīvajā risinājumā, piemēram, Liepājas ielā 17, kur durvju vērtņu pildīņus atdala dekors, kura kompozīcijas pamatā ir smailarku virkne un izmantoti arī trejlapja motīvi. Pati ēka celta 18. gs. beigās.

Atšķirībā no Rīgas, kur 19. gs. otrajā pusē ēku fasāžu detaļu izveidē tehniskās iespējas paplašinājās, uz vietas veiktu roku darbu aizstāja rūpnieciskā ražošana, arhitekta izstrādātais projekts kļuva detalizētāks un līdz ar to samazinājās amatnieka iespējas detaļās izteikt savu gaumi, Kuldīgā bija vērojama vietējās amatniecības tradīciju saglabāšanās, arī viduslaiku arhitektūras stilu interpretācijā. Saglabājās iepriekšējiem gadsimtiem raksturīgā rūpība, meistarību atbildības izjūta un mīlestība pret detaļu kā fasādes kopējās kompozīcijas būtisku sastāvdaļu.

Par kuldīdznieku vēlmi ieviest savas pilsētas seļā jaunus vaibstus liecina arī jaunais rātsnams. Tā autors arhitekts Oto Dīce (1832–1890) bija viens no pirmajiem, kurš Latvijā pievērsās neogotikai. 19. gs. 60. gados viņš strādāja Jelgavā, taču pasūtījumus izpildīja ļoti plašā apkaimē. Pirms Jelgavas perioda viņš darbojās Rīgā kopā ar arhitektu Johanu Danielu Felsko. Dīces projektēts ir arī tilts pār Ventu Kuldīgā (1874). Kuldīgas jaunais rātsnams celts 1868. gadā. Mūra



9. Sienu gleznojums Sv. Annas luterāņu draudzes mācītājmājas priekšelpā. 20. gs. 80. gadi

⁷ Latvijas Valsts vēstures arhivs, 795. f., 2. apr., 885. l.

10. Skats uz rātsnamu.
20. gs. 90. gadi



divstāvu ēka ar Dīces darbiem raksturīgo trīsdalīgo centrālo rizalītu un kāpienveida zelmini dominē pilsētas centrālajā laukumā. Tās plānojums ir vienkāršs, skaidrs un simetrisks. Rātes laikā zāle bija izvietota otrajā stāvā, lai no balkona būtu iespējams uzrunāt kuldīdzniekus tirgus laukumā. Rātsnama fasādē redzams pulkstenis ar divām cipamīcām: viena rāda laiku ārpusē, otra – sēžu zālē. Gotikas elementi vērojami dzegas noformējumā, pamatapjoma un rizalīta dekoratīvajos torņos, kas pretēji Tiesas namam "izaug" no cokolstāva, un citur. Taču logailu augšdaļām ir pusapļa forma. Tas kopā ar paskarbās fasādes stingro simetriju un logailu vienmērīgo ritmu liecina par t. s. pusloka stila (*Rundbogenstil*) ietekmi. Šī stilistiskā virziena iespaids vērojams muižu arhitektūrā, piemēram, Biriņu pilī (1857–1860, arh. Frīdrihs Vilhelms Hess), Blankenfeldes pils pārbūves projektā (19. gs. 60. gadi, arh. Oto Dīce), Rušonas muižas kungu mājā (19. gs. otrā puse), kā arī kulta ēku celtniecībā – Mārtiņa baznīcā Rīgā (1851, arh. Johans Daniels Felsko). Virziens nav svešs arī sabiedrisko ēku būvniecībā: Pilsētas ģimnāzija, tagad Valsts 1. ģimnāzija Rīgā, Raiņa bulvārī 8 (1874, arh. Johans Daniels Felsko), Rīgas Politehnikums, tagad Latvijas Universitāte Raiņa bulvārī 19 (1866, arh. Gustavs Hilbigis) un citas. Pusloka stils bija plaši izplatīts Vācijā 19. gs. 20. gados; piemēram, saistībā ar Kuldīgas rātsnamu var minēt Šverīnes rātsnamu (1835, arh. Georgs Ādolfs Demlers), Berlīnes rātsnamu (19. gs. otrā puse, arh. Hermanis Frīdrihs Vēzemanis), kā arī Citavas pilsētas rātsnamu (1840–1845, arh. Karls Frīdrihs Šinkels).

Pusloka stila formas popularizētas blakus gotiskajām jau 1843. gada pasta staciju un citu kroņa būvju fasāžu tiražētajos priekšlikumos arī Krievijā. Jāsecina, ka Kuldīgas rātsnams iekļaujas sava laika novatoriskos meklējumos un ir līdzvērtīgs citiem analogiem objektiem. Atsevišķām tā fasādes detaļām ir sava vēsture. Jādodomā, ka nākotnē tiks atjaunotas sākotnējās smagnējās



⁸ Tās skatāmas izdevumā: *Seraphim E. Malerische Ansichten aus Livland, Estland, Kurland.* – Rīga: Moskau, 1901.

⁹ *Bākule I. Rātsnami Latvijas pilsetās.* – Rīga: Zinātne, 2001. – 135. lpp.

¹⁰ *Stavenhagen W. S. Album Kurländischer Ansichten.* – Mitau, 1866.

11. Kuldīgas panorāma ap 1866. gadu

gotiskās balkona margas tagadējo metāla stieņu vietā,⁸ līdzīgi kā tas notika ar pulksteni, kas pēc noraušanas 1953. gadā atgriezās savā vietā 1981. gadā restaurēts un daļēji atjaunots.

Kuldīgas rātsnama telpu griestus un sienas klāja dekoratīvs krāsojums eklektisma stilā. Greznākā no telpām šīnī ziņā bija rātes sēžu zāle. Izmantojot vairāku krāsu toņus, tika uzgleznots sarežģīts ornaments, kā arī ar krāsojumu radīts iluzors koka iespaids. "Eklektismam raksturīgais melna meandra raksts uz tumši sarkanbrūna fona atbilda 19. gs. otrās puses tendencei atgriezties pie Senās Grieķijas un Romas gleznojumu paraugiem."⁹

Jādomā, ka tieši jaunais rātsnams ar savu arhitektonisko tēlu un pilsetīņai netipisko stilistisko risinājumu kļuva par iedvesmas avotu un paraugu daudziem dzīvojamo ēku celtniekiem un pārveidotājiem. Tā radās stūru tomīši, kāpienveida zelmiņu variācijas, neparastie aplveida logi utt.

Viduslaiku arhitektūras formas būtiski ietekmējušas arī Kuldīgas sakrālo arhitektūrā. Neogotiskie uzslāņojumi redzami Sv. Katrīnas luterāņu baznīcas arhitektūrā. Tagadējā izskatā tā pārbūvēta ap 1655. gadu pēc hercoga Jēkaba rīkojuma; darbi (arī interjers) pabeigti 1665. gadā. 1669. gadā dievnams izdedzis un atjaunots 1672. gadā. 1748. gadā baznīcā notikuši remontdarbi un tomis iegūvis jaunu teltsveida jumtu, ko var redzēt Vilhelma Zīgfrīda Štafenhāgena gravīrā¹⁰. 1866. gadā baznīcā



12. Sv. Katrīnas luterāņu baznīca

13. Sv. Annas luterāņu
baznīca. 20. gs. 30. gadi



celtniecībai aizsākās jau 1866. gadā, bet lekšlietu ministrija atļauju tai devusi tikai 1896. gadā. Baznīcas būves komiteju vadīja toreizējais latviešu draudzes mācītājs Johans Frīdrihs Freibergs. Pēc arhitekta Vilhelma Neimaņa izstrādātā projekta pamatakmens likts 1899. gada nogalē. Būvdarbus uzraudzīja namdaris Jēkabsons un mūmieksmeistars Cauše. Celtniecība ilga piecus gadus un izmaksāja 55 000 rubļu. Tūkstoš sēdvietām paredzētais dievnams tika iesvētīts 1904. gada 31. oktobrī.

Vienjoma baznīcai ir izvērsti šķērsjoms, un plānā tā atgādina grieķu krustu, kam altārgalā pievienota poligonāla apsīda, bet pretējā galā – tornis ar kāpnēm. Draudzes telpas pārsegumu balsta četri masīvi pīlāri, ko garenvirzienā abās pusēs papildina līdzīgi veidoti dekoratīvi pilastrī. 19. gs. otrās puses neogotikas baznīcām netipisks ir torņa un simetrisko vītņveida kāpņu risinājums. Pirmajā stāvā kāpņu telpu ar draudzes telpu savieno nelielas izgaismotas priekštelpas, kuru viena siena trīsstūrveidā iegraužas masīvajā torņa cokolstāva sienā. Pa vītņu kāpnēm var nonākt luktā, bet tālāk torņa telpas sasniedzamas pa nelielām simetriskām kāpnēm, kas atrodas virs minētajām priekštelpām.

Sv. Annas baznīcas ārējam tēlam ir izteikti viduslaicīga noskaņa. Tā izpaužas varenajos gabarītos, fasāžu skarbumā un torņa noslēguma arhitektoniskajā izveidē. Visur plaši izmantoti kontrforsī kā neaizstājams viduslaiku dievnamu elements. Formās īpaši plastiski veidots tornis

notikusi pārbūve – uzcelts jauns tornis un sānu kori latviešu draudzei. Pēdējie nojaukti ap 1904. gadu, kad latviešu draudze pārgāja uz savu jaunuzcelto dievnamu. 1905. gadā baznīcai mainīti logi, paaugstināti kontrforsī un tā ieguva vēl šodien saglabājušos neogotisko veidolu. Tas izpaužas torņa augšdaļas, galvenās ieejas portāla, logu, durvju vērtnu un ar vimpergiem rotāto kontrforsu izmantojumā. Luterāņu baznīcu gotizācija ir plaša parādība Latvijas arhitektūrā, un šajā ziņā Kuldīgas Sv. Katrīnas baznīca ir tipisks piemērs. Pilsētas ainava pārmaiņu rezultātā neapšaubāmi ieguva – jaunais tornis bija redzams iztālēm un kļuva par vienu no dominantēm pilsētas ainavā.

Mazāk tradicionālu būvformu izvēles piemērs ir Sv. Annas luterāņu baznīca. Līdzekļu vākšana dievnama

un apjoma daļas pie tā. Torņa pakājes smagnējību un piesaisti pie zemes nodrošina minēto vītņveida kāpņu izbūves, kas piekļaujas torņa abās pusēs izveidotajiem augstākiem simetriskiem apjomiem, kuru galos ir daudzšķautņņu smailes. Šīs piebūves it kā veido torņa fonu, aiz kura paslēpts draudzes telpas divslīpju jumts. Tādējādi arhitekts radījis savdabīgu galvenās fasādes apjoma telpisko kompozīciju un atteicies no tradicionālā paņēmiena, kur tomis vai nu piekļaujas draudzes telpas apjomam, vai daļēji tajā "ieaudzīs". Lielā torņa augsti izslietā smaile un tā pakājē esošie četri tomīši rada brīnišķīgu ēkas siluetu. Šeit skaidri izpaužas arī vēlme pret debesīm vērst ne tikai lielā torņa smaili, bet vairākas ap to grupētas mazākas smailes. Varbūt tas simboliski pauž katra draudzes locekļa ticību, kas apvienojas vienā kopējā stiprā lūgšanā.



14. Sinagoga Ventspils ielā 6. 20. gs. 20. gadi

Līdzīgu torņa noslēgumu var sastapt viduslaiku arhitektūras pieminekļos Eiropā, piemēram, Kānas Sv. Etjēna abatijas baznīcā (1065–1077) Francijā, Mārburgas Sv. Elizabetes baznīcā (1235–1283; 14. gs. pirmā puse) Vācijā un citur.¹¹ Tās gan ir iespaidīgi lielas viduslaiku baznīcas ar diviem torņiem un plastiski piesātinātu fasāžu dekoru. Kaut gan torņa noslēguma ideja Kuldīgas Sv. Annas luterāņu baznīcai ir arhitektūras vēsturē aprobēta, tā nav kopēta, bet caur sava laika skatījumu radoši pārstrādāta un interpretēta.

Dievnama māksliniecisks iekārtojums, tāpat kā ērģeles (1927, autors – ērģelbūvētājs Augusts Terkmanis), tapis 20. gs. 20. un 30. gados. 1939. gada dekoratīvā krāsojuma autors ir Jānis Audriņš, bet vitrāžas pēc mākslinieku Kārļa Freimaņa un Nikolaja Riškes metiem tajā pašā gadā izgatavojis Jēkabs Šķērstēns Ā. Kālerta firmā Rīgā.¹² Neogotikas un citu senāku baznīcu interjeru latviskošana nebija reta parādība 20. gs. 30. gados. Katrai paaudzei ir vēlme atbilstoši saviem estētiskajiem uzskatiem pārveidot darbības vidi, paust savu skaistā izpratni un – kā šinī gadījumā – celt arī nacionālo pašapziņu. Ārēji Kuldīgas Sv. Annas baznīca saglabājusi savu gotisko tēlu un ir viens no pilsētas simboliem vēl šodien.

Romāniskas arhitektūrā ir sakņota Kuldīgas sinagoga Ventspils ielā 6. Tā uzbūvēta 1875. gadā, un šajā laikā draudzē bijuši aptuveni 300 locekļi. Ēka celta Jēkaba Šavoloviča ierosmē.¹³ Sinagoga saglabājusies līdz mūsdienām, taču zaudējusi daudz būtisku fasāžu detaļu. Frontonam tagad ir horizontāls noslēgums, aizmūrētas vairākas logailas, izmainīts plānojums, zudis interjers un greznais metāla žogs ap ēku. Sinagogas galvenās – simetriskās gala fasādes centrā atradās rīzālis ar neoromānisku zelmini. Tā malējās daļas un vainagojumu akcentēja nelieli dekoratīvi tomīši. Zem ēkas jumta dzegas joprojām saglabājusies arkatūra, stāva logailām ir pusapļa, bet cokolstāva – segmentveida pārsedze. Sinagogas arhitektūra ir stilistiski izturēta, tās ārējā tēlā izpaužas celtnes konfesionālā piederība un funkcija. Interesanti, ka frontona augšdaļas arhitek-

¹¹ Major M. Geschichte der Architectur. – Berlin: Henschelverlag, 1984. – T. 2. – S. 235, 355.

¹² Volanska A. Kuldīga. – 16. lpp.

¹³ Latvija: Sinagogas un rabināt: 1918–1940. – Rīga: [b. i.], 2004. – 104.–105. lpp.

toniskais risinājums atbalsojas arī pilsētas dzīvojamo ēku fasādēs.

Diemžēl padomju laikā Kuldīgā, tāpat kā citās Latvijas pilsētās, ēku fasāžu dekora elementi tika iznīcināti vai nomainīti ar neatbilstoša materiāla un formas veidojumiem, ēkām tika veidotas jumta izbūves, nojauktas atsevišķas detaļas un piebūves, palielināts stāvu skaits. Kopā ar romantisma, neogotikas un neoromānikas elementiem izzuda arī citi un līdz ar tiem – informācija par pagājušo paaudžu darbu un estētisko uztveri.

Kopumā jāpriecājas, ka pašreiz pilsēta ir apzinājusies savu vērtību. Kuldīga ir vienīgā Latvijas pilsēta, kas vēsturisko centru saglabājusi būtiski neizmainītu – kā rezervātu. Protams, zudušas padomju laikā nojauktās ēkas, veidojot robus pilsēt būvnieciskajā struktūrā. Taču nekur vēsturiskajā centrā nepaceļas laikmetīgās arhitektūras nepārdomāti veidojumi, kas disharmonētu ar vēsturisko pilsētvidi. Kuldīgā reāli vēl izjūtama 18. un 19. gs. pilsētas dzīves telpa; tā lielā mērā ir autentiska un plašai sabiedrībai – kultūras mantojuma cienītājiem – patiesi baudāma oāze, vieta, kas būtu cienīga atbilstoši Latvijas mērogiem un varēšanai iekļauties Pasaules kultūras un arī dabas mantojuma sarakstā.

JĀŅA FRĪDRIHA BAUMAŅA PILSĒTĀM PROJEKTĒTO PAREIZTICĪGO BAZNĪCU ARHITEKTONISKĀ VEIDOLA ATTĪSTĪBA

Anita Bistere

Pareizticīgie ir viena no daudzskaitlīgākajām konfesijām Latvijā, un pavisam mūsu valsts teritorijā saglabājušās vairāk nekā 100 pareizticīgo baznīcas, kuru arhitektūra joprojām ir maz pētīta. Vairumam publikāciju par šo tēmu piemīt kultūrvēsturiska ievirze. Visbiežāk tajās aplūkota viena atsevišķa baznīca vai to kopums kādā reģionā, taču apkopojoša materiāla par Latvijas pareizticīgo baznīcu arhitektūru joprojām nav.

Jānis Frīdrihs Baumanis ir viens no retajiem latviešu izcelsmes arhitektiem, kas projektējis pareizticīgo baznīcas Latvijā. Ņemot vērā viņa nozīmi Latvijas arhitektūras vēsturē, likās svarīgi pievērst lielāku uzmanību šīm baznīcām, kas veido nozīmīgu daļu no bijušās Vidzemes guberņas teritorijā (tagadējā Vidzeme un Dienvidigaunija) celtajiem pareizticīgo konfesijas dievnamiem. Latvijā un Igaunijā zināmas 19 pēc Baumaņa projektiem tapušas pareizticīgo baznīcas: 17 no tām celtas Vidzemē un Dienvidigaunijā, pa vienai Bauskā un Rīgā.

Rakstā īpaša uzmanība tiks veltīta Baumaņa pilsētām (Valmierai, Bauskai un Rīgai) projektētajiem pareizticīgo dievnamiem, jo tajos vislabāk atspoguļojas arhitekta rokraksta dažādība. Bijušās Vidzemes guberņas teritorijā 19. gs. 70. gados celtās baznīcas, kaut arī detaļās atšķirīgas, plānotas, balstoties uz līdzīgiem pamatprincipiem, tāpēc Valmieras pareizticīgo baznīcu var izmantot kā piemēru, lai raksturotu šo dievnamu kopuma arhitektoniski telpisko risinājumu. Bauskas pareizticīgo baznīca celta dažus gadus vēlāk, un tajā ieraugāmas iezīmes, kas to atšķir no Vidzemes dievnamiem. Savukārt Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca gan ar saviem izmēriem, gan arhitektonisko veidolu vēl spilgtāk atšķiras no pārējām pēc Jāņa Frīdriha Baumaņa projektiem celtajām baznīcām.

Jānis Frīdrihs Baumanis (1834–1891) bija pirmais profesionālais latviešu arhitekts ar akadēmisku izglītību, un Latvijas arhitektūras vēsturē viņš palicis kā viens no ievērojamākajiem latviešu arhitektu pirmās paaudzes meistariem. 1853.–1856. gadā Baumanis strādājis par mācekli pie namdara Jāņa Staudena, 1856.–1860. gadā – Heinriha Šēla birojā par zīmētāju. 1860. gadā viņš iepazinās ar arhitektu Ludvigu Bonštetu, ar kura materiālo palīdzību devās studēt uz Berlīnes Būvakadēmiju, kur mācījās līdz 1862. gadam.¹ 1865. gadā, nokārtojis nepieciešamos eksāmenus un iesniedzis Pēterburgas Mākslas akadēmijai tās uzdevumā izpildīto lauku baznīcas, arī garīdznieka un diakona māju projekta skici, Baumanis ieguva arhitekta –

¹ *Krastiņš J. Jānis Frīdrihs Baumanis // Latvijas arhitektūras meistari. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1995. – 26.–27. lpp.*

² Šmite E. Nianses // Latvijas Arhīvi. – 1997. – Nr. 3 – 64. lpp.

³ Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari 1850–1940. – Rīga: Jumava, 2002. – 46. lpp.

⁴ Krastiņš J. Jānis Frīdrihs Baumanis. – 26. lpp.

⁵ Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari. – 48. lpp.

⁶ Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā. – Rīga: Zinātne, 1988. – 173.–176. lpp.; Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari. – 50. lpp.

būvmākslinieka atestātu, kas apliecināja viņa būvtiesības (1888. gadā arhitekts turpat saņēma otrās pakāpes mākslinieka grādu arhitektūrā).² 1863. gadā viņš kopā ar Robertu Pflūgu ieguva pirmo prēmiju Vidzemes bruņniecības nama (tagad Latvijas Republikas Saeimas nams) projektu konkursā, bet no 1863. līdz 1865. gadam strādāja pie dažādām būvēm Rīgā. Pēc būvtiesību iegūšanas Jānis Frīdrihs Baumanis izvērsa ražīgu arhitekta praksi.³

Arhitekta profesionālā darbība visvairāk saistīta ar Rīgu, tās bulvāru apbūvi pēc cietokšņa vaļņu nojaukšanas. Pēc Baumaņa projektiem uzceltas 54 dzīvojamās un sabiedriskās ēkas, kas veido vairāk nekā trešdaļu no bulvāru rajona celtnēm.⁴ Kopumā Rīgā Baumanis projektējis aptuveni 150 ēkas. Apmēram trešdaļa no tām bija koka celtnes, lielākā daļa no kurām ir nojauktas vai gājušas bojā.⁵ Jānis Frīdrihs Baumanis bija arī plaši pazīstams sabiedriskais un kultūras darbinieks, un no 1870. līdz 1880. gadam paralēli privātpraksei viņš strādāja par arhitektu Vidzemes guberņas valdē. Ar šo periodu ir saistīta viņa projektēto pareizticīgo baznīcu celtniecība Vidzemē un Igaunijas dienviddaļā, kas tolaik ietilpa Vidzemes guberņas teritorijā.

Rīgas bulvāru apbūvē Baumaņa projektētās ēkas lielā mērā nosaka pilsētvides noskaņu ansambli. Arhitekta augsto profesionalitāti apliecina viņa spēja veidot projektus atbilstoši celtnu atrašanās vietai, kontekstam, apkārtnējam pilsētubūvnieciskajai situācijai. Baumanis apzināti izcēlis kvartāla plāna struktūras elementu tipveidību un atkārtoto – ēkām Krišjāņa Barona ielā 6, 8 un 10 (1879), kā arī Merķeļa ielā 5, 7 un 9 (1880–1883) ir analogi plāni un identiskas fasādes. Savukārt namus Elizabetes ielā 18 un 20 (1885–1886) arhitekts atvirzījis vienu no otra, ielas vidi saplūdinot ar iekškvartāla telpu. Bet ēkas Alfrēda Kalniņa ielā 6 un 8 (1885–1886) pakāpeniski atvirzītas no ielas apbūves līnijas, radot harmonisku pāreju no perimetrālās apbūves uz telpu ap daļēji brīvi stāvošo Pfāba (vēlāk Benjamiņu) namu Krišjāņa Barona ielā 12 (1876, arh. Hermanis Ende un Vilhelms Bekmanis). Ēkas Raiņa bulvārī 27 un 31 (1884) veido it kā ietvaru Baumaņa paša celtajai Lomonosova ģimnāzijai (1868–1871, pārbūvēta 1938).⁶ Arī Apgabaltiesas nams Brīvības bulvārī 34 (1888) vēlreiz apliecina Baumaņa spēju veiksmīgi atrisināt pilsētubūvnieciskus uzdevumus, projektējot ēkai barokālas formas kupolus, kas ne vien iezīmē ielu satekpunktus, bet arī sasauca ar Brīvības bulvārī 23 pēc Roberta Pflūga projekta 1876.–1884. gadā uzcelto Kristus piedzimšanas katedrāli.

Ēku fasādēs Jānis Frīdrihs Baumanis izmantojis visplašākās stilistiskās variācijas. Viņa projektētie nami būvēti klasicizētās (Kalpaka bulvārī 7, 1874), neogotiskās (Merķeļa ielā 17/19, 1872; Kalpaka bulvārī 4, 1874; Basteja bulvārī 10, 1876; Krišjāņa Valdemāra ielā 8, 1879; Merķeļa ielā 12, 1881; viesnīca Raiņa bulvārī 33, 1884, u. c.), neorenesanses (Basteja bulvārī 12, 1878; jau minētās ēkas Krišjāņa Barona ielā 6, 8, 10; Kalpaka bulvārī 6, 1881; Antonijas ielā 6, 1889, u. c.) un citu neostilu formās vai to kombinācijās, savienojot brīvi stilizētus elementus un detaļas un radot oriģinālus eklektisma darinājumus. Nama fasādes noformējumā Aspazijas bulvārī 2 (1878) Baumanis izmantojis pat Bizantijas arhitektūras formas. Visām ēkām raksturīgas izkoptas sikdaļas un sulīga arhitektoniskā noformējuma plastika. Lietojot tipizētus kompozīcijas paņēmienus, Baumanis tomēr neizmantoja identiskus elementus – atšķirīgs risinājums ir starpdzēgām, dažādu stāvu līmenī variētas formas sandrikiem u. tml. Gandrīz visām ēkām ir efektīgas,

smalki profilētas vainagojošās dzegas, ko papildina tās balstošie kronšteini, zobinājuma joslas, olinājumi u. c., un, kaut arī koptēls veidojas līdzīgs, detaļās tās atšķiras cita no citas.⁷ Jāņa Frīdriha Baumaņa spēja projektējot ņemt vērā apkārtējo vidi un namu fasādēs variēt elementus, kuru formas atkārtojas, atklājas arī viņa projektētajās pareizticīgo baznīcās.

19. gs. otrajā pusē Vidzemes guberņā auga pieprasījums pēc pareizticīgo baznīcām, jo, sākot ar gadsimta 40. gadiem, liels skaits latviešu un igauņu zemnieku pārgāja pareizticībā un draudzēm trūka dievnamu. Saimniekošanas sistēma, kas valdīja Vidzemes guberņā 19. gs. 30. gadu beigās un 40. gadu sākumā, pasliktināja zemnieku stāvokli. Vairākas neražas sekoja cita citai, un zemnieki izeju no smagā stāvokļa saskatīja iespējā pievienoties pareizticībai, kas bija valdošās varas ticība (Vidzeme bija pievienota Krievijas impērijai jau 1721. gadā). Zemnieku pāriešanai pareizticībā bija vairāki posmi. 19. gs. 40. gadu otrajā pusē šajā ticībā bija pārgājuši 17 % no tolaik Vidzemes guberņas teritorijā dzīvošajiem zemniekiem, un tieši ar šo laiku aizsākās pareizticīgās kultūras latviešu un igauņu paveidu attīstība.⁸ 1846.–1848. gadā nodibinājās 34 latviešu un igauņu pareizticīgo draudzes, bet 1852. gadā to bija jau 87.⁹ Tomēr 50. gados šī zemnieku aktivitāte mazinājās, jo konfesijas maiņa viņu stāvokli neuzlaboja. Veidojās no pareizticības atkritušo slānis.¹⁰ 60. gados atkritušo skaits pieauga. Arī draudžu materiālais stāvoklis joprojām bija ļoti smags – dievnamu bija pārāk maz, draudžu sanāksmes daudzās vietās nācās noturēt gluži nepiemērotās telpās, kas kavēja pareizticības kopšanu.

1863. gadā sinode konstatēja, ka Vidzemes guberņā nepieciešamas baznīcas 60 pareizticīgo draudzēm un 32 no tām baznīca ceļama steidzīgi, tādēļ tika nolemts katru gadu izsniegt noteiktu naudas summu šim nolūkam.¹¹ Taču līdzekļu joprojām nepietika. 1869. gadā valdība iedalīja nepieciešamo summu 34 baznīcu, draudzes māju un skolas ēku celtniecībai.¹² 1870. gadā baznīcu jaunbūvju projektu un aplēšu izstrādāšanai piesaistīja arhitektus Jāni Frīdrihu Baumanis, Heinrihu Šēlu un Robertu Pflūgu.¹³ Viņu projektēto pareizticīgo dievnamu celtniecība noritēja divos posmos: 1871.–1873. gadā un 1875.–1878. gadā.

Pirmajā posmā tika uzceltas 35 baznīcas. Desmit no tām projektēja Jānis Frīdrihs Baumanis: četras – Tērbatas (tagad Tartu), vienu – Viru un piecas – Cēsu apriņķī. Būvdarbu vadītāji bija Jānis Meņģelis (divām ēkām) un M. Andrejevs (astonām ēkām). No otrajā posmā projektētajiem dievnamiem Baumanis ir autors septiņām baznīcām, no kurām četras celtas Tērbatas apriņķī un pa vienai Viru apriņķī, Valmierā un Nitaurē. Šeit būvdarbus vadīja Jānis Meņģelis (divām ēkām), Kudraševs (vienai ēkai) un J. Tammanis (četrām ēkām).¹⁴ Kopumā 19. gs. 70. gados pēc Baumaņa projektiem uzceltas septiņas pareizticīgo baznīcas tagadējās Vidzemes un desmit – Igaunijas teritorijā. Lai gan dievnamu celtniecībā valdīja steiga, Jāņa Frīdriha Baumaņa un viņa būvdarbu vadītāju darbība bijusi rūpīga un vairākos gadījumos ēkām veikti iepriekš neplānoti uzlabojumi un papildinājumi.¹⁵ Arhitektu patstāvīgo nodomu amplitūda bija lielā mērā sašaurināta (pareizticīgo baznīcu arhitektūra atšķīrībā no citu konfesiju dievnamiem ir daudz vairāk reglamentēta), tomēr jau 1863. gadā sinode nolēma, ka baznīcas ceļamas, piemērojoties vietējiem apstākļiem, un arhitektam katrā atsevišķā gadījumā jāatrod izdevīgākais būvveids.¹⁶

Sākot ar 19. gs. 20. gadiem, Krievijas impērijā baznīcu celtniecībā ienāca t. s. krievu–bizantiešu

⁷ Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā. – 176.–180. lpp.; Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari. – 52.–53. lpp.

⁸ Гаврилин А. Очерки истории Рижской епархии. – Рига, Филокалия, 1999. – С. 359–362.

⁹ Srābāns R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1936. – Nr. 12. – 680. lpp.

¹⁰ Гаврилин А. Очерки истории Рижской епархии. – С. 359–362.

¹¹ Srābāns R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas. – 681. lpp.

¹² Гаврилин А. Очерки истории Рижской епархии. – С. 365.

¹³ Srābāns R. Arhitekta J. Baumaņa celtās pareizticīgo baznīcas. – 681. lpp.

¹⁴ Turpat. – 682.–683. lpp.

¹⁵ Turpat. – 684. lpp.

¹⁶ Turpat. – 685. lpp.



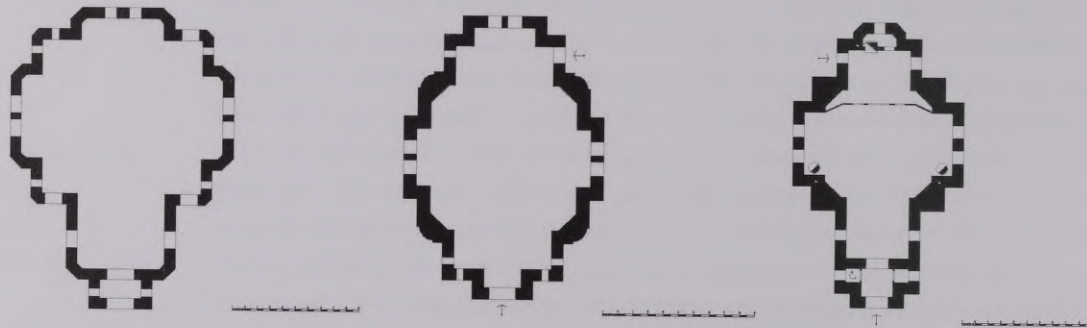
1. Daugavpils Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāle
20. gs. pirmajā pusē

¹⁷ Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. – Ленинград, 1984. – С. 512.

2. Bērzaunes pareizticīgo baznīcas plāns

3. Mārcienas pareizticīgo baznīcas plāns

4. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīcas plāns



stils, kam pēc to veidotāju ieceres vajadzēja iemiesot un paust trīs principus: pareizticību, pašpārvaldi un tautiskumu. Stils nostiprinājās 19. gs. vidū, un tā spilgts pārstāvis bija arhitekts Konstantīns Tons (1794–1881), kas veidoja īpašus paraugprojektu albumus. Daugavpils Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāle tika celta pēc viena no šiem paraugprojektiem, un tās autori bija arhitekts Ivans Tamanskis un inženieris Perebaskins. Krievu–bizantiešu stila formālā būtība izpaudās viduslaiku krievu kulta ēku formu eklektiskā savienojumā ar Bizantijas arhitektūras elementiem. Parasti šīs baznīcas plānojumā veidoja krustu ar lielu centrālo kupolu uz četriem iekšējiem balstiem, ar zvanu torni un nelieliem kupoliem ēkas stūros.¹⁷

Jānis Frīdrihs Baumanis pareizticīgo baznīcas projektējis, pamatojoties uz oficiālā stila prasībām. Viņa projekti, kuros arhitekts ievērojis pareizticīgo baznīcu centriski simetrisko uzbūvi un būvobjektu proporcionālās attiecības, uzskatāmi par krievu–bizantiešu stila variācijām. Taču šajos projektos ienāk arī garenvirzienā

nedaudz izstiepts plānojums un piramidāls zvanu tornis, kas bija raksturīgs tieši Krievijas dievnamu arhitektūrai.

Tāpat kā krievu–bizantiešu stils, tolaik bija nostiprinājies arī uzskats, ka celtniecības materiāls ir stilu veidojošs elements, mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis. Acīmredzot šis uzskats, kā arī vēlme izmantot celtniecībā vietējos materiālus, pamudināja Baumanī Vidzemes guberņā ceļamajām pareizticīgo baznīcām izmantot plēstus laukakmeņus, bet stūru, ailu apmaļu un torņu izbūvē – sarkano ķieģeli. Tas padarīja dievnamu arhitektūru tuvāku lokālajai videi.

Vidzemes guberņā Jāņa Frīdriha Baumaņa projektētajiem dievnamiem par pamatu kalpojusi noteikta shēma, un Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīca (1878) ir piemērs tam, kā šos arhitektoniskos principus arhitekts izmantojis pilsētvidē. Dievnamu projektos Baumanis plānojumu veidojis krusta formā ar atšķirīgiem priekšelpas un draudzes telpas izmēriem un transepta garumu. Baznīcām raksturīga nedaudz sašaurināta ieejas daļa, platāka



priekštelpas un draudzes telpas daļa, kam seko transepts un sašaurināta altāra daļa. Stūru kupolus balstošās sienas veido papildu izvirzījumus ēku ārpusē. Tādējādi baznīcu fasādes izceļas ar smalku plakņu kārtojumu, kas mazina dievnamu masivitāti un padara tos dekoratīvākus.

Torņu un kupolu skaits un izvietojums Baumaņa projektētajām baznīcām ir nemainīgs: virs ieejas paceļas zvanu tornis, dievnama centrā atrodas lielais kupols ar logailām, un četri nelielāki tādas pašas formas kupoliņi ir torņiem ēkas stūros. Katrā no projektiem arhitekts izmantojis atšķirīgas kupolu un to noslēguma formas, un tas dažādo šo dievnamu veidolu. Valmieras dievnama torņiem ir kupolveida pārsegumi, savukārt zvanu torņa astoņslīpju smaile sasaucas ar kupoliņu smailēm. Logi baznīcai veidoti ar pusaploces noslēgumu. Virs taisnstūra formas ieejas pusaploces ailā redzams betonā liets dekoratīvs elements ar apli centrā.

5. Karulas (Igaunija)
pareizticīgo baznīca

6. Neo (Igaunija)
pareizticīgo baznīca

7. Māju pareizticīgo baznīca

8. Valmieras
Sv. Radonežas Sergija
pareizticīgo baznīca



9. Karulas (Igaunija) pareizticīgo baznīcas torņi



11. Māļu pareizticīgo baznīcas torņi



10. Bučauskas pareizticīgo baznīcas torņi



12. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīcas torņi



13.–15. Valmieras
Sv. Radonežas Sergija
pareizticīgo baznīcas
fragmenti un kopskats

Dievnamu ēku dekoratīvātī Jānis Frīdrihs Baumanis panācīs ar plānojumā paredzēto plakņu kārtojumu, būvniecības materiāla izvēli, sarkanā ķieģeļa joslās izmantojot dažādus dekoratīvos elementus un zobinājumus, kā arī ar toņu un kupolu dekoratīvo risinājumu. Valmieras pareizticīgo baznīcas interjerā centrālo kupolu balsta sienas, uz kurām tiek pāvesta kupola slodze, līdz ar to radot vienotu dievnama iekštelpu, kuras sienas un griesti ir apmesti, krāsoti un vietām rotāti ar gleznojumiem un dekoratīvām ornamentālām joslām.

Zviedru laikā (1681. gadā) Valmierā nojauca viduslaiku mūri un jaunajā pilsētas daļā izveidoja renesansei un manierismam raksturīgu regulāru ielu tīklu ar taisnstūrveida kvartālu plānojumu, kas saglabājies joprojām.¹⁸ Rīgas ielai, kur atrodas arī pareizticīgo baznīca, 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā bija raksturīga blīva (galvenokārt koka) apbūve. Šajā ielā bija izvietoti veikali, dažādas sabiedriskās ēkas, amatnieku darbnīcas, tējniecības un iebraucamās vietas. Posmā līdz pareizticīgo baznīcai ēkas bija seno dzimtu īpašumi. Tālāk sekoja īpašumi, kurus dzimtnomā no Veides



¹⁸ Kalnačs J. Valmiera: ceļvedis. – Rīga: Jumava, 2005. – 5. lpp.

16. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīca

¹⁹ Kalnačs J. Valmiera: celvedis. – 47. lpp.

²⁰ Berkholce E. Apcerējums par Valmieras pilsētas būvvesturi. – Rīga, 1955. – 1. sēj. – 54. lpp. Manuskripts Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centra (turpmāk VKPAI PDC) arhīvā.

²¹ Bākule I. Bauskas vecpilsētas izpēte. – Rīga, 1986. – 1. b. sēj. – 41 l. lpp. Manuskripts VKPAI PDC arhīvā.

²² Zandbergs A. Bauskas vēsturiskā izpēte. – Rīga, 1980. – 1. sēj. – 193. lpp. Manuskripts VKPAI PDC arhīvā.

²³ Bākule I. Bauskas vecpilsētas izpēte. – 41 l. lpp.

²⁴ Zandbergs A. Bauskas vēsturiskā izpēte. – 193. lpp.

²⁵ Jāpiebilst, ka padomju laikā sarkanā ķieģeļa atsegtās daļas tika krāsotas un 2006. gadā sāktie ēkas remontdarbi paredz to atkārtoti krāsot ķieģeļsārtā tonī, jo vecās krāsas noņemšana stipri bojātu ķieģeļus. Tiek pārkrāsots arī ēkas jumts, mainot zaļo krāsojumu uz zilo, kāds tas šim dievnamam bijis sākotnēji.



draudzes un draudzes skolas namīpašnieki iegādājās 19. gs. beigās. Savukārt jaunākā bija Jāņparka rajona apbūve; šī rajona zemi no Jāņmuižas nodalīja Latvijas pirmās brīvvalsts zemes reformas laikā.¹⁹ 1944. gada 23. septembrī karadarbības rezultātā Valmiera cieta ugunsgrēkā, zuda Rīgas ielas senākās apbūves posms no Sv. Sīmaņa baznīcas līdz pareizticīgo dievnamam, un iela kļuva par robežšķirtni starp zudušo apbūvi un to, kas saglabājies līdz mūsdienām. Sākotnēji šeit atradusies 1847. gadā celtā Sv. Radoņežas Sergija koka baznīca, kuras vietā 1878. gadā uzbūvēta pašreizējā baznīcas ēka.²⁰ Pirms ugunsgrēka Valmierā no 1044 dzīvojamām ēkām tikai 108 bija mūra celtnes, savukārt divas trešdaļas no pilsētas apbūves – vienstāva ēkas. Ugunsgrēkā cieta vairāk nekā 200 nami, kas veidoja pilsētas vēsturisko apbūvi.

Pēc 1944. gada ugunsgrēka pilsētas senā daļa tikusi atjaunota tikai fragmentāri. Pašreizējā pilsētas apbūve ap pareizticīgo baznīcu vairs neatbilst sākotnējai situācijai, kurā dievnama torņi pacēlās pāri Valmieras mazstāvu ēkām. Baznīca ir zaudējusi monumentalitāti – to ieskauj koki, vairākstāvu mūra nami un ielas pretējā pusē 1953. gadā celtā masīvā kinoteātra ēka.

Valmieras pareizticīgo baznīcai gan hronoloģiski, gan pēc arhitektoniskā risinājuma seko Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīca (1881). 16. gs. beigās Bauskas pilsēta sāka veidoties tās pašreizējā atrašanās vietā. Senākā pilsētas daļa atradās teritorijā ap luterāņu Sv. Gara baznīcu, kur sākotnējais ielu tīkls saglabājies joprojām. Arī 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā pilsētas apbūve galvenokārt koncentrējās rietumu daļā ap luterāņu dievnamu. Cēla lielākoties koka ēkas (piemēram, vēl 1835. gadā no 137 dzīvojamām ēkām tikai 16 bija mūra, bet pārējās – koka²¹), ko pakāpeniski nomainīja mūra celtnes. Iespējams, ka daļēji ir saglabājušās ēkas vēl no 17. gs., taču pilsētas vēsturisko centru pārsvarā veido tās, kas celtas, sākot ar 18. gadsimtu.²²

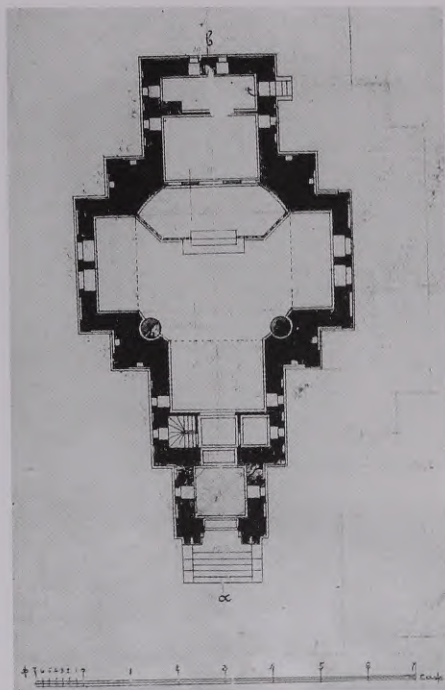
19. gs. vidū Bauska bija pilsēta ar visai novecojušu apbūvi, taču tā bija bagāta ar lieliem augļu dārziem. Pakāpeniski jaunas celtnes aizpildīja tukšās vietas un samērā intensīvi nomainīja vecās dzīvojamās ēkas. Gadsimta gaitā pilsēta pamazām pletās arī teritoriāli. Pēc Kurzemes pievienošanas Krievijai (1795) Bauskā izveidojās pareizticīgo draudze (1863. gadā pilsētā bija 89 pareizticīgie²³). 1881. gadā tika uzcelta Baumaņa projektētā Sv. Jura pareizticīgo baznīca. Tā atradās vietā, kur vēl 19. gs. pirmajā pusē bija neapbūvētās pilsētas teritorija, tāpēc pilsētvide ap pareizticīgo baznīcu lielākoties veidojusies 19. gs. beigās un 20. gadsimtā.²⁴ Tā kā dievnams uzcelts ārpus Bauskas vēsturiskā centra, to ieskauj jaunāka apbūve: 20. gs. 20.–30. gados celtā skola, padomju laikā tapušās rajona izpildkomitejas, partijas komitejas u. c. ēkas, kas kontrastē ar baznīcu. Plānojumā šis dievnams ir ļoti tuvs Valmieras baznīcai, atšķiras vienīgi priekštelpu un altāra daļas telpu forma un izvietojums, un Bauskas dievnams ir arī nedaudz lielāks par Valmieras pareizticīgo baznīcu.

Dažādojot baznīcu arhitektūru, Jānis Frīdrihs Baumanis Bauskas dievnama ārieni veidojis smalkākās formās, un laukakmens aizstāts ar apmestām, baltām joslām, kas mijas ar sarkanā ķieģeļa daļām.²⁵ Smalkāk izstrādāti ir arī torņu apjomi, variēts torņu kupolu segums. Virs altāra izvietots papildu tomītis. Visas šīs detaļas kopumā padara dievnama ēku bagātīgāk dekorētu, tuvāku pilsētas, nevis lauku videi.

Zvanu torņa un piecu kupolu izvietojums virs ēkas centrālās daļas ir tāds pats kā Vidzemē celtajiem dievnamiem, dažādota tikai to forma. Šeit tas ir regulārs astoņstūris, ko noslēdz bruņucepures formas vainagojums. Logi Bauskas pareizticīgo baznīcai veidoti ar pusaploces noslēgumu tāpat kā iepriekš celtajiem dievnamiem, un arī durvis te noslēdz pusaploce. Līdzīgi Vidzemes baznīcām, arī šeit Jānis Frīdrihs Baumanis kā dekoratīvos elementus izmanto sarkanā ķieģeļa joslas un zobinājumus.

Interjerā dievnama kupolu, tāpat kā Valmierā, balsta sienas, turpinot vienotas telpas veidošanas principu. Arī Bauskā baznīcas sienas interjerā ir apmestas un krāsotas. Baumaņa projektēto dievnamu griestiem raksturīgs cilindrisko velvju pārsegums. Tāds ir arī Bauskas pareizticīgo baznīcas transepta, altāra un draudzes telpas šaurākajā daļā, kas ieskauj centrālo kupolu.

Rīga līdz 19. gs. vidum bija viduslaiku pilsēta – cietoksnis, ko ieskāva neapbūvētais glasiss (esplanāde). Aiz tā pletās priekšpilsētas, kurās līdz nocietinājumu likvidācijai (1857–1863) spēkā bija 1819. gadā izdots "Reglaments par ēku celšanu Rīgas pilsētā un tās priekšpilsētās". Tajā bija noteikts, ka glasisa neapbūvētajai joslai seko priekšpilsētas, kurās var celt vienīgi vienkārša koka ēkas bez mūrētiem pamatiem un pagrabiem, un tikai aptuveni



17. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas plāns



18. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas torņi

²⁶ Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā. – 26. lpp.

²⁷ Turpat. – 63.–66. lpp.

²⁸ Turpat. – 78. lpp.

²⁹ Krastiņš J., Vasiljevs J. Rīgas izbūve un arhitektūra 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā // Rīga: 1860–1917. – Rīga: Zinātne, 1978. – 420. lpp.

³⁰ Turpat. – 421. lpp.

³¹ Turpat. – 428. lpp.

³² Turpat. – 424. lpp.

1,5 km no cietokšņa vajņiem drīkstēja celt citas būves ar pagrabiem un dzīvojamām telpām.²⁶ 1856. gadā šo reglamentu atcēla, bet 1858. gadā tika izdota oficiāla valdības atļauja mūra ēku celšanai priekšpilsētās.²⁷ 1864. gadā koka ēku augstumu ar likumu palielināja līdz pilniem diviem stāviem. 1881. gadā izdotajos "Rīgas pagaidu būvnoteikumos" vairs nebija nekādu fortifikācijas rakstura apbūves ierobežojumu Daugavas labā krasta teritorijā²⁸, savukārt visas nocietinājumu būves un ar tām saistīto celtniecības reglamentēšanu Rīgā pilnībā likvidēja tikai 20. gs. sākumā²⁹.

Aiz bulvāru rajona robežām, bijušo priekšpilsētu teritorijā, 19. gs. 60.–80. gados uzcēla tikai dažus mūra namus, turklāt lielākoties tādus, kas nebija augstāki par trim stāviem un kam apbūves platība nebija lielāka par 450 m². Apbūves galveno masu šeit joprojām veidoja mazstāvu koka mājas.³⁰ Visapkārt bulvāru ansamblim noformējās centrālais dzīvojamais masīvs. To apjoza dzelzceļa loks un rūpniecības uzņēmumu zona, aiz kuras izauga nākamā dzīvojamā zona – strādnieku nomales.³¹



19. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca

Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca (Katoļu ielā 10a) celta 1868.–1884. gadā – laikā, kad mūra ēku celtniecības aizliegums šajā pilsētas daļā bija atcelts. Iepriekšējās koka baznīcas vietā Baumanis projektēja jau daudz monumentālāku sarkanā ķieģeļa ēku, kas tolaik pacēlās pāri apkārtējai koka dzīvojamo ēku apbūvei, kura vēlākajos gados ir papildināta arī ar daudzstāvu mūra namiem. Jāpiebilst, ka no 25 kulta ēkām, kas Rīgā uzceltas 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā, 22 dievnami atradās kādreizējās Rīgas priekšpilsētās ārpus Vecrīgas un bulvāru loka,³² un Visu Svēto pareizticīgo baznīca bija viena no tiem.

Bauskas pareizticīgo baznīcas veidolā ir ieraugāma atsauce (vai turpinājums) uz jau minētajiem Vidzemes guberņā 19. gs. 70. gados celtajiem dievnamiem, toties Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca risināta atšķirīgās formās. Šeit svarīga bijusi nepieciešamība radīt draudzes vajadzībām atbilstošu ievērojami lielāku ēku, kā arī apstākļi, ka būvniecība norisa divos posmos. 1869.–1870. gadā uzcēla zvanu torni un dievnama priekštelpu (ziemas baznīcu), kas tika piebūvēta 19. gs. 50. gados celtajai koka baznīcai, kuru 1882. gadā pārcēla uz Ivana kapiem. 1884. gadā bija pabeigta mūra baznīcas draudzes telpas daļa. Kopumā dievnama plānojums garenvirzienā ir krietni izstieptāks, ar proporcionāli īsāku transepta daļu.

Atšķirībā no iepriekš celtajiem pareizticīgo dievnamiem Visu Svēto baznīcas plānojums veidots lakoniskākās formās.

Dievnama zvanu torņa arhitektūrā turpināti iepriekš izmantotie paņēmieni, taču centrālo kupolu vairs neieskauj stūros izvietoti nelieli tornīši – šeit tie iezīmējas kā centrālā kupola cilindriskas formas izvīzījumi.

Visu Svēto baznīcas logiem Jānis Frīdrihs Baumanis ir veidojis jau aplūkoto formu ar pusaploces noslēgumu, taču arhitektoniskā risinājuma bagātināšanai izmantojis arī apaļus, nelielus logus un ēkas centrālās daļas ziemeļu un dienvidu fasādē – rozetes formas logus. Durvju aila arī šeit palikusi nemainīga – ar pusaploces noslēgumu.

Baznīcas salīdzinoši vienkāršo ārieni Baumanis papildinājis ar dekoratīviem elementiem neoromānikas formās, īpaši ēkas centrālajā – 19. gs. 80. gados celtajā daļā. Tie ir rizalīti, zemdze-gas joslas zobinājumi, dažādi iedziļinājumi, kā arī atšķirīgas formas logi, kas bagātina ēkas arhitektoniku.

Neraugoties uz Visu Svēto dievnama salīdzinoši lielajiem izmēriem, arī šeit arhitekts nav lietojis brīvi stāvošus balstus, radot plašu, vienotu draudzes telpu. Griestiem, tāpat kā citās viņa projektētajās baznīcās, izmantots pusaploces pārsegums.

Jānis Frīdrihs Baumanis veidojis projektu arī Rīgas Sv. Trīsvienības pareizticīgo baznīcai Meža ielā 2, taču celta tā tika pēc viņa nāves arhitekta Vladimira Lunska vadībā. Baumanis projektā bija ievērojis jau iepriekš Vidzemē un Bauskā izmantoto shēmu: dievnamam paredzēti seši torņi – augsts zvanu tornis virs ieejas ēkā, centrālais kupols un četri nelieli tornīši, kas ieskauj kupolu un balstās uz izvīzītām ēkas daļām. Torņu un kupola noslēgumi ir formā savstarpēji saskaņoti, centrālais kupols arhitektoniski līdzinās Visu Svēto baznīcas kupolam, savukārt zvanu tornī ieraugāmi rozetes formas logi, kas mijas ar jau ierastajām logailām, kuras noslēdz pusaploces.

Vladimira Lunska 1895. gadā realizētā ēka, lai arī plānojumā un atsevišķās detaļās saglabā tuvību Jāņa Frīdriha Baumaņa iecerei, tomēr ir visai pārveidota, un baznīca vairs nelīdzinās Baumaņa projektētajiem dievnamiem. Zvanu tornis ieguvis daudz dekoratīvāku risinājumu, centrālā kupola paaugstināto daļu vainago pieci kupoliņi, virs altāra daļas izvietots vēl viens neliels kupoliņš, kā arī bagātīgāk lietoti dekoratīvie elementi,



20. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas zvanu tornis



21. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīcas zvanu tornis



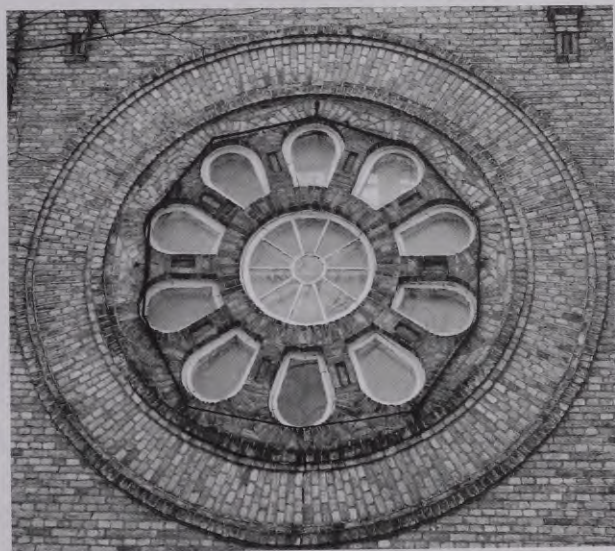
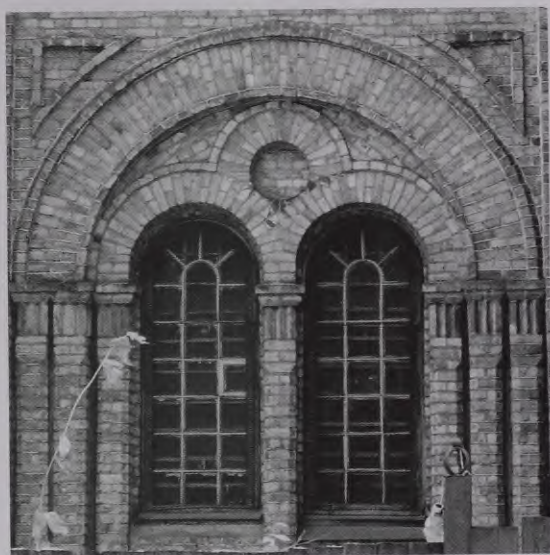
22. Rīgas Visu Svēto
pareizticīgo baznīca

padarot baznīcu tuvāku Krievijas pareizticīgo dievnamiem. Interjerā Vladimirs Luskis izmantojis draudzes telpas centrā izvietotus kupola balstus, kas, savienoti ar sienām, sadala dievnama interjeru, un tas zaudē Baumaņa projektētajām baznīcām tik raksturīgo telpas vienotību.

Kopumā Jāņa Frīdriha Baumaņa projektētajās Latvijas un Igaunijas pareizticīgo baznīcās ievērotas Pareizticīgās baznīcas tradīcijas. Arhitektam ir izdevies radīt arhitektonisko tēlu, kas



23.–25. Rīgas Visu Svēto
pareizticīgo baznīcas
fragmenti





26. Rīgas Sv. Trīsvienības
pareizticīgo baznīca

tuvāks latviešu un igauņu mentalitātei un labi iekļaujas gan lauku ainavā, gan pilsētvidē. Pareizticīgo liturģijas noteikto baznīcu telpisko risinājumu viņš ir apvienojis ar ēku dekorā izmantotajiem rietumnieciskajiem motīviem. Šie dievnami veido nozīmīgu Jāņa Frīdriha Baumaņa atstātā mantojuma daļu un pilnībā iekļaujas Latvijas 19. gs. otrās puses arhitektūras kopainā.

SOCIĀLĀ PRESTIŽA IDEJAS ATSPUGUĻOJUMS RĪGAS AGRĀ JŪGENDSTILA ARHITEKTŪRAS DEKORĀ

Silvija Grosa

Ekonomiskā uzplaukuma rezultātā 19. gs. otrajā pusē Rīga bija kļuvusi par lielpilsētu, kurā industrializācijas procesu pavadīja izvērsta daudzstāvu mūra ēku celtniecība un pilsētas reprezentablās zonas paplašināšanās, kā arī nomaļu urbanizācija un strādnieku rajonu veidošanās priekšpilsētās. Milzīgā sociālā nevienlīdzība un spēcīgie kontrasti raksturo Rīgu kā periodam tipisku Rietumu pasaules lielpilsētu, tomēr vismaz divi faktori bija specifiski tieši Rīgai: pirmkārt, atrašanās Krievijas impērijas sastāvā un īpašu interešu zonā – Rīga bija viena no impērijas nedaudzajām industriāli attīstītajām pilsētām ar lielrūpniecisko ražošanu¹; otrkārt, sarežģītais nacionālais jautājums², kura spriedzi uzturēja vāciešu tradicionāli privileģētais stāvoklis Latvijā.

19. gs. pēdējie gadi bija sevišķi aktīvas būvniecības laiks, kas sakrita ar jūgendstila iepazīšanu. Nav šaubu, ka ap 1900. gadu Rīgā jau bija pieejama plaša informācija par visiem jauninājumiem arhitektūras attīstībā un jūgendstila dekoratīvo paņēmieni izmantošanai šķēršļu nebija.³ Taču Rīgas sabiedrības reakcija pret jūgendstila izpausmēm līdz pat 1902. gadam bija ļoti rezervēta un atturīga attieksme pret jaunā stila dekoru dominēja arī Rīgas arhitektu aprindās – to apliecina vairāki pašu arhitektu privātnami, kas, lūkumsakarīgi izpaliekot pasūtītāja un izpildītāja vēlmju konfrontācijai, var kalpot kā būtisks tālaika gaumes kritēriju rādītājs.

Britu mākslas vēsturnieks Džeremijss Hovards, savulaik meklējot atbildi uz jautājumu par Rīgas ēku stilistiku agrā jūgendstila perioda sākumā, secinājis, ka, lai cik vilinoši būtu saistīt ēkas veidola izvēli, piemēram, ar arhitekta vai pasūtītāja etnisko izcelsmi, patiesā aina bija daudz sarežģītāka. "Jūgendstils tiecās pēc internacionālisma un pārnacionālisma (*supranationalism*), pēc lokālās ierobežotības pārvarēšanas. Etniskās saknes nesaistīja ne arhitektus, ne māksliniekus."⁴ Autors pamatoti uzskata, ka etniskās piederības jautājumi aktualizējās tikai pēc 1905. gada notikumiem, sekmējot arī nacionālā romantisma izplatību.⁵ Agrā jūgendstila posmā uzcelto ēku plastiskajā dekorā (neatkarīgi no to stilistiskā risinājuma) par vienu no dominējošiem izvēles kritērijiem uzskatāmi centieni kompensēt etniskos kompleksus; tas Rīgā ar tās sarežģīto sociāli politisko situāciju bija savā ziņā pat lūkumsakarīgi: šeit varbūt vairāk nekā jebkurā citā Eiropas pilsētā ires namu celtniecība bija ieguvusi spilgti izteiktu sociālā prestiža dimensiju,⁶ kļūstot ne tikai par strauji augošās buržuāzijas pašapliecinājuma zīmi, bet arī par iedomāta aris-

¹ Laikposmā no 1867. līdz 1913. gadam iedzīvotāju skaits Rīgā bija gandrīz pieckāršojies. – Rīga: 1860–1917/ Red. J. Krastiņš. – Rīga: Zinātne, 1978. – 17., 51. lpp.

² 1897. gadā Rīgas iedzīvotāju sastāvu veidoja 25,50% vāciešu, 41,60% latviešu, 13,90% krievu un 16,90% ebreju, poļu, lietuviešu, igauņu un citu tautību. – *Mieriņa A.* Rīgas septiņsimtgades atainojums vietējā vācu presē // Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls. – 2001. – Nr. 3. – 17.–18. lpp.

³ Sk.: www.artnouveau-net.eu/data/PROCEEDINGS_DOWNLOAD/RIGA/Grosa_Silvija.pdf.

⁴ *Hovards Dž.* Stils un pasūtītājs 20. gs. sākumā Latvijas arhitektūrā un dizainā // Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga: Jumava, 1999. – 26. lpp.

⁵ Šis aspekts uzsvērts arī Jāņa Krastiņa publikācijās, piem.: *Krastiņš J.* Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. – Rīga: Zinātne, 1980.

⁶ Arhitekts Eduards Kupfers 20. gs. pirmajā pusē izdotajā rokasgrāmatā raksturo ires nama tipoloģiskās variācijas, norādot, ka sociālā prestiža idejas iespaids vēl 19. gs. vidū noteica ires nama veidola tuvinājumu renesanses palāco. – *Купфер Э.* Жилой дом. – С.-Петербург; Москва; Рига, 1914. – С. 290.

⁷ Schmutzler R. Art Nouveau. – New York: Abrams, 1962. – P. 260.

tokrātisma simbolu un tādējādi burtisku ilustrāciju populārajam teicienam "Mans nams – mana pils". Ēku būvplastikā šīs idejas iemiesojuma vizuāli vieglāk uztveramā daļa ir gandrīz neiztrūkstošās kartušas un vairogi ar īpašnieku monogrammām, arī simboliski profesijas attēlojuma atribūti, kas pārņemti no heraldikas vai emblemātikas; šiem vēl no 19. gs. pārmantotajiem dekora elementiem 19. un 20. gs. mijā tika piešķirta jauna nozīmība.

Sociālā prestiža idejas popularitāte radīja priekšnoteikumus neostilu noturīgumam ēku fasādēs – jūgendstils ar asimetriju, plastiskā rotājuma "bioloģisko romantismu"⁷ un pašvērtīgo lineārā ritma estētiku bija maz piemērots tradicionālā priekšstata par reprezentabilitāti atspoguļojumam. Tādēļ Rīgas 19. un 20. gs. mijas ēku fasādēm raksturīgs duālisms: pat ja fasādē portāls izvietots asimetriski, ar dekoratīvu elementu, balkonu vai erkera palīdzību ir akcentēta centrālā simetrijas ass. Jūgendstila paņēmieniem un kompozīcijas principiem dziļāk iesakņojoties, portāls, izcelts ar būvplastiku vai arhitektoniskiem elementiem un noslēgts ar pompoziem vainagojumiem ēkas jumta daļā, saglabāja galveno semantisko uzsvāru arī asimetriskās fasādes kompozīcijās. Paralēli plaši tika izmantots otrs paņēmiens, dekoratīvi akcentējot ēkas vainagojošo daļu. Celtnēm ielu satekpunktos akcentu stūros veido tornīši un balkoni, kā arī būvomamentika, tādējādi piešķirot ēkai reprezentablu veidolu.

Dekora izgatavošana neapšaubāmi sadārdzināja ēkas izmaksas, un tas ļauj secināt, ka bagātīgs plastiskais rotājums bija arī namīpašnieka mantiskā prestiža savdabīga zīme: perioda sākumā piesātinātākais rotājums ir ēkām, kas celtas gan Vecrīgas un t.s. bulvāru rajonā, kur jau 19. gs. otrās puses apbūvei raksturīgs salīdzinoši plašs dekoratīvās tēlniecības izmantojums, gan arī centram tuvākajos kādreizējo priekšpilsētu rajonos, kas pēc izmaiņām Rīgas būvnoteikumos pakāpeniski iekļāvās pilsētas reprezentablajā zonā.

Centieni kāpināt celtnu dekoratīvo izteiksmību Rīgas arhitektūrā vērojami jau 19. gs. pēdējos gados, kad, strauji augot ēku kvantitatīvajam apjomam, līdzšinējie historismam raksturīgie stilistiskie virzieni – tostarp Berlīnes skolas vēlais klasicisms, neogotika (arī Tjūdoru gotikas variants) un neorenesanse (t. sk. franču renesanses paraugi) – bija sevi izsmēlušī un ar tiem vairs nepietika, lai apmierinātu pasūtītāju prasības pēc oriģināla dekora, kā arī arvien pieaugošās reprezentācijas tendences. Vēsturisko stilu arhīvā tika meklēti jauni apdares varianti, vienlaikus sekojot laikmetīgās arhitektūras un mākslas dekoratīvo paņēmienu attīstībai reģionā respektētajos arhitektūras centros.

Aplūkojamā laikposma sākumā jauninājumi parādījās, pirmkārt, arhitektiem un būvtēlniekiem aktīvi pievēršoties neobarokam, kas Eiropā kopš 19. gs. otrās puses bija iemiesojies iespaidīgās celtnēs gan Francijā tā dēvētā Otrās impērijas stila ietvaros, gan Vācijā un Austrijā, gan arī Krievijā, radot asociācijas ar baroka stilu un absolūtisma uzplaukuma laikmetu. Gadsimta beigās neobarokālās tendences dominēja arī vācu tēlniecībā un veidoja spēcīgu strāvojumu Vīnes celtnu dekorā. Jāatgādina, ka Rīgas arhitektūrā neobaroka izpausmes bija vērojamas jau kopš 19. gs. 80. gadiem, tomēr tā iespējas tieši būvtēlniecībā vēl pat gadsimta pēdējos gados bija maz izmantotas.

Otrkārt, svarīga bija Rīgas arhitektu interese par 18. gs. mākslu, arī tā reģionālo variantu –

t. s. birģeru klasicismu. Interjeru dekorā rokoko bija plaši izmantots visa 19. gs. gaitā, šai ziņā nezaudējot pēctecību arī gadsimtu mijā, turpreti ēku fasādēs rokoko, kā arī 18. gs. klasicisma (neoklasicisma) paņēmienu un motīvi varēja likties novatoriski. Interesi par birģeru klasicismu, iespējams, ietekmēja tā specifiskā, "brīvā attieksme pret klasiskās arhitektūras mantojumu atsevišķu elementu lietojumā"⁸. Tas vismaz daļēji izskaidro pievēršanos klasicizējošiem motīviem, kas ēku dekoratīvajos risinājumos parādījās ap gadsimtu miju, bet aktivizējās vēlā jūgendstila laikā – ap 1907. gadu.

Treškārt, jānorāda uz plašākos pētījumus līdz šim apietu t.s. dzimtenes mākslas (*Heimatstil*) problemātiku, kas bija saistoša gan tolaik praktizējošiem arhitektiem, gan pasūtītājiem. Dainis Bruģis, raksturojot "dzimtenes mākslas" iezīmes Latvijas muižu arhitektūrā, atzīst, ka šī virziena brīvā rīkošanās ar vēsturiskajiem paraugiem, "pat nemēģinot radīt ilūziju, ka tās būtu autentiskas no cita gadsimta pārceltas ēkas"⁹, varēja šķist pievilcīga kā noteiktu laikmetīgu ideju izpausme, turklāt tā "atšķirībā no jūgendstila ekstrēmajiem piemēriem necentās šokēt pasūtītāju ar neparastiem un netradicionāliem risinājumiem"¹⁰. Gan birģeru klasicisma formu, gan arī dekoratīvo pildreģģa motīvu popularitāte saistāma ar "dzimtenes mākslas" neoromanisko un konservatīvo pamatkonceptiju – pirmsindustriālā laikmeta arhitektūras estetizāciju.

Ceturtkārt, plaši izmantotais neogotikas un neorenesanses mantojums tika interpretēts iespējami atšķirīgi – gan akcentējot vēlās gotikas atsevišķas īpatnības (raksturīgo ornamentu, naturālistisko dabas formu, antropomorfo motīvu vai hibrīdo būtņu attēlojumu), gan pievēršoties agrajai renesansei un manierismam un veidojot variācijas par šo stilu ornamentu un dekoru. Vienlaikus jānorāda, ka neostili, būdami piederīgi pie dažādo jūgendstila formveides variantu avotiem, aplūkojamā materiāla kontekstā tika pielāgoti jūgenda ikonogrāfijai. Par īpaši populāriem kļuva elementi, ko varēja interpretēt gan kā atvasinātus no vēsturiskajiem stiliem, gan arī kā atbilstošus jūgendstilam. Lokāla mēroga "tradīciju jaunradišana"¹¹ izpaudās kā rafinēta rotaļa ar vēsturisko stilu motīviem, pieskaņojot tos jūgendstila ikonogrāfijai, bet pēdējo savukārt pakļaujot pasūtītāja reprezentācijas vēlmēm un sociālā prestiža apliecinājumam. Tādēļ līdzās galveno, pat hrestomātisko jūgendstila motīvu lietojumam ēku dekorā varēja izpausties kā seno kultūru gloriificēšanas mēģinājumi, tā arī interese par hermeneitiku, teozofiju, rozenkreiceru kustību un brīvmūmiecību, nereti vairāk vai mazāk brīvu interpretāciju veidā atspoguļojoties arī dekora ikonogrāfijā. Reizē jāatzīst, ka brīvmūmiecības t. s. instrumentālās simbolikas aspekta precizēšanai pietrūkst konkrētu faktu, jo Krievijas impērijā no 1822. līdz 1908. gadam brīvmūmiecības ložas bija aizliegtas.¹² Tādējādi, pat ja simbolika šķiet nepārprotama, nevar apgalvot, ka tās nozīme tieši izriet no ēkas īpašnieka saiknes ar brīvmūmiecību. Tradicionālais brīvmūmiecības simbols, kas plašākā kontekstā ietver ideju par Dievu kā Visuma arhitektu, bija arī arhitekta aroda simbols un bieži tika iekļauts amatnieku cunfšu emblēmās.¹³ Savukārt tieši šis sociālais slānis veidoja lielu namīpašnieku daļu, un tas nereti ļauj izskaidrot dekorā izmantotā simbola nozīmi.

Arhitekta Rūdolfā Cirkvica projektētais īres nams Vīlandes ielā 1, kas celts 1898. gadā¹⁴ "vēlās renesanses" stilā¹⁵, pieder pie sava laika dekorētākajām, arī arhitektoniski iespaidīgākajām

⁸ Васильев Ю. Классицизм в архитектуре Риги: Очерк истории и планировки застройки Риги в конце 18–начале 19 в. – Рига, 1971. – С. 161.

⁹ Bruģis D. Historisma pils Latvijā. – Rīga: Sorosa fonds–Latvija, 1996. – 227. lpp.

¹⁰ Turpat.

¹¹ Trāpīgo apzīmējumu, ko lietojis mūsdienu autoritāte socioloģijas un tradicionālo kultūru pētniecībā Ēriks Hobsbaums, somu arhitektūras kontekstā izmantojis Peka Korvenmā. – Korvenmā P. Reģionālisms: imports, jaunrade, eksports: 19.–20. gs. mijas somu arhitektūras nozīme Baltijā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 21. lpp.

¹² Autoritatīvākais šīs tēmas pārzinātājs Latvijā vēsturnieks Gvido Straube uzskata, ka brīvmūmiecība Latvijā 19. un 20. gs. mijā ir gandrīz nepētīta tēma, un uzsvēr brīvmūmiecībai raksturīgo motīvu ambivalenci Rīgas arhitektūras dekorā, akcentējot nepieciešamību analizēt katru gadījumu individuāli. – Gvido Straubes vēstule raksta autorei 2005. gada 5. novembrī. Autorei arhivā.

¹³ Sv. Jāņa ģildes amatu zīmju detalizēts attēlojums iekļauts: Kupffer E. Zum Wappen-Pokal der St. Johannis-Gilde // Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. – Rīga, 1908. – Jg. 2. – S. 138–139.

¹⁴ Šeit un turpmāk bez īpašas norādes ēku datējumā lietots projekta parakstīšanas gads, pieņemot, ka galvenajās līnijās dekoratīvo darbu iecere bijusi zināma, jau uzsākot būvniecību. Vienlaikus nav izslēgta arī dekoratīvo paņēmienu precizēšana būvniecības gaitā, tomēr šāda rakstura informācija būvēstūrēs iegūstama tikai atsevišķos gadījumos.

¹⁵ Riga und seine Bauten. – Rīga, 1903. – S. 383.

¹⁶ Riga und seine Bauten. – S. 383.

¹⁷ Зодчий. – 1902. – № 3. – С. 3.

¹⁸ Барановский Г.
Архитектурная энциклопедия:
второй половины XIX века. –
СПб., 1907. – Т. 5.

1. Rūdolfa Cirkvica nams
Vilandes ielā 1



2. Rūdolfa Cirkvica nama
fasādes dekora fragments



3. Šarla Garnjē Parizes
Operas dekora fragments



maskarons, kura galvu ietver staru vainags. Motīvs, kas bija labi pazīstams 19. gs. arhitektūras dekorā¹⁹ un asociējas ar pazīstamo Otrās impērijas celtni – Šarla Garnjē Parīzes Operu (*Opera de Paris Garnier*, 1857–1874), kā arī ar Parīzes mēriju (*Hotel de Ville de Paris*, 1882, arh. Teodors Balī un Eduārs Deperts), turpmāko gadu laikā plaši variēts daudzu Rīgas namu rotājumā. Pret Vilandes ielu vērstās Cirkvica nama fasādes augšdaļā ietverta alegoriska figūra, kas iecerēta kā arhitektūras personifikācija. Kopumā, neraugoties uz tradicionālismu, sava laika Rīgas celtnu kontekstā ēkas dekors nenoliedzami izceļas ar izdomas bagātību, izsmalcinātību, kā arī izteiktu parādīskumu.

Savukārt nama vestibila dekoratīvais noformējums uzskatāms par savdabīgu jūgendstila prologu Rīgas arhitektūras dekorā: katrā vestibila pusē simetriski cits citam pretī izvietoti četri tondo formāta polihromi stuka cīļņi ar alegorisku diennakts attēlojumu.²⁰ Simboliskas daudznozīmības noskaņu telpai piešķir zvaigznēm, volūtām un ziediem rotāti maskaroni starp cīļņiem, kā arī frīze ar ūdensaugu atveidojumu. Dekoratīvās tēlniecības spēcīgo reālistisko efektu kāpina naturālistisks krāsojums tāpat kā maskaronu un cīļņu priekšplānā redzamo faunas pārstāvju pietuvinājums apaļskulptūrai. Jūgendstila "bioloģiskā romantisma" caustrāvoto dabas un organiskās dzīves slavinājuma ainu izdevies radīt, kā paraugu izmantojot Martīna Gerlaha Vīnē izdotajā grafisko darbu krājumā *Allegorien&Embleme*²¹ ietvertās diennakts alegorijas motīvus.

celtnēm Rīgā. Ēkas prestižu apliecinā tās iekļaušana Rīgas arhitektūras biedrības sagatavotajā izdevumā *Riga und seine Bauten*¹⁶, kā arī fotoattēli, kas publicēti žurnālā *Зодчий*¹⁷ un Gavriļa Baranovska enciklopēdijā¹⁸. Plastiskā dekora izkārtojums nama fasādē ir vienmērīgs, ar tā palīdzību akcentētas omentāli ažūro balkoniņu atrašanās vietas, portāls, kā arī stūra tomis. Maskaronu, hibrīdo būtnu, alegoriskās figūras, arī kartušanas un citu motīvu formālais risinājums ir atbilstošs 19. gs. akadēmiskās tēlniecības prasībām – nogludināts, bagāts sīkformām, ar stilistisku noslieci neobaroka virzienā. Neobarokālā ievirze uzsvēta arī ikonogrāfiski – ar vairākiem jauniem motīviem; domājams, tieši šeit pirmo reizi Rīgas ēku dekorā izmantots



4. Rūdolfa Cirkvica nama vestibils

¹⁹ Motīva izcelsme, domājams, saistīta ar antīkās mākslas hēlēnisma posmu, kad popularitāti ieguva Hēlija attēlojumi, to vidū Rodas koloss – viens no Hērodota aprakstītajiem septiņiem pasaules brīnumiem, kas zināms pēc attēliem uz monētām. Hēlija un Apollona kulta saplūšanas rezultātā staru vainagu nereti interpretē kā Apollona pazīmi, valdnieka dievišķības simbolu, kas vēlāk savukārt savijas ar kristietības ikonogrāfiju. Antīkās mākslas iepazīšanas rezultātā 18. gs. veidojās jaunas tā interpretācijas. Iespējams, ka tieši antīkais paraugs bija mudinājis Antonio Kanovu (1757–1822) veidot alegorisko Tičības un Cerības figūru pazīstamajā neoklasicisma monumentā – pāvesta Klementa VIII kapa pieminekli Sv. Pētera katedrālē Romā (1792), sekmējot tā popularitāti 19. gs. otrajā pusē. Lai gan plašāk zināmā interpretācija kopš 19. gs. 80. gadiem ir Frederika Bartoldi un Žana Efēla Brīvības skulptūras (1870–1886) galvas attēlojums, arhitektūras dekorā tā popularitāte saistīta ar ietekmīgajām franču historisma celtnēm. Uz Rodas kolosa lomu Bartoldi darba tapšanā norāda arī Ernsts Gombrīhs. – *Gombrich E. H. The Use of Art for Study of Symbols // The Essential Gombrich. – London: Phaidon, 1996. – Pp. 448–449.*



²⁰ Kas attiecas uz apdares izpildītājiem, to noteikšana ir problemātiska. Jau minētajā informācijā arhitektūras žurnālā *Зодчий* norādīts, ka visi ēkas dekoratīvās apdares darbi ir vietējo meistarību veikums (*Зодчий. – 1902. – № 3. – С. 3*). Lai gan mūsdienās Rīgas bibliotēkās vienīgā autorei zināmā *Allegorien&Embleme* izdevuma eksemplāra lappuses apzīmētas ar daiļkrāsotāju firmas *Rudolf Petersen* zīmogu, pretēji autora agrākajiem pieņēmumiem vestibila noformējumu nevar droši saistīt ar minēto uzņēmumu, ņemot vērā izdevuma popularitāti.

²¹ *Gerlach M. Allegorien&Embleme. – Wien: Gerlach&Schenk, 1882. – Bd. 6. – S. 28–29.*

5. Alegoriju motīvi krājumā *Allegorien&Embleme*

²² *Lancmanis I.* Jelgavas pils. – Rīga: Zinātne, 2006. – 66. lpp.; *Lancmanis I.* Rundāles pils. – Rīga: Zinātne, 1994. – 130. lpp.

²³ Aleksandra Groseta firma *F. Deutsch. Riga. Lithographische Kunstanstalt und Buchdruckerei* joprojām ir vienīgā autorei zināmā Rīgas izdevniecība, kurā tika izdotas arī jūgendstila paraugu grāmatas.

²⁴ Minēto iezīmi akcentē arī Jānis Krastiņš. – *Krastiņš J.* Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. – 54. lpp.

²⁵ Autores 1995. gadā veiktās vizuālās apsekošanas laikā ēkā bija saglabājušies tikai nedaudzi interjera sākotnējās apdares fragmenti.

²⁶ Harijs Mēlbarts bija ilggadējs Rīgas arhitektu biedrības sekretārs, sk.: Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 2748. f., I. apr., 8. l. (Rīgas Arhitektu biedrības sanāksmju protokoli).

²⁷ LVVA, 2761. f., 3. apr., 241 l. I. Būvprojekts apstiprināts 1900. gada 22. septembrī.

²⁸ *Riga und seine Bauten.* – S. 384–385.

²⁹ *Meyer F.S. Handbook of Ornament.* – Leipzig, 1888. Pirmās izdevums nāca klajā 19. gs. 80. gadu vidū un turpmāk piederēja pie populārākajām ornamenta rokasgrāmatām Eiropā, ko aplicina arī daudzkārtējie atkārtotie izdevumi. Tajā piedāvātais tradicionālais materiāls kalpoja par būtisku dekora motīvu avotu visa aplūkojamā perioda ietvaros. Meiera rokasgrāmatas 1903. gada izdevumu kā avotu izmantojis arī Eižens Laube savā 1918. gadā izdotajā darbā, sk.: *Laube E.* Formu un krāsu loģika. – Rīga, 1918.

³⁰ Jau minētajā *Riga und seine Bauten*, arī Eduarda Kupfera rokasgrāmatā *Жилой дом* (331., 336.–338. lpp.).

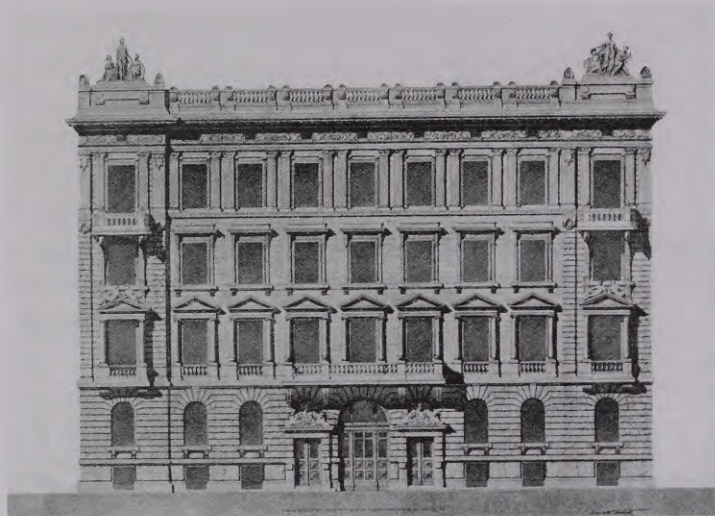
³¹ *Berkholz A.* Moderne Rigasche Neubauten // *Rigascher Almanach für das Jahr 1903.* – Rīga, 1902. – S. 142.

Neraugoties uz atšķirībām no pirmavota (to nosaka jau dažādie mediji), sentimentāli romantiskais un naratīvais elements ne tikai saglabājies, bet ticis pat kāpināts. Tomēr dekoram piemītošais gandrīz bēmišķīgi naivais dabas motīvu attēlojums būtībā ir ilūzija, kas kļūst svarīga, atceroties, ka ēka bija paša arhitekta īpašums un visa pārējā ļoti greznā interjeru apdare veidota neostilos. Vestibilā Cirkvics izspēlējis izsmalcinātu spēli ar vēsturisko stilu elementiem un tēmām, precīzi atrodot tajās noteiktas stīgas, kas sabalsojas ar jūgendstilu. Šajā gadījumā tas ir Berlīnes–Potsdamas rokoko variants, ko aplicina gan mīkstie akanta vijumi, kuri norobežo tondo cilņus, gan naturālistiski krāsotās ziedu vītnes, pat pakļaušanās simetrijas principiem, atgādinot nedaudz robustu variāciju par Johana Mihaela Grafa stuka plastiku, kas pārstāvēta abās Latvijas nozīmīgākajās pilīs – Jelgavā un Rundālē.²²

Aplūkotais piemērs rāda universālu shēmu, kas agrā jūgendstila periodā Rīgā bija ļoti populāra. Tās iespaids vērojams arī vienā no pirmajiem namiem Rīgā, kura fasādē dominē jūgendstila dekors. Tā ir 1899. gadā arhitekta Alfrēda Ašenkampa projektētā dzīvokļu un veikalu ēka Audēju ielā 7/9, kas piederēja litogrāfijas darbnīcas īpašniekam Aleksandram Grosetam²³. Lai gan ēkas fasādes kompozīcijā izmantoti vēsturisko stilu elementi, kas saistīti ar 18. gs. arhitektūras un mākslas tēmām, kuras ieskanas arī ornamentālajā dekorā, tomēr jūgenda stilistika ir valdoša. Pret Audēju ielu vērstajā fasādē ornamentālie un florāli plastiskie motīvi ir stilizēti, akcentējot kontrastu starp naturālistiski traktētiem maskaroniem, un izkārtojumā kopumā būtiska ir dekorēto un tukšo laukumu mijiedarbība. Taču atsevišķas arhitektonisko un dekoratīvo elementu kārtojuma nianšes saistāmas ar tradicionālisma elementu.²⁴ Tā, piemēram, pret Vecpilsētas ielu vērstajā fasādē, kurā atradās ieeja dzīvokļos, portāla daļa uzsvērtā ar nelielu erkeru, ko vainago dekoratīvs zelminis, tādējādi celtni piešķirot konvencionālu akcentu. Arī ēkas interjerā pārsvarā lietots tradicionāls dekors.²⁵

Arhitekta Harija Mēlbarta²⁶ 1900. gadā projektētā personiskā ires nama²⁷ (Stabu ielā 18) dekoratīvā apdare veidota uz vēlā historisma elementu bāzes. *Riga und seine Bauten* norādīts, ka celtni ieturēta "itāļu renesanses formās".²⁸ Tomēr dominē neobarokāli elementi – reprezentabls iespaidu pastiprina heraldiskās grīfu figūras virs ieejas, kā arī ritmiski izvietotās lauvu galvas; šādi rotājuma elementi skatāmi Franca Zalesa Meiera ornamenta rokasgrāmatas izdevumā²⁹ lappusēs. Fasādes dekora papildina divas figurālas akrotēriju grupas kamīzes ārējās malās; tās gan nav saglabājušās līdz mūsdienām, bet aplūkojamas arhitekta veidotajā fasādes zīmējumā būvprojektā. Ēkas attēls reproducēts tālaika arhitektūrā veltītās publikācijās³⁰, aplicinot tās novērtējumu profesionāļu aprindās.

Vācbaltiešu uzņēmēja Heinriha Detmaņa nams Tirgoņu ielā 4 celts pēc Lībekas arhitekta Hāna 1900. gada plāna Heinriha Šēla un Frīdriha Šefela vadībā.³¹ Ēkas fasāde ir labs paraugs neobaroka, neorenesanses un jūgendstila mijiedarbībai. Sarkanā ķieģeļa un apmetuma kontrasti, plašie apakšējo stāvu logu iestiklojumi, izsmalcinātais metāla stiegrojums, kā arī cilņos virs portāla attēlotie teiksmainie sirēnu tēli ir raksturīgi jūgendstilam. Savukārt centrālās simetrijas ass akcentējums ar vainagojošo zelmini vācu renesanses stilā celtni tuvina vēsturiskiem paraugiem. Ēkas centrā ietverts balkons ar erkeru, kas imitē antīko templi, kura antablementa



6. Harija Mēlbarta nams
Stabu ielā 18
20. gs. sākumā

7. Harija Mēlbarta nama
fasādes dekora fragments



8. Heinriha Detmaņa nams
Tirgoņu ielā 4. Fasādes
fragments



9. Vilhelma Šefersa nams
Doma laukumā I

³² Berkholz A. *Moderne Rigasche Neubauten*. – S. 142.

³³ Hovards Dž. *Stils un pasūtītājs* 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā. – 30. lpp.

³⁴ Dekoratīvā figūra Jāņa Krastiņa Rīgas arhitektūras vēsturei veltītās publikācijās dēvēta par Prometeju. – *Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā*. – Rīga: Zinātne, 1988. – 162. lpp.

³⁵ Doma klostera ēka (1896–1898), daļēji arī īres nams Brīvības ielā 73 (1898).

³⁶ Kā liecina Gavriļa Baranovska enciklopēdijas materiāli, Parīzes Operas detaļu zīmējumi bija plaši pieejami arhitektūrai veltītajos



10. Vilhelma Šefersa nama
fasādes dekora fragments

Vienlaikus nama būvplastikā ietverti arī atsevišķi jūgendstilam raksturīgi elementi – antropomorfi un florāli motīvi stilizēta kompozitordera kapiteļos, bet trešā stāva centrā virs balkoniņa sandrikā iekomponēta ūdenszālēs guļoša sievietes kaifīgūra, tādējādi piešķirot modernus akcentus konvencionālajam ēkas dekoram. Līdzīga loma ir arī naturālistiskajai Medūzas galvai virs vārtu ailas; tā, iespējams, veidota kā variācija par Arnolda Beklīna ap 1878. gadu gleznotā darba "Medūza" tēmu.

vidū atrodas kartuša ar īpašnieka monogrammu. Fasādes risinājuma saikni ar vācu mākslu, ko savulaik publikācijā akcentējis arī Ārends Berkholcs³², nosaka gan minētā vainagojošā zelmiņa forma, gan arī ēkas būvplastika ar abām neobarokālajām hermām, kuras naturālistiski attēlo vīrieša un sievietes pusfigūras emocionāla patosa un spēcīga pārdzīvojuma mirklī. Atgriežoties pie tempļa motīva Detmaņa ēkas dekorā, jāpiebilst, ka pievēršanās antikās mākslas tēmai nebūt nav jauša: tā veido arī vēl citu semantisko slāni, ja atceramies, ka Detmanis bija Krievijas elektrotehniskās sabiedrības *UNION* līdzīpašnieks³³. Gadu iepriekš (1899) pēc Šēla projekta celtā uzņēmuma administratīvā korpusa fasādē ietverta Augusta Folca darināta alegoriska Zeva³⁴ figūra. Ērglis, ko uztveram kā pašsaprotamu Zeva atribūtu, vienlaikus ir norāde uz *UNION* reklāmās izmantoto tēlu: lidojošs ērglis, kas satvēris elektrības spuldzi, bija uzņēmuma simbols un arī centrālais reklāmu elements ap 1900. gadu, tādējādi jāpieņem, ka tieši šis fakts rosinājis pievērsties Olimpa valdnieka attēlojumam ēkas fasādē, bet vēlāk vēlreiz asprātīgi atgriezies pie antikās mākslas tēmas arī Detmaņa nama dekorā.

Dzīvojamo ēku vidū, kuru arhitektonikā vērojama pievēršanās t. s. birģeru klasicismam, ir vairākas arhitekta Vilhelma Neimaņa celtnes.³⁵ Tāds ir arī 1900. gadā projektētais Vilhelma Šefersa dzīvojamais nams Doma laukumā I, kurā fasādes iespaidīgums panākts ar aksiālo risinājumu, kā arī ar balkona un barokālā tornīša izmantojumu. Zem tornīša karnīzes daļā ietverta efektīga neoklasiskas ievirzes divfigūru kompozīcija ar kartušu centrā. Kompozīcija, kurā nav izslēgtas variācijas par Parīzes Operas frontonu tēmu,³⁶ bagāta ar sīkformām – abas kaifīgūras papildina ziedu festoni un kaducejs, kas simbolizē sekmīgu tirdzniecības darījumus. Par īpašnieka profesionālajām interesēm (Šeferss 20. gs. sākumā bija laikraksta *Rigaer Tageblatt* redaktors³⁷) simboliski vēsta arī dekors virs otrā stāva logiem: tajā variēts pūces – tradicionālā gudrības simbola – motīvs.



11. Jāņa Virša nams
Lāčplēša ielā 36. Fasādes
dekora fragments

12. Arnolds Beklins.
Pavasara atmoda. 1880
Fragments

Būvuzņēmēja Jāņa Virša nama³⁸ (Lāčplēša ielā 36, 1900, arh. Karls Felsko) fasādē izmantotas neorenesanses formas, ar balkoniņa un dekoratīvas balustrādes palīdzību akcentēta centrālā simetrijas ass. Kopumā dekora risinājums ir retrospektīvs, plastiskās formas – sasīkumotas, to izkārtojumā uzsverta regularitāte, bet dabas un antropomorfe motīvi atveidoti naturālistiski. Galvenais akcents ir četras hermas, kas attēlo satirus ar flautām un mūzikas skaņu valdzinājuma pārņemtas nimfas. Dekoram piemīt spēcīga ambivalence – tas veidots kā variācija par Potsdamas Sansusi pils dekoratīvo rotājumu, vienlaikus vācu rokoko bezrūpīgo hedonismu nomainot pret 19. un 20. gs. mijas periodam raksturīgo ilgu un noslēpumainības atmosfēru, tādējādi radot asociatīvu saikni ar simbolisma glezniecību, kas atklājas motīva tuvībā Beklīna darbiem (piemēram, "Pavasara atmoda", 1880).

Ap 1901. gadu vairāku Rīgas ēku dekorā īpašnieka sociālā prestiža uzsvērums iegūst īpaši spilgtas izpausmes. Tā, piemēram, Vilhelma Neimaņa 1901. gadā projektētā liķiera un balzama fabrikas īpašnieka Jūliusa Hibnera dzīvojamā nama³⁹ (Dzīnavu ielā 58) fasādē dominē birģeru klasicismam un neobarokam raksturīgi paņēmieni. Ēkas centrālajā daļā variēta triumfa arkas tēma – fasādes augstumā izstiepto, celtnes apjomā iedziļināto arkas formas nišu vainago kartuša ar īpašnieka monogrammu. Aiz tās centrā paceļas neliels kupoliņš, kas veidots kā stilizēts t. s. pildītais kronis un, iespējams, ir vienīgi greznības apliecinājums.⁴⁰ Fasādes būvornamentika – ordera motīvu stilizācijas birģeru klasicisma garā, Hēras maskarons virs vārtu ailas, drapējījām rotāti medaljoni ar profiliem bruņucepurēs u.c. – tematiski atspoguļo historisma paņēmieni arsenālu, kurā nedaudz ievijas arī jūgendstilam tipisks antropomorfs



13. Jura Lazdiņa nams
Elizabetes ielā 33

periodiskajos izdevumos. – Барановский Г. Архитектурная энциклопедия.. – СПб., 1904. – Т. 6–7.

³⁷ Riga und seine Bauten. – S. 389.

³⁸ LVVA, 2761. f., 3. apr., 3513. l. Ēkas būvprojekts apstiprināts 1900. gada 28. aprīlī.

³⁹ LVVA, 2761. f., 3. apr., gr./gr. 21/32.

⁴⁰ Kronis var būt lietots arī brīvumiecības kontekstā: tas ir viens no brīvumiecības visaugstākās – 33. pakāpes simboliem. Vienlaikus jānorāda, ka autorei nav nekādu ziņu par ēkas īpašnieka Jūliusa Hibnera iespējamo saikni ar brīvumiecību.

⁴¹ Meyer F. S. Handbook of Ornament. – S. 48.



14. Kristapa Berga nams
Krišjāņa Barona ielā 11.
Fasādes dekora fragments

⁴² LVVA, 2761. f., 3. apr., 2018.–2019. l. Domājams, ka drīz pēc nama uzcelšanas Jurim Lazdiņam bija izdevies iegūt īpašumā līdzās esošo gruntsgabalu Antonijas ielā 8, uz kura 1903. gadā tika uzcelts otrs viņam piederošs nams (Turpat, 2082. l.).

⁴³ Jura Lazdiņa nama atlanti visticamāk darināti Augusta Folca darbīcā – līdzība starp tēlnieka plastiski izteiksmīgajiem Rīgas II pilsetas teātra portāla tēliem ir visai nepārprotama. Analogisks atlantu risinājums Rīgas būvtēlniecībā parādās vēlreiz gadu vēlāk un kvartālu tālāk – 1902. gadā Karļa Felsko personiskā ires nama fasādē Krišjāņa Valdemāra ielā 27/29, kur tie ieguvuši pilnfigūras aprises.



15. Pēteris Radziņš nams
Blaumaņa ielā 11/13.
Fasādes dekora fragments



16. Ornamenta motīvi Franca
Zalesa Meiera grāmatā
Handbook of Ornament

dekors, bet tradicionālā palmas zara (miera un saskaņas simbols⁴¹) lapu traktējums tuvināts jūgenda florālo motīvu stilizācijām.

Plastiskā dekora bagātības ziņā ēku vidū izceļas civilinženiera Mihaila Eizenšteina 1901. gadā projektētais jurista Jura Lazdiņa nams Elizabetes ielā 33.⁴² Celtais būvplastikā barokāla patosa caurstrāvoti motīvi mijas ar neorokoko un jūgendstila ikonogrāfijai raksturīgiem elementiem. Kopējā celtnes veidolā, kā arī atsevišķās dekoratīvajās sastāvdaļās (lielā ordera kolonnas, atlantu hermas, balkonu margas) saskatāma sasaucē ar Sanktpēterburgas 19. gs. arhitekta Andreja Štakensneidera (1802–1865) projektēto Belosejsku-Belozersku pili (Ņevas prospektā 41, 1846–1848). Atlantu hermas ieguvušas atšķirīgu traktējumu ar divu dažādu vecumu pretstatīšanu.⁴³ Lazdiņa nama būvplastikā samērā plaši izmantoti tolaik moderni akcenti, piemēram, atveidojot jau minētās lauvu galvas, kā arī interpretējot Berlīnes arhitekta Paula Vallota (1841–1912) un tēlnieka Oto Rīta (1858–1911) maskaronu un hibrīdo būtņu motīvus. Parādās arī novatoriski, tieši 20. gs. sākumam raksturīgi sievietes kailfigūras atveidi, kas ir pamatoti ar klasiskās orderu arhitektūras teorijas līdzdalību: vēsturiskas asociācijas ar kariatīdēm rada joniskie kapitēļi, kas votīvu kroņu veidā izvietoti virs figūru galvām. Neraugoties uz dekoratīvās tēlniecības pārbagātību, kā arī dažādajiem motīvu avotiem, ēkas kopējā risinājumā izdevies panākt saliedētību, un celtnes novērtējumu sava laika kontekstā apliecina tās attēla reproducēšana Baranovska enciklopēdijā⁴⁴.

Vēl spēcīgāk īpašnieka sociālā prestiža ideja dominē 1901. gadā Konstantīna Pēksēna projektētā Kristapa Berga nama fasādes dekorā Krišjāņa Barona ielā 11.⁴⁵ Atšķirībā no Lazdiņa nama šeit vērojama atteikšanās no moderniem plastiskajiem akcentiem, orientējoties uz pompozām, historisma arhitektūrā populārām dekora kombinācijām, atsevišķo motīvu traktējumā izmantojot akadēmiskajai tēlniecībai raksturīgus paņēmienus un netiecoties tos pakļaut stilizācijai. Zem stūra tomīša trešā un ceturtā stāva līmeņi īpaši efektīgi izspēlēja triumfa arkas tēma, veidojot iespaidīgu fonu ēkas īpašnieka apoteozei: divus stāvus augstu arkas formas eksedru (ar balkonu tās apakšējā daļā) noslēdz monogramma lauru vainagā. Virs tās – teatrāli patētiska,

alegoriska kompozīcija no divām spāmotu ģēniju figūrām, kas balstās uz lauvas un Ēģiptes faraona galvas atveidi ar kartušu starp tām.⁴⁶ Ņemot vērā Bergu ģimenes komerciālos panākumus, bet it īpaši 19. gs. otrajā pusē gandrīz varoņdarbam līdzīgo izlaušanos no latviskas, zemnieciski patriarhālas vides sociālās hierarhijas virsotnē,⁴⁷ ēkas dekors uztverams kā īpašnieka panākumu slavinājums; to papildina alegoriskā sievietes figūra ar pilnības ragu rokās pret Dzirnau ielu vērstās fasādes augšstāva centrā. Celtnē neapšaubāmi ir arī viena no viseklektiskāk dekorētākajām Rīgas ēkām.

1901. gadā arhitekta Aleksandra Šmēlinga projektētā mūmieklestara un būvuzņēmēja Pētera Radziņa īres nama (Blaumaņa ielā 11/13) apjoms veidots kā variācija par 16. gs. palaco tēmu. Ēkas fasādē dekors koncentrēties tās augšdaļā, kā arī virs portāliem. Galvenais dekoratīvais elements ir fasādes centrālās daļas monumentālā dzega un to balstošās konsoles, ko savieno grezni ziedu festoni un divas vienādas kartušas ar īpašnieka monogrammu. Katru no konsolēm rotā jūgendisks sievietes maskarons un emblemātiski motīvi ar mākslas, arhitektūras un inženierzinātņu simbolisku attēlojumu⁴⁸, tādējādi ietverot arī norādi uz nama īpašnieka profesiju. Jāpiebilst, ka emblemātiskais dekors ir 19. gs. Drēzdenes tēlnieka Hauptmaņa darba (reproducēts Meijera rokasgrāmatā⁴⁹) precīza kopija.

Īpašnieka profesijas attēlojums savu nozīmi saglabāja. Raksturīgs šādas tipoloģijas dekora piemērs ir arī Mārtiņa Pagasta nams Bruņinieku ielā 36, ko Aleksandrs Šmēlings projektēja 1902. gadā. Mārtiņš Pagasts bija galdniekmeistars, Sv. Jāņa ģildes loceklis; nama pagalmā atradās viņa galdniecības uzņēmums.⁵⁰ Nama fasādes dekoratīvā apdare veidota, kombinējot ķieģeli ar apmetumu, un apliecina pievēršanos historismam raksturīgo neostilu (neogotikas un neorenesanses) variācijām, kaut arī logailu grupējumi norāda uz laikmetīgi racionālu plānojumu. Portāls ieturēts neogotikas stilā. Ēkas centrā starpstāvu līmenī redzami cilņi, kas iecerēti kā 15. gs. itāļu majolikas imitācija (*à la della Robia*) – ar raksturīgo zilo fonu, uz kura izceļas baltie figurālie un ornamentālie motīvi. Vienā no cilņiem ietverta sīzētiska aina ar putu, kas ar ēvelēm čakli rīkojas galdnieka darbnīcā, tādējādi tieši parādīta ēkas īpašnieka nodarbošanās. Žanriskās ainiņas komiskais efekts visticamāk radies neapziņāti, cieši sekojot populāriem vēsturiskiem paraugiem,⁵¹ to veicina arī kontrasts ar uzsvērti nopietno ēkas īpašnieka *laudatio*, kas atrodas līdzās: lauriem vīta grezna monogramma uz kartušas simetriski izvietota starp drapērijām rotātiem profiliem medaljonos.



17. Mārtiņa Pagasta nams
Bruņinieku ielā 36



18. Mārtiņa Pagasta nama
fasādes dekora fragments

⁴⁴ Барановский Г. Архитектурная энциклопедия. – СПб., 1904. – Т. 6.

⁴⁵ LVVA, 2761. f., 3. apr., 2321. l.

⁴⁶ Lauvu un spāmotu ģēniju figūras nereti lietotas historisma ēku dekorā. Divas figurālas grupas ("Bakhante" un "Mūza") izmantotas Grācas teātra būvniecībā. Viens no svarīgākajiem avotiem šāda rakstura dekoratīvo darbu veidošanā neapšaubāmi bija iepriekšminētais hrestomātiskais Antonio Kanovas Klementa VIII kapa piemineklis Sv. Pētera katedrālē Romā, kura atsevišķi motīvi, iegūstot jau citu kontekstu, plaši izmantoti dekoratīvajā tēlniecībā. Berga nama motīvu (tāpat kā Ēģiptes tēmas) avots visticamāk ir Meiera rokasgrāmata, sk.: Meyer F.S. Handbook of Ornament. – Pl. 48, 69.

⁴⁷ Kristaps Bergs, kā zināms, bija arī Augusta Deglava romāna "Rīga" galvenā varoņa prototips.

⁴⁸ Meyer F.S. Handbook of Ornament. – Pl. 72. Emblemātisku motīvu izmantojums bija raksturīgs sabiedriskā rakstura celtnu dekoratīvajam noformējumam (arī interjeros), un Pētera Radziņa nama dekora ideja, bez šaubām, saistīta ar monumentāla objekta tapšanu Rīgā – Augusta Reinberga projektēto Valsts Bankas ēku Krišjāņa Valdemāra ielā 2a (1901–1905), kuras celtniecību realizēja Radziņa uzņēmums.

⁴⁹ Turpat. – 74. att.

⁵⁰ Mārtiņš Pagasts bija viens no Rīgas 700 gadu jubilejas izstādes zelta medaļu laureātiem – Maksas Šervinska sagatavotajā katalogā (Schervinsky M. Die Rigaer Jubiläums-Ausstellung 1901 in Bild und Wort. – Riga, 1902.) reproducēts iespaidīgs kokā darināts telpas interjera noformējums, kam līdzīgs redzams meistara kādreizējā dzīvoklī ēkas otrajā stāvā. Pēdējos gados Mārtiņa Pagasta dzīvoklī atrodas laikraksta "Latvijas Vēstnesis" redakcija.

⁵¹ Piemēram, Nanni di Banco (1385–1421) "Četrus svēto mocekļu" grupas (1408–1413, Orsanmichele baznīca Florencē) pamatnes cilnī veidotais akmenskaļu darbnīcas ainas attēlojums.



19. Edmunda fon Trompovska
nams Citadeles ielā 2

20. Edmunda fon Trompovska
nams 20. gs. sākumā



⁵² Motīva vēsturiskās saknes meklējamas Senās Romas laikā, bet šādu galviņu darināšanas tradīciju 15. gs. Florencē *San Giovanni* baptistēnija durvīs – *Porta Paradiso* – atjaunoja Lorenco Giberti.

⁵³ Šāda emblēma redzama arī 19. gs. 70. gados celtajai ēkai Raiņa bulvārī 1, kas bija arhitekta akadēmiķa Roberta Pflūga īpašums.

⁵⁴ LVVA, 276 l. f., 3. apr., 2341. l. Būvprojekts apstiprināts 1900. gada 29. jūlijā.

⁵⁵ Turpat, 245 l. l. Būvprojekts apstiprināts 1900. gada 20. augustā.

⁵⁶ Turpat. Būvprojekts apstiprināts 1899. gada 20. augustā.

Arhitekta Edmunda fon Trompovska 1898. gadā projektētā īres nama (Citadeles ielā 2) dekoram izraudzīts neogotisks risinājums; vienlaikus te redzama tendence uz ievērojami konservatīvāku apdari. Diemžēl arhitekta iecere veidot ēku kā variāciju par Venēcijas renesanses palāco tēmu mūsdienās vairs nav īsti uztverama, un samērā neloģiski šķiet arī abi ģerboņi ēkas stūra daļā (stūra rotājums veido asociatīvu saikni ar Oto Vāgnera *Hosenträgerhaus*, 1897, Vīne, *Universitätsstraße 12/ Garnisongasse 1*). Monumentālās celtnes fasādē, kur zudis parapets un karogu masti, kas redzami fotoattēlā izdevumā *Riga und seine Bauten*, par galveno dekoratīvo elementu kļūst vienmērīgi plastiski modelētais, grafiski sausi traktētais dekora zīmējums, kas aizpilda starpstāvu joslas visā fasādes laukumā, kura vienmuļo ritmu pārtrauc pilastri. Virs beletāžas stāva logiem ir plastiski akcentētas tondo formātā ietvertas naturālistiskas Rīgas 19. gs. neorenesanses stila celtnēm raksturīgās portretiskās galviņas.⁵² Saikne ar šo pašu avotu ir arī dekorā iekļautajai arhitekta amata emblēmai – cirkulim, svērtenim un trijstūrim.⁵³ Fasādē izmantoto būvplastikas elementu nav daudz, taču tie izraudzīti mērķtiecīgi, akcentējot īpašnieka sociālo prestižu.

Arveda Berga nama Krišjāņa Barona ielā 7/9⁵⁴, inženiera Ivana (Jāņa?) Reitera nama Tērbatas ielā 33/35⁵⁵ (abi – 1900, arh. Konstantīns Pēkšēns) un Paulīnes Birkas nama Tērbatas ielā 7⁵⁶ (1898, arh. Konstantīns Pēkšēns) fasādes dekorētas pēc historismam raksturīgiem principiem, un ar plastiskā rotājuma palīdzību katram no tiem piešķirts atšķirīgs vizuālais tēls. Aplūkojot šo ēku fasādes zīmējumus būvēsturēs, redzams, ka tās ir gandrīz identiskas. Domājams, ka klientam tika piedāvātas šādas "paraugfasādes", ko vēlāk atbilstoši vēlmēm papildināja ar detaļām, panākot nepieciešamo individualizācijas pakāpi. Minētais piemērs liecina, ka neostilu saglabāšanos arhitektūrā varēja sekmēt ne tikai konvencionāla gaume un



21. Ivana Reitera nams
Tērbatas ielā 33/35

22. Ivana Reitera nama
fasādes fragments

reprezentācijas tendences, bet arī materiāli apsvērumi – historismam raksturīgie standartizētie plānojuma principi un atbilstošie fasāžu risinājumi, domājams, bija lētāki un varēja piesaistīt pasūtītājus, kas orientējās uz mazākām darbu izmaksām. Visu trīs ēku dekorā līdztekus ģeometrizēta rakstura stilizācijām par neogotikas un mauru ornamenta tēmām iekļauti arī naturālistiski traktēti florāli motīvi, kas ritmiski kārtoti starpstāvu laukumos. Barokāla kartuša ar īpašnieka monogrammu uz stilizētu karogu – tradicionālā trofeju ornamenta elementa – fona skatāma Arveda Berga nama erķera centrā Krišjāņa Barona ielā 7/9. Tērbatas ielā 33/35 īpašnieka profesiju simbolizējošā zīme ietverta celtnes stūra erķera augšdaļā, nedaudz zemāk atrodas ģerboņa vairogs, uz kura vistīcāmāk bija redzama īpašnieka monogramma. Savukārt Paulīnes Birkas nama dekors darināts saiknē ar "vienīgo Baltijas guberņās"⁵⁷ sieviešu arodskolu – E. Zeidmanes⁵⁸ "Šnitu zīmēšanas, rokdarbu un vārišanas mākslas (saimniecības) skolu", kura šeit atradās un kurā viens no galvenajiem mācību

⁵⁷ Vadonis pa Rīgu. – Rīga, 1901. – 49. lpp.

⁵⁸ Turpat.



23. Paulīnes Birkas
nams Tērbatas ielā 7.
Fasādes dekora fragments

⁵⁹ Vadonis pa Rīgu. – 49. lpp.

⁶⁰ Plašāk sk.: Grosa S. Pūka motīvs un Rīgas jūgendstila dekoratīvā tēlniecība. – Rīga: Mantojums, 2003.

⁶¹ Plašāk par šo namu dekoru sk.: Grosa S. Dekoratīvās tēlniecības darbnīca *Otto&Wassil* Rīgā 19. un 20. gs. mijā // Arhitektūra un māksla Rīgā: Idejas un objekti / Sast. J. Ziļģalvis. – Rīga, 2004. – 98–100. lpp.

24. Arveda Berga nams
Krišjāņa Barona ielā 7/9



25. Arveda Berga nama
fasādes dekora fragments

priekšmetiem bija "šnitu zīmēšana pēc (..) "Parīzes" modes"⁵⁹. Domājams, ka tieši modes tēma pamudināja ēkas rotājumā iekļaut kartušu, uz kuras attēloto cepuri rotaļīgi satvēruši divi puto. Starp otrā stāva logailām polihromais cilnis ritmiski atkārtojas četras reizes, bet ēkas ipašnieces monogramma redzama virs portāla Tērbatas ielas pusē.

Minēto trīs namu dekorā atklājas periodam raksturīgie centieni atrast tādas iezīmes vēsturisko stilu ornamentā, kuras sabalsotos ar jūgendstilu: tās ir naturālistisku dabas formu neogotiskās stilizācijas, atsevišķi neorokoko motīvi, arī saules un hibrīdu būtnu, piemēram, pūka motīvs. Pūka motīvs bija izdevīgs ar savu ambivalenci: no vienas puses, arhetipisks simbols, kas asociējās arī ar viduslaikiem, no otras – jūgendstilam raksturīgs hibrīds, turklāt tradicionāls heraldisks elements. Domājams, ka tieši šī pielāgojamība bija svarīga un noteica pūka

motīva īpašo popularitāti Rīgas ēku būvplastikā visa agrā jūgendstila perioda ietvaros.⁶⁰

Pēdējo aplūkoto ēku dekora formālajā risinājumā vērojama sasīkumotība, kā arī izteikts naturālisms atsevišķu motīvu traktējumā. Šāds dekors jau 20. gs. pirmajos gados bija kļuvis par arhaisku kombināciju, ko tā veidotāji tiecās pārvarēt, taču naturālisms dažādās gradācijās izrādījās dzīvotspējīgs un saglabājās līdz pat agrā jūgendstila perioda beigām (1905.–1906. gads).

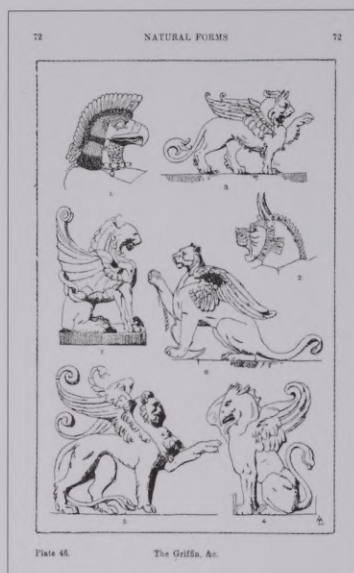
Atsevišķu ap 1901. gadu un vairāku ap 1902. gadu projektētu ēku būvplastikā atspoguļojas tieši jūgendstilam raksturīgi, ikonogrāfiski daudzveidīgi motīvi, kuros akcentēta jūgendā saikne ar simbolisma strāvotajiem, panteisma idejas un vienlaikus arī subjektīvā simbolika. Šo celtnu dekors apliecina īpašnieku piederību pie modernās pasaules. Tādas ir vairākas Konstantīna Pēkšēna birojā projektētas ēkas (alus rūpnieka Kamintiusa nams Tallinas ielā 23, V. Štamma – Smilšu ielā 2, E. Fišera – Strēlnieku ielā 6), Heinriha Šēla un Frīdriha Šefela birojā projektētais Heinriha Detmaņa nams Šķūņu ielā 10/12 un krievu tirgotāju Iļjas Bobrova (Smilšu ielā 8) un Fjodora Tupikova (Ģertrūdes ielā 10/12) nams.⁶¹ Tomēr ar fasādes aksiālā principa dominanti, akcentētu parādīskumu, dekoratīvo elementu kopējo masu un barokālo pārbaģātību dekors ne tikai norāda uz sociālā prestiža idejas dzīvotspēju, bet arī piešķir tai īpašu nozīmību. Pie šīs grupas pieder arī virkne ēku, kas projektētas no 1903. līdz 1906. gadam, to skaitā Mihaila Eizenšteina būves Alberta un Elizabetes ielā. Visuzskatāmāk sociālā prestiža idejas atklāsme vērojama A. Ļebedinska īres namā Alberta ielā 4. Fasādes plastiskajā rotājumā izmantota jūgendstilam raksturīgo spēcīgi akcentēto dekorēto un tukšo laukumu saspēle. Nama portāls veidots stilizēta Senās Ēģiptes tempļa piona formā, vienlaikus kļūstot par savdabīgu atslēgu arī Eizenšteina pārējo celtnu rotājuma semantikai. Visu Eizenšteina ēku dekors,



26. E. Fišera nams
Strēlnieku ielā 6



27. E. Fišera nama fasādes
dekora fragments



28. Ornamenta motīvi Franca Zalesa Meiera grāmatā *Handbook of Ornament*



29. A. Ļebedinska nams Alberta ielā 4. Fasādes dekora fragments

⁶² Ēkas dekora izcelsmi savās piezīmēs, kas rakstītas 1947. gada 28. jūlijā, raksturo arhitekta dēls Sergejs Eizenšteins. – Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs, EizF2/9, inv. Nr. 180040.

akcentējot mūžīguma un pārilaicīguma tēmu, būtībā apliecina tās pašas idejas, kas bija raksturīgas arī Pēkšēna projektētā Kristapa Berga nama dekoratīvajai apdarei. Jāatgādina, ka no 19. gs. pārmantotā Senās Ēģiptes tēma gadsimtu mijā atsevišķu motīvu veidā sastopama arī citu Rīgas ēku būvplastikā. Eizenšteina projektēto namu fasādēs tā atkārtojas visai bieži – piemēram, faraonu galvu stilizācijas, kas redzamas vairāku ēku noformējumā (A. Poles nama fasādē Alberta ielā 8, P. Šteinberga nama dekorā Brīvības ielā 99 u.c.), un abas sfinksas pie Vladimira Boguslavska nama (Alberta ielā 2a), kuras asociējas ar sfinksām pie Senās Ēģiptes tempļiem. Oriģināla dekora meklējumos seno kultūru citāti Eizenšteina celtnu fasādēs nākuši arī no antīkās Grieķijas vai maiju indiāņu kultūras (1903. gadā projektētā A. Ļebedinska nama Elizabetes ielā 10b fasādē)⁶². Jau minētā A. Ļebedinska nama Alberta ielā 4 akrotēriji – lauvu figūras, kas veido heraldisku kompozīciju un ir raksturīgs Mezopotāmijas un Asīrijas/Babilonijas motīvs, – akcentē saikni gan ar Oto Vāgnera projektēto ēku dekora tēmām, gan arī ar historisma tradīciju, ko atspoguļo fakts, ka lauvu un arī pilonus rotājošo stilizēto pūķu figūras ir precīzi kopētas no Meiera rokasgrāmatas.

Īsā pārskata rezumējumā jāuzsver, ka agrā jūgendstila periodā katrai no Rīgas sabiedrības galvenajām etniskajām grupām bija sava motivācija, lai dotu priekšroku koncionālām arhitektūras dekora formām: latviešiem – kā beidzot iegūtās pašapliecināšanās iespēju zīme, demonstrējot līdzvērtību vāciešiem, pēdējiem savukārt – lai uzsvērtu saikni ar senču tradīcijām un savu nozīmību reģionā. Sabiedrības daļa, kas neatkarīgi no etniskās izcelsmes neļāvās šādiem kompleksiem, bija atsevišķi jaunās buržuāzijas pārstāvji, lieltirgotāji, kā arī impērijas birokrātiskā aparāta ierēdņi. Tieši šajā grupā pievēršanās jūgendstila dekoram vērojama visagrāk, namīpašniekiem vienlaikus orientējoties uz īpaši bagātīgu dekoratīvās tēlniecības izmantojumu. Dažu elementu izšķērdīgā pārbagātība, kā arī specifiska motīvu izvēle ne tikai kalpoja sociālā prestiža idejas apliecinājumam, bet bieži ieguva pat kāpinātas izpausmes formas. Perioda beigās, mazinoties simbolisma ideju popularitātei, sociālā prestiža idejas iemiesošana ēku būvplastikā piedzīvoja transformāciju.

Vēlā jūgendstila posmā bagātīgs plastiskais rotājums namu fasādēs kā īpašnieka sociālā prestiža apliecinājums pakāpeniski zaudēja aktualitāti un bija raksturīgs galvenokārt ēkām, kas tika celtas kādreizējās priekšpilsētās. Savukārt pilsētas reprezentablajā zonā (ar atsevišķiem izņēmumiem) namu dekors kļuva lakoniskāks, vairāk vispārināts un nereti bija vērojama atgriešanās pie klasiskām vērtībām.

ALEKSANDRA KLINKLĀVA FUNKCIONĀLISMA IZJŪTA

RĪGA–MONREĀLA–ČIKĀGA

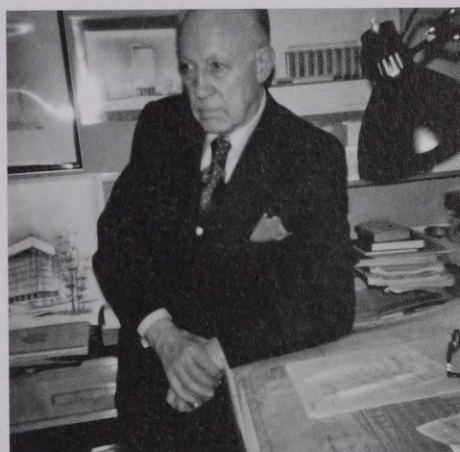
Ilva Krišane

Aleksandra Klinklāva (1899–1982) devums Latvijas arhitektūras vēsturē nav izsverams tikai viena būvmākslas stila robežās. Raksta nosaukums atklāj autorei dziļāko pārliecību par Klinklāva spēcīgāko kaislibu arhitektūrā – funkcionālismu. Dažādos radošās dzīves laikposmos neatkarīgi no politisko un arhitektūras procesu vispārējo tendenču maiņām Klinklāvs savus projektus maksimāli balstīja uz funkcionālisma principiem. Sprotams, tas neizdevās vienlīdz pārliecinoši it visās arhitekta iecerēs, ko ietekmēja politiskie, sociālie un arī finansiālie aspekti. Aleksandrs Klinklāvs tiek uzskatīts par 20. gs. 30. gadu konstruktīvisma korifeju Latvijas arhitektūrā LU Arhitektūras fakultātes profesora Ernesta Štālberga izcilāko studentu. Štālberga vadītā darbnīca laikmetīgās *Bauhaus* skolas teorijas ietekmē deva spēcīgu impulsu visai turpmākajai arhitekta radošajai darbībai.

20. gs. 20.–30. gadu Latvijas arhitektūras vēsturē Klinklāva vārds lasāms saistībā ar uzvarām vairākos nozīmīgos būvmākslas projektu konkursos, piemēram, Latviešu akciju bankas (1929), Studentu nama (1932), Rīgas pilsētas valdes (1935) un Finanšu ministrijas nama (1936) projektu konkursā. Dažāda mēroga un nozīmes valsts pasūtījumi projektu izstrādē ieviesa korekcijas, taču arhitekts centās nenodot savus principus un diplomātiski pārliecināt pasūtītāju par savu ideju iespējami veiksmīgu īstenošanu praksē.

1930. gada maijā pabeidzis Latvijas Universitāti, Klinklāvs jau jūnijā iestājās darbā Latvijas Sarkanā Krusta organizācijā (turpmāk LSK) un līdz 1940. gada oktobrim bija tās galvenais arhitekts (oficiāli – Tehniskās nodaļas vadītājs). Šis lēmums noteica visu Klinklāva turpmākās karjeras attīstības ievirzi, jo Latvijas 20. gs. būvmākslas vēsturē viņš bez patosa jādēvē par talantīgāko un ievērojamāko veselības aprūpes arhitektūras speciālistu. Turklāt sākotnēji interesi par šo jomu likumsakarīgi veicināja Klinklāva amata pienākumi, bet vēlākos gados – līdz pat viņa pēdējo radošo projektu īstenošanai – tieši slimnicu, sanatoriju un veselības centru projektēšana kļuva par arhitekta raksturīgāko un aizraujošāko izaicinājumu un providenci.

Būdam labi zināms arhitektūras speciālists Latvijas Republikā, līdz 1944. gadam, kad viņš ar ģimeni sekoja bēgļu plūsmai rietumu virzienā, Klinklāvs spējēja izstrādāt projektus apmēram



1. Aleksandrs Klinklāvs savā darbistabā Čikāgā. 20. gs. 70. gadu vidus

40 dažādas nozīmes un funkcijas ēkām, no kurām puse bija paredzētas veselības aprūpei, kā arī izpelnīties pret sevi vērstas viedokļu sadursmes starp kolēģiem. Klinklāvam nenoliedzami bija lielas darbaspējas, spēcīgs raksturs un pamatotas ambīcijas, kas vēlāk viņam ļāva profesionāli radoši un sekmīgi iekļauties Ziemeļamerikas kontinenta 20. gs. otrās puses arhitektūras lokālajos procesos.

Raksta mērķis ir izvērtēt un pretstatīt atsevišķus Aleksandra Klinklāva dzīves laikā īstenotos projektus pilsētvidē trijos viņa darbības stratēģiskajos centros – Rīgā, Monreālā un Čikāgā. Klinklāva darbība Monreālā (Kanāda) no 1948. līdz 1959. gadam un Čikāgā (ASV) no 1959. līdz 1982. gadam ievērojami atšķīrās no Rīgā un Latvijas mazpilsētās iegūtās arhitekta pieredzes, un tam bija pietiekami būtiski un likumsakarīgi priekšnosacījumi, kas turpmāk tiks apskatīti.

Funkcionālisma izjūta ir viens no Klinklāva projektēto ēku raksturojošiem lielumiem, kas galvenokārt attiecināms uz 20. gs. 30. gadu dažādu funkciju un mēroga projektiem Latvijā, tomēr gandrīz 30 gadu darbības laikā Monreālā un Čikāgā Klinklāvs funkcionālisma ideju uzturēja dzīvu, arī pastāvot stila estētikai un principiem šķietami atšķirīgiem postmodernisma arhitektūras nosacījumiem. Vairums Ziemeļamerikā realizēto projektu jāvērtē kritiski, rūpīgi izsverot to atbilstību funkcionālisma stilistikai pietuvinātiem kritērijiem, taču šo projektu vidū atrodami atsevišķi izcili, ļoti personiskā arhitekta pieejā un internacionālā stila tradīcijās balstīti darbi – galvenokārt veselības aprūpes arhitektūras jomā. Atbilstoši raksta autores izvirzītajiem uzdevumiem no apmēram 36 Latvijā, 10 Monreālā un 17 Čikāgā īstenotajiem projektiem vispārējai analīzei izvēlēti seši objekti: LSK žēlsirdīgo māsu skola un veselības kopšanas punkts (turpmāk māsu skola), kā arī LSK ortopēdiskā darbnīca un ārstniecības līdzekļu noliktava (turpmāk ortopēdiskā darbnīca) 30. gadu Rīgā; Karaliskās Viktorijas slimnīcas ķirurģijas un terapijas korpusi 50. gadu Monreālā; Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centrs, Tinlija parka slimnīca un Ozolu parka slimnīca 60. gadu Čikāgā. Visas minētās ēkas reprezentē Klinklāva veselības aprūpes arhitektūras projektu virsotnes, un tas šķiet visai likumsakarīgi.

Nemot vērā, ka Latvijas arhitektūras vēsturē termins "veselības aprūpes arhitektūra" nav plaši izplatīts, atļaušos nelielu atkāpi. 20. gs. Rietumeiropas, Kanādas un ASV arhitektūras teorija brīvi operē ar iesakņojušos jēdzienu *health care architecture* jeb "veselības aprūpes arhitektūra". Dažkārt definēts arī kā "veselības aizsardzības iestāžu arhitektūra" vai "veselības kopšanas iestāžu arhitektūra", termins attiecināms uz slimnīcu, sanatoriju, slimo kasu, medicīnas māsu skolu, veselības kopšanas punktu un citu radniecīgu ēku kopumu. Veiksmīgas veselības aprūpes arhitektūras nosacījums ir ēkas pamatfunkcijas apvienojums ar formālo risinājumu, ko savukārt nosaka arhitekta kompetence un laikmeta aktuālā stilistika.

20. gs. angļu arhitektūras vēsturnieks Arnolds Vitiks, pievēršoties Eiropas slimnīcu tipoloģiskai analīzei starptaru periodā, izvirzīja vairākus priekšnosacījumus, kam ir izšķiroša loma veselības aprūpes ēku formālajā izteiksmē. Viens no tiem – ēkas celtniecībai atvēlētā apbūves laukuma mērogs un tā sarežģītības pakāpe, kā arī apkārtējās vides specifika un celtnes organiska iekļaušanās tajā. Bet ēkas plānojuma struktūrā aktuāls ir gan telpu apgaismojums, kas šajā gadījumā nozīmē saules gaismas ieplūdi, gan arī svaiga gaisa adekvāts nodrošinājums.¹

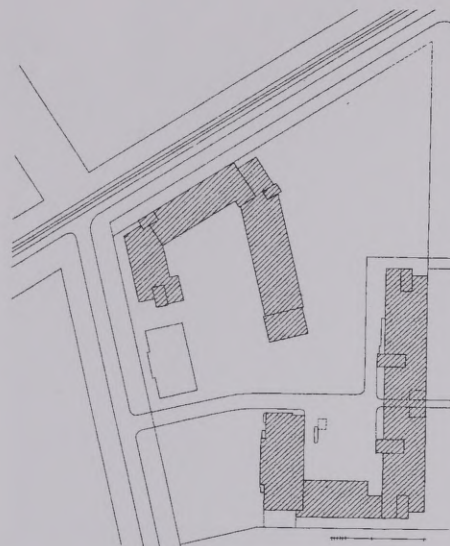
¹ Уиттик А. Европейская архитектура XX века. Т. 2: Эра функционализма (1924–1933). – Москва, 1964.

Funkcionālisma formveides paņēmieni nenoliedzami ir piemēroti izmantošanai tieši veselības aprūpes arhitektūras jomā. Piemēram, šim stilistiskajam virzienam raksturīgais asimetriskais plānojums ļauj veidot maksimāli ērtu ēkas telpisko struktūru.

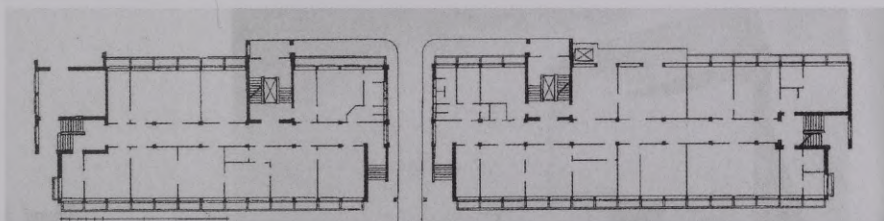
Aleksandrs Klīklāvs Rīgā un Latvijā 20. gs. 30. gados projektējis apmēram 18 dažādas nozīmes un mēroga veselības aprūpes iestādes – tieši tik daudz projektu arhitekts apliecinājis ar savu parakstu. Tomēr šis skaits nav galīgs un nepretendē uz absolūtu precizitāti divu iemeslu dēļ: pirmkārt, varbūt LSK fondā neglabājas visi īstenotie arhitekta projekti, un, otrkārt, pilnīgi iespējams, ka Klīklāva paraksts vēl nepieņēma viņa autortiesības – tas var apliecināt projekta pareizību vai tā atbilstību izvirzītajām prasībām.

Teiktais gan nekādi neaizēno Klīklāva autortiesību autentiskumu vienam no arhitekta radītajiem lielākajiem un arhitektoniski veiksmīgākajiem LSK veselības kopšanas kompleksiem Rīgā, Grīziņkalna rajonā, kas ietver ortopēdisko darbnīcu un ārstniecības līdzekļu noliktavu, kā arī medicīnas māsu skolu un veselības kopšanas punktu.

Pirmā ēka Rīgā, ko Klīklāvs projektēja LSK vajadzībām visai sarežģītas formas apbūves laukumā, kvartālā starp Tallinas (toreiz Rēveles), Jāņa Asara un Pērnavas ielu, bija ortopēdiskā darbnīca (tagad Protezēšanas un ortopēdijas centrs). Ēkas projekts apstiprināts 1933. gadā,



2. LSK ortopēdiskās darbnīcas un ārstniecības līdzekļu noliktavas un LSK māsu skolas apbūves laukums. Skice. 1934



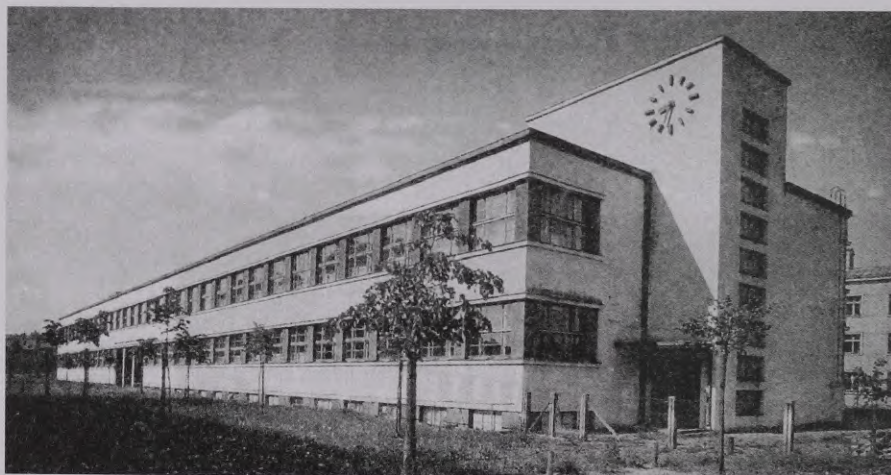
3. Ortopēdiskās darbnīcas plāns. Skice. 20. gs. 30. gadu vidus

un celtniecības darbi pabeigti 1934. gadā. Darbnīcas būvķermenis izstieptas, neregulāras ģeometriskas figūras veidā kvartālā iekomponēts paralēli Pērnavas ielai, precīzi piemērojoties tās virzienam. Ēkas plānojuma struktūru nosaka simetrijas ass apjoma centrā, kas skaidri iezīmē divus telpu blokus: dienvidu pusē – ortopēdisko darbnīcu, bet otru pusē – ārstniecības līdzekļu noliktavu. Blokus vienu no otra atdala galvenā ieeja, kas izbūvēta kā spēcīgi iedziļināta niša un balstās uz diviem mūra stabiem. Abām būvāpjomā daļām ir analogs plānojums, kur ieejas ass krustojas ar centrālo garenisko asi – iekšējās telpiskās struktūras veidotāju visā ēkas garumā. Uz šīs ass projektēts garš koridors, ap ko racionāli grupētas dažāda lieluma telpas, kuru izvietojums padara tās funkcionāli neatkarīgas un līdz ar to ērti lietojamas. Būvķermeņa abos galos arhitekts paredzējis arī papildu kāpnis – kā organisku centrālās ass noslēgumu; to telpiskajam risinājumam (bagātīgs gaismas avots ir horizontālie logi visā ēkas augstumā) ir īpaši svarīga loma darbnīcas ārējā arhitektoniskā tēla radīšanā.



4. Ortopēdiskās darbnīcas kāpņu telpas apjoms ēkas galā

Ortopēdiskās darbnīcas plāns neuzrāda iespējamās iestiklojuma robežlīnijas, kas ir Klinklāva mākslinieciskā rokraksta raksturīgs elements. Arī ēkas interjers pašlaik nevar sniegt kaut cik precīzas vēsturiskās liecības, jo tā tehniskais stāvoklis liecina par būtiskām un diemžēl neatgriezeniskām izmaiņām, kas likumsakarīgi radušās vairāku gadu desmitu laikā. Vienīgais pierādījums Klinklāva veidotā interjera stilistikajām detaļām ir oriģinālskičes ar stikloto šķērssieni precīzu uzmērījumu. Absolūti nepieciešams stikla konstrukciju lietojums Klinklāvam šķita tieši veselības aprūpes iestādēs. Arhitekts dažāda izmēra un formas stikla ielaidumus piemērojis galvenokārt tām telpām, kas izkārtotas abpus garajam un šaurajam koridoram. Šis ir lielisks pierādījums tam, kā Klinklāvs centies atrisināt noslēgtas telpas problēmu un veidot atvērtu un harmonisku vidi cilvēkiem, kurus skārušas dažādas pakāpes veselības problēmas un kuriem ortopēdiskajā darbnīcā nākas uzturēties bieži. Par eventuālo ēkas interjeru liecina arī tādas šķietami nenozīmīgas detaļas kā durvju un logu rokturi. Tie pārsteidz ar laikmetīgo dizainu ne tik daudz 30. gadu kontekstā, kas pilnībā atbilda Klinklāva progresīvajai domāšanai, bet gan tieši 21. gs. stilistisko



5. Ortopēdiskā darbnīca. 20. gs. 30. gadi

un māksliniecisko parādību sakarā. Šie mazie interjera akcenti ir neliels, bet ne pārspīlēts atgādinājums par Aleksandra Klinklāva smalko stila izjūtu, kas izrādās nepārvērtējama arī pēc vairāk nekā pusgadsimta.

Jebkurai arhitekta īstenotai ēkai piemīt tāda pabeigtības pakāpe, kādu meistars sava laika un iespēju robežās uzskatījis par aktuālu, nepieciešamu un visām prasībām atbilstošu. Tas šķiet tikpat pašsaprotami kā fakts, ka nav patiesākas cieņas izpausmes pret arhitektūras vēstures objektu kā tā būvķermeņa saglabāšana iespējami neskartā veidā. Tas attiecas nevis uz laika

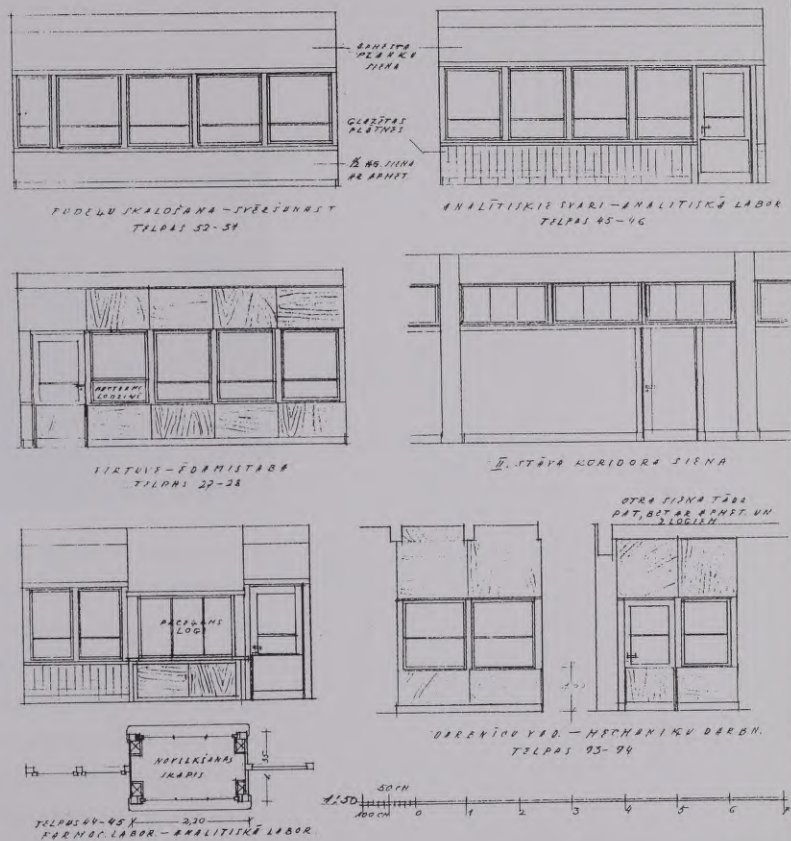
graujošo ietekmi, bet gan cilvēka apzinātu iejaukšanos ēkas savrupajā dzīvē ārpus laikmeta robežām. Par ortopēdiskās darbnīcas divstāvu būvapjomu šodien vairs liecina tikai arhitektoniski deformēta un destabilizēta četrstāvu ēka, kas izveidota pēc Otrā pasaules kara. Latvijas arhitektūras vēsturē atrodami analogi gadījumi, kad pārbūves vai piebūves skārušas vēl citas celtnes, ko Klinklāvs projektējis Latvijas Republikas laikā, piemēram, Gustava Ērenpreisa velosipēdu fabriku Rīgā (1936–1938), tomēr interesants šķiet fakts, ka ortopēdiskā darbnīca arī padomju gados saglabāja sākotnējās funkcijas.

Divstāvu nama apjomu māksliniecisko kompozīciju Klinklāvs veidoja pēc izteikta horizontālisma principa, meistarīgi izmantojot plaknes ritmisku dalījumu šaurās joslās. Arhitekts izvēlējās polihromu fasādes veidolu, kur dominēja gaišā un tumšā kolorīta attiecības. Tā kā stiklam nav lokālas krāsas un tā optiskais atspulgs ēkas plastikā parasti ir vizuāli izteismīgāks par jebkuras citas krāsas faktūru, Klinklāvs tumšā kolorītā ietonēja ēkas virsmu starp logailām, tādējādi logu forma vizuāli neizcēlās, bet radīja optisku lentveida efektu 1. un 2. stāva līmenī (krāsojums mūsdienās nav saglabājies). Pārējā būvapjoma virsma, kas bija ieturēta gaišos toņos, fasādes plastiskajā dalījumā tieši tumšās krāsas iestarpinājumu dēļ ieguva analoģu joslas formu. Līmeniskajām logailām šķērsojot galvenās fasādes plaknes robežu, veidojās stūra logi – tas bija izplatīts funkcionālisma arhitektūras paņēmieni.

Ortopēdiskās darbnīcas ēka ir spilgts apliecinājums arī tam, ka iekštelpu plānojums var tieši atsaukties uz būvapjoma ārējo plastiku. Izteikti simetriskais telpu raksturs precīzi atspoguļojas viengabalainajā būvmasu kārtojumā Pērnavas ielas pusē, taču sānos to pāršķēļ vertikālie kāpņu telpu apjomi, kas krietni pārsniedz pamatapjoma augstumu. Kāpņu telpu izgaismošanai Klinklāvs izmantojis horizontālas formas iestiklojumus, kas koeksistē ar logu lentveida izvietojumu ēkas garenfasādē. Tas šķietami nevarētu pastiprināt apjoma vertikālo raksturu, tomēr arhitekta jūtīgi izvēlētais proporcionālais samērs un attālums starp logu rindām ir panācis vēlamo efektu.

Padomju laika neveiksmīgā piebūve kārtējo reizi ļauj pārliecināties par Klinklāva smalko tektoniskās formas izjūtu,

L. J. KR. ORTOPEDISKAS DARBNICAS UN PRISTINIEC LIDZEKĻU NOLIKTAVĀN
STIKLOTĀS ŠĶĒRSIENAS



6. Ortopēdiskās darbnīcas stikloto šķērssienu uzmērījums. Skice. 20. gs. 30. gadu vidus

7. Skats uz ortopēdisko darbnīcu no pagalma puses



8. Māsu skolas korpusi
no ortopēdiskās
darbnīcas puses



kas vainagojas pamatapjoma un kāpņu telpas proporcionālajā ritmikā. Darbnīcas un noliktavas būvķermenis šodien rāda meistara arhitektoniskās valodas formālu respektēšanu, kāpņu telpas apjomu šķietami it kā paaugstinot virs ēkas dzegas. Nesamērīgas apjomu dimensijas vērojamas arī pagalma fasādē, kur Klinklāva iecerēto vertikālītātes kāpinājumu ar divu kāpņu telpu izvirzījumu simetriskā attālumā nomāc piebūves neatbilstoši izvēlētais augstums un papildu izbūve piektā stāva līmenī.

1935. gadā – tieši gadu pēc ortopēdiskās darbnīcas un ārstniecības līdzekļu noliktavas uzcelšanas – LSK Klinklāvam uzdeva izstrādāt žēlsirdīgo māsu skolas ēkas kompleksa projektu. Skola oficiāli tika atklāta 1936. gada 20. novembrī. Arhitekte Alma Dunga (1900–1983), kas kādu laiku bija strādājusi Klinklāva arhitektūras birojā un, iespējams, piedalījies māsu skolas projekta izstrādē, 1937. gadā žurnālā "Zeltene" rakstīja, ka jaunuzceltā ēka ir vienīgā modernā šāda rakstura skola Latvijā.² Uzdrīkstos apgalvot, ka māsu skola ir viens no izcilākajiem Klinklāva autordarbiem, kas precīzi ieskicē arhitekta stilistisko rokrakstu.

Arhitekta atbildīgākais uzdevums bija jaunā būvobjekta piemērotākās vietas izraudzīšanās un atbilstoši tam – ēkas projekta izstrāde, ievērojot attiecīgos teritoriālos un arī laikmeta nosacījumus. Klinklāva projektētajai jaunbūvei Pērmavas ielas pusē pieklāvās tikko kā uzceltā iegarenā ortopēdiskā darbnīca, bet Tallinas ielas pusē – 20. gs. sākumā celta ēka. Trīsstāvu ēkas plāna pamatā ir neregulāra ģeometriskā figūra, ko nosacīti varētu apzīmēt kā nenoslēgtu trapecīti. Šāds ēkas plānojums, kur iekštelpu raksturu nosaka asimetrijas princips, bija ļoti izplatīts funkcionālisma arhitektūrā.

Māsu skolas būvobjekts sastāv no trīs savstarpēji atšķirīgiem korpusiem (spāmiem). Pirmā korpusa plānā gar Tallinas ielu redzams asimetrisks telpu kārtojums, ko organizē nosacīti centrālā ass šaura koridora veidā, tomēr ēkas galā tā ieņem labirinta cienīgu virzienu. Kāpnes šajā

² Dunga A. Latvijas Sarkanā
Krusta žēlsirdīgo māsu skola //
Zeltene – 1937. – Nr. 2. – 10. lpp.



9. Māsu skolas fasāde pret Pērnavas ielu

celtnes spāmā formāli ir analogas Klinklāva projektētajām Bāzeles farmaceitiskās firmas *Hoffmann La Roche & Co* ēkas funkcionālajām un reizē izsmalcinātajām lentveida kāpnēm, uz kurām var attiecināt vienīgi funkcionālisma apzīmējumu. Tallinas ielas nelielo ēkas spāmu ar vidējo korpusu (gar Jāņa Asara ielu) savieno šaurs koridors, kas kārtējo reizi norāda uz Klinklāva telpas organizēšanas principu, proti, iestiklojuma izmantošanu, šoreiz – lai reducētu telpas šaurības ilūziju.

Klinklāva projekts māsu skolas vajadzībām paredzēja visu ēkas korpusu Pēmavas ielas pusē un vidējā spāma 2. un 3. stāvu. Pēmavas ielas korpusa iekšējo plānojumu noteica simetrijas ass, ko veidoja šaurs koridors visa korpusa garumā. (Koridors funkcionālisma arhitektūrā ir viens no visbiežāk lietotiem telpisko vidi organizējošiem paņēmieniem, kas pieļauj racionālu un – pats galvenais – individuālu telpu izkārtojumu abpus tā.) Simetriskais līdzsvars šajā korpusā jāuzskata gandrīz par vienīgo stingri ievērotas regularitātes izpausmi māsu skolas telpiskajā plānojumā.

Galvenā ieeja skolā veidota no Jāņa Asara ielas puses – stratēģiski svarīgā vietā, kur satiekas divi lielākie ēkas korpusi. Galvenā kāpņu telpa projektēta ēkas spāmu savienojuma šaurākā leņķa iekšpusē, bet otras (mazākas nozīmes) kāpnes ved no neliela daudzstūra formas vestibila. Galvenā kāpņu telpa un tās konstruktīvais risinājums ir īpašas apceres vērts, jo šajā gadījumā var teikt, ka ēkas āriene nesniedz nekādu ticamu nojausmu par šādas unikālas interjera iekārtas eksistenci un tās izvietojuma raksturu. Viens no telpiski atvērtas kāpņu telpas priekšnosacījumiem ir tās platums, kas māsu skolā atbilstoši Klinklāva prasībām realizēts ideālā izmērā. Uz tā bāzes iespējams veidot pārskatāmu un proporcionāli sabalansētu kāpņu struktūru. Lai gan kāpņu telpai jau bija viens gaismas avots – iestiklojums ēkas stūrī, arhitekts arī blakusesošās telpas 2. un 3. stāva līmeni norobežojis ar stikla durvju – sienas – konstrukciju, kas rada nepārtrauktu plūdlīniju efektu un izjauc starpstāvu robežas. Klinklāvs savos projektos tiecās atbrīvoties no jebkādām sajūtamām telpas robežām: bez jau minētās stikla sienas, kas atdala kāpnes no blakus telpas, viņš realizējis stiklā arī sānu vestibila durvis – sienu. Visas stikla durvis ir paredzētas funkcionālai lietošanai, un līdz ar to iestiklojums iegūst papildu mobilitāti.



10. Māsu skolas stikla durvju – sienas – konstrukcija 2. un 3. stāvā



11. Māsu skolas 2. stāva sānu vestibila stikla šķērssienu

Tā dekoratīvais rūtiņu dzislojums vizuāli sasauca ar kāpņu margu ornamentu. Jāpiebilst, ka māsu skola ir viena no retajām 30. gadu ēkām, kurā tās funkcijas dēļ sekmīgi saglabājušās oriģinālās interjera iekārtas – pat līdz tādām šķietamam sīkumam kā durvju un logu rokturi.

Lai gan Klinklāvam bija jāapgūst vesels kvartāls, kas teorētiski piedāvāja plašas būvapjomu izvērsuma iespējas, tas nebūt nebija tik nepārskatāms un teritoriāli sadrumstalots, lai neievērotu proporcionālas likumības attiecībā uz katras ēkas platumu, garumu un augstumu. Arhitekts uzskatījis par nepieciešamu akcentēt tikai māsu skolu, tāpēc izvēlējies tai trīs stāvu dalījumu, lai ēka harmonētu ar ortopēdiskās darbnīcas un ārstniecības līdzekļu noliktavas līmenisko būvķermeņi. Šāds korekts arhitektoniskais risinājums ļauj izvērtēt katras ēkas mākslinieciskās kvalitātes no individuāla redzespunkta. Līdz ar darbnīcas un noliktavas ēkas disproporcionālo pārbūvi Klinklāva ideja tikusi nonivelēta, un par tās izpausmēm apgriezta kārtībā šodien runā vairs tikai celtnes kompozicionālās nepilnības.

Māsu skolas tektonika ir viena no sarežģītākajām, kādu Klinklāvs jebkad īstenojis praksē Latvijā (analoģs piemērs varētu būt vienīgi Finanšu ministrija, kur redzama radniecīga kāpņu telpu apjomu izvietošana būvķermeņa lauzuma vietās). Trīs savstarpēji savienotie ēkas korpusi atstāj visai komplicētas, bet saskaņotas kompozīcijas iespaidu, kas rāda, ka harmonijas princips, gan gluži citādā izpratnē nekā senajiem grieķiem, bijis viens no noteicošākajiem faktoriem Klinklāva arhitektoniskā rokraksta veidošanā.

Funkcionālisma arhitektūrā, kā zināms, ēkas galvenās fasādes uzsvēršanai netiek piešķirta būtiska loma, tomēr nereti tā kopējā būvapjomā tiek akcentēta. Tā kā funkcionālisma stilā celtni ēku fasāžu izgreznošanai nelieto plastisku dekoru, par vienīgo dekoratīvās izteiksmes līdzekli kļūst celtnes apjomu plastika, kuras neskaitāmās variācijas var būtiski veidot ēkas raksturu un līdz ar to arī izcelt kādu atsevišķu apjoma plakni. Otrs – galvenās fasādes akcents var būt centrālās ieejas izvietojums: saprotamu iemeslu dēļ tā netiek plānota pagalma pusē vai grūtāk pieejamās vietās. Lielākas izredzes pretendēt uz galvenās fasādes statusu ir ēkas daļai, kas vērsta pret ielu. Māsu skolā Klinklāvs apvienojis visus minētos komponentus – par galveno fasādi nosacīti var uzskatīt tās vidējo spāmu pie Jāņa Asara ielas, kur izvietota arī galvenā ieeja ēkā ar tiešāko piekļuvi veselības kopšanas punktam. Savukārt tuvāk Pērnavas ielai projektēta atsevišķa ieeja māsu skolā.



12. Galvenā ieeja māsu skolā

Par izteiksmīgāko fasādes, tāpat kā visas ēkas, dekoratīvo akcentu uzskatāms kāpņu telpas vertikālais apjoms pie galvenās ieejas. Līdzīgu kāpņu telpas eksponēšanu ēkas ārpusē – galvenokārt kompozicionālā līdzsvara dēļ – Klinklāvs paredzējis arī korpusā Pērnavas ielas pusē. Iestiklojuma izmēram un tā izvietojumam attiecībā pret apjoma centru šajā gadījumā nav izšķirošas nozīmes. Kāpņu telpas apjoma svarīguma pakāpi Jāņa Asara ielas pusē nosaka vienīgi vizuālais efekts, ko rada kāpņu daļas un ēkas pamatapjoma apzināts kompozicionālais kontrasts. Šī ir viena no tektoniski komplicētākajām celtnes daļām, ko arhitekts izvēlējies izspēlēt šādā kontekstā. Pret Tallinas ielu vērsta ēkas spārna augstums ir mazāks nekā vidējam spārnā (to nosaka auditoriju izmēri), kaut arī māsu skola ir trīsstāvu celtnē. Kāpņu telpa, neskatoties primārās funkcijas, apvieno arī minētos divus spārnus, un, izmantojot šādu priekšrocību, Klinklāvs to īpaši akcentējis ar apjoma augstumu, kas patiesībā ir izteikti nefunkcionāls, jo kāpņu telpu var izmantot tikai faktisko stāvu ietvaros. Tādējādi arhitekts teorētiski atkāpies no funkcionālisma postulāta "forma seko funkcijai" un iekļāvies Latvijā aprobētajās funkcionālisma tradīcijās, jo tādi piemēri sastopami arī citu funkcionālisma meistarū veikumā. Visticamāk, ka Klinklāvs šādu būvprojekta daļu kārtojumu izvēlējies formāli estētisku apsvērumu dēļ, tomēr ar acīmredzamu tendenci izcelt ēku rajona kopējā apbūvē, tādējādi tiecoties piešķirt tai reprezentatīvu funkciju. Šādu kāpņu telpas apjoma traktējumu viņš nedaudz atšķirīgā, bet principiāli analogā veidā jau bija izmantojis ortopēdiskās darbnīcas un ārstniecības līdzekļu noliktavas būvprojekta gala fasādē. Acīmredzot Klinklāvs tādējādi abu līdzās pastāvošo ēku arhitektūrā centies iezīmēt stilistisku līdzību.



13. Māsu skolas fasāde no ortopēdiskās darbnīcas puses

³ Laube E. Latvijas arhitektūras ceļš 20-tajos gados // Latvijas Arhitektūra. – 1938. – Nr. 4/5. – 137.–138. lpp

⁴ Lejnīeks J. Funkcionālisms, konstruktīvisms, racionālisms // Māksla – 1986. – Nr. 3.–18. lpp.

nacionālā stila izkopšanai. Pie tam nebūt nav jādodomā, ka tas, ko esam pārdzīvojuši arhitektūrā pirms 15. maija, būtu mums bijis bez kādas nozīmes. Materiāli tehniskais jeb abstrakti objektīvais virziens palīdzēja mums izkopt dažādas vērtības, kas mums var labi noderēt mūsu latviski nacionālās arhitektūras izveidošanai.³ Jānis Lejnīeks savukārt uzskata, ka tieši māsu skola ir pirmais Klinklāva "pārejas posma darbs", kaut arī viņš norāda, ka asimetriskais plāns liecina par ēkas piederību pie funkcionālisma.⁴ Maz pamazām arī Klinklāva stils evolucionēja neoklētisma virzienā, un māsu skolas interjera iekārtojums (bet ne telpiskais plānojums) sniedz tam daļēju apstiprinājumu. Tomēr, lai cik nacionāli pēc savas būtības bija arhitekta vēlāko gadu projekti Latvijā, tie tā arī nekad nekļuva īsteni nacionāli pēc formas. Ēku telpiskajā risinājumā arhitekts vienmēr palika uzticīgs funkcionālismam, un to vislabāk rāda 30. gadu beigu projekti. Klinklāva arhitektūras mantojums, arī daudzās veselības aprūpei paredzētās ēkas, ne vien vērtējams kā viens no laikmetīgākiem būvmākslas paraugiem tālaika ietvaros, bet pārliecinoši iekļaujas arī 21. gs. sākuma postmodernistiskajā arhitektūras veidolā. To nodrošina laba, izteikti kvalitatīva un mentāli laikmetīga būvmāksla.

Otrais pasaules karš ieviesa būtiskas korekcijas Klinklāva personiskajā un radošajā dzīvē. 1944. gadā viņš ar sievu, tolaik slavu un panākumus iemantojušo Latvijas Nacionālā teātra zvaigzni Imu Graudiņu, un septiņgadīgo dēlu Pēteri devās uz Vāciju, bet četrus gadus vēlāk par Klinklāvu ģimenes mītnes zemi kļuva Kanāda, un Aleksandra Klinklāva vārds uz vienpadsmit gadiem kaut pastarpināti, tomēr spilgti ierakstījās Monreālas 50. gadu arhitektūras procesos.

20. gs. 20. gadu Eiropas modernisma strāvājumi – *Art Déco*, ekspresionisms un funkcionālisms – Kanādā ienāca lēnām, un pirmās radikālās pārmaiņas skāra ēku interjeru, bet fasādēs tika turpinātas labi zināmās tradīcijas. 30. gadu vidū, Kanādai cīnoties ar ekonomiskās depresijas postošajām sekām, funkcionālisma principiem labākajā stilistiskajā interpretācijā bija visai grūti realizēties nopietnos pasūtījumos, tādēļ t.s. internacionālais stils sevi pārliecinoši pieteica tikai 40. gados. Spēcīgākās funkcionālisma ideju ģenerēšanas vietas bija universitātes,

Māsu skolas un veselības kopšanas punkta projekts tapa laikā, kad oficiālais arhitektūras raksturs skaidri pauda centienus pēc reģionāla, iespējami nacionāla stila jebkura satura ēkās. Eižens Laube šajā sakarā rakstīja: "Un reizē ar to arī latviski nacionālais gars tika izvirzīts par noteicošu un vadošu arī mūsu arhitektūras dzīves turpmākā attīstībā. Ar šo momentu Latvijas arhitektūrai un latviešu arhitektiem dota plaša iespēja un noteikts uzdevums kalpot ar dažādiem arhitektūras līdzekļiem, to starpā arī ar tehniku, materiālu, saimnieciskumu, funkcionālismu, konstruktīvismu u.t.t., arī ar visām tām lietām, ar kurām tika kalpots

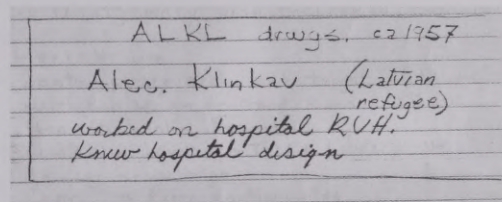
kurās no Eiropas un ASV tika pieaicināti jauni profesori un internacionālais stils tika uztverts jau par aksiomu. Nozīmīgākie modernās arhitektūras centri Kanādā 50. gados bija Vankūvera, Vinipega, Toronto un Otava. 50.–60. gados bija vērojama otrās arhitektu – modernistu paaudzes nostiprināšanās, kurā netieši iekļāvās arī Aleksandrs Klinklāvs. Zīmīgi, ka arī Latvijā 30. gados Klinklāvs nepiederēja pie pirmās funkcionālisma stila adeptu paaudzes, taču izmantoja iespēju ar to iepazīties jau praksē studenta gados.

Kopā ar Imu Graudiņu 1952. gadā sniegtajā intervijā Imai Grebzdei Klinklāvs apgalvojis, ka konkrētajā brīdī ir pirmais arhitekts firmā *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett*.⁵ Gūstot tam apstiprinājumu no tiešiem avotiem Monreālā, jāsecina, ka šāds amats bēgļu statusā esošam Kanādas pavalstniekam (tāds statuss Klinklāvam saglabājās visus Kanādā pavadītos gadus) nenoliedzami bija ietekmīgs rādītājs, protams, neapšaubot viņa kā nepārprotami augstas klases profesionāļa reputāciju. Kādreizējais Klinklāva pirmās dzīvesvietas kaimiņš Monreālā Laimonis Bisenieks atceras, ka ieņemamā amata un atbilstoša atalgojuma dēļ Klinklāvs pēc ierašanās jaunajā dzīvesvietā uzreiz varēja atļauties savai ģimenei noiņēt nelielu dzīvokli ārpus Monreālas centra – pretēji lielākajai daļai savu latviešu kaimiņu, kuri vienu dzīvokli dalīja uz vairākiem cilvēkiem. Bisenieks raksturoja Klinklāvu kā ļoti korektu un disciplinētu cilvēku, viņš bijis absolūts sava darba patriots un visus brīvos brīžus, izņemot darbu pie Monreālas latviešu teātra organizēšanas, veltījis savas dzīves lielākajai mīlestībai – arhitektūrai. Šādu un līdzīgu viņa raksturojumu man nācās dzirdēt arī no Klinklāva tuvākā kolēģa un drauga Aivena Šildsa Čikāgā.

Arhitektu biroju *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett* – Klinklāva pirmo un vienīgo darbavietu Monreālā – 1912. gadā dibināja Ernests Izbels Barots, un kopš tā laika savu nosaukumu tas mainījis 13 reizi. Ar ievērojamām izmaiņām partneru un vadošo arhitektu sastāvā birojs joprojām ir tas pats, kura attīstībā ievērojamu talanta daļu ielicis arī Aleksandrs Klinklāvs. Arhitekts darbā *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett* iestājās 1948. gadā. Viņš bijis ļoti cienīts un respektēts kolēģu vidū. Klinklāva amats pēc viņa kādreizējā kolēģa Nikolasa Stāla vārdiem tika definēts kā *job captain* jeb darbu vadītājs, un tas sakrīt ar Klinklāva paša teikto – arhitekts bijis atbildīgs par projektu izstrādes dokumentiem. Stālam bija saglabājušās visai epizodiskas atmiņas par Klinklāva darbu pie konkrētiem projektiem, taču viņš vēlējas uzsvērt, ka savu darbu arhitekts pārzinājis ļoti labi, un ar šādu un līdzīgu Klinklāva raksturojumu es saskāros ik reizi, kad izdevās sastapt kādu viņa laikabiedru vai kolēģi arī ASV.

Aleksandra Klinklāva kādreizējais kolēģis arhitektu birojā *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett* Endijs Salmaso, kas firmā bija tehniskais zīmētājs, latviešu arhitektu atcerējās labprāt, uzvārdu neizrunāja nekad, bet mīļi sauca par Aleksi.⁶ Salmaso pateica dažas visai būtiskas lietas: Klinklāvu ne vien respektēja tuvākie kolēģi, ar kuriem viņu saistīja ikdienas darbs, bet viņa spējas un talantu ļoti atzinīgi vērtēja arī viens no stabilākajiem firmas partneriem – Kempbels Merets. Viņš ar Klinklāva uzskatiem atsevišķos gadījumos esot rēķinājies pat vairāk nekā ar firmas partneru viedokli. Salmaso uzskata, ka Monreālas Karaliskās Viktorijas slimnīcas rekonstrukcija un

⁵ Grebzde I. Intervija ar Imu Graudiņu un Aleksandru Klinklāvu // *Latvju Žurnāls* – 1952. – Nr. 7. – 37. lpp.



14. Piezīmes no Kanādas Arhitektūras centra arhīva lietas par arhitektu biroju *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett*

⁶ Intervija ar Endiju Salmaso Monreālā 2004. gada 7. novembrī. Pieraksts autores arhīvā.



15. Karaliskā Viktorijas slimnīca Monreālā Henrija Saksona Snela izpildījumā. 20. gs. sākums

⁷ *Grebzde I.* Intervija ar Imru Graudiņu un Aleksandru Klinklāvu, – 37. lpp.



16. Karaliskās Viktorijas slimnīcas kopskats ar Aleksandra Klinklāva projektētajiem jaunajiem korpusiem. 20. gs. 60. gadu sākums

jauno terapijas un ķirurģijas spāmu projekts bijis Klinklāva nozīmīgākais pasūtījums viņa profesionālās karjeras laikā Kanādā. Tas izvērties par sarežģītu, darbietilpīgu un ilgstošu pasākumu un ir viens no retajiem Klinklāva darbiem, saistībā ar kuru visi dokumentārie un arīdzan mutiskie avoti norāda uz viņa nepārspilēti nozīmīgo lomu un pilnvarām projekta izstrādē.

Arhitekts pie šīs lietas esot strādājis ar ļoti lielu atdevi, turklāt ne vien viņa kolēģi, bet arī slimnīcas personāls – galvenokārt ārsti, ar kuriem bija jāpanāk saudzīgs kompromiss ikvienā telpas plānošanas detaļā, – esot Klinklāvam ļoti uzticējies, un, novērtējot viņa zināšanas slimnīcu arhitektūrā un pietāti pret pacientu vajadzībām, neesot bijuši principiāli strīdi par lietām, kas abām pusēm likās korekti atrisināmas. Arī pats arhitekts, stāstot par slimnīcas projektu, uzsveris: "Darbs ļoti saistošs, jo varu strādāt pilnīgi patstāvīgi."⁷ Diemžēl šajā intervijā minētais fakts, ka viņš tobrīd strādājis pie Karaliskās Viktorijas slimnīcas pārbūves un jaunajiem korpusiem, ir arī vienīgā paša Klinklāva apstiprinātā liecība par viņa Monreālā realizētajiem projektiem, jo, pat ņemot vērā visas personiskās dokumentārās liecības, kas nonākušas Latvijā nosūtīto projektu plānu eksemplāros, izsvērt katra projekta nozīmi un arhitekta daļību ikvienā no tiem izrādījās grūtāks uzdevums, nekā varētu iedomāties analogā Latvijas pieredzē. Viktorijas slimnīcas projekta zīmējumu klāsts oriģinālā izpildījumā joprojām glabājas Makgila universitātes Veselības centra projektu pārraudzības biroja arhīvā, un jāatzīst, ka tas bija viens no savijņojošākajiem mirkljiem Klinklāva t.s. Kanādas perioda pētniecības procesā.

Kanādas slimnīcu arhitektūras vēsture nav sevišķi sena, jo līdz apmēram 1900. gadam slimnīcas bija nespecializētas, daudzfunkcionālas institūcijas, domātas mazturīgo iedzīvotāju daļai, savukārt turīgi cilvēki deva priekšroku mājas ārstēšanai. 20. gs. Kanādas slimnīcu pamatuzdevums bija zinātniskās medicīnas administrēšana. Slimnīcas 20. gs. sākumā salīdzinājumā ar to priekštecēm bija masīvas un kompakas būves ar nelielām apakšnodalām. Straujā medicīnu profesijas specializācija prasīja jaunus, individuālus laboratoriju, rentgena un citām diagnostikas funkcijām paredzētu telpu risinājumus. Pēc Otrā pasaules kara Kanādas slimnīcu arhitektūra strauji progresēja. 50. gados celtās veselības aprūpes ēkas bija brīvi stāvoši taisnstūra būvapjomi ar augstu izslietiem torņiem, un tālaika slimnīcu kvalitātes zīme bija standartizēti stāvu plāni, gludas fasādes un plakani jumti. Novēlota Rietumu funkcionālisma interpretācija bija izteikta Kanādas postmodernisma iezīme.

Karaliskā Viktorijas slimnīca Monreālā ir piedzīvojuši saistošu vēsturisku attīstību kopš 19. gs. beigām, un, kā jau minēju, viens no tās spilgtākajiem veicinātājiem (ar publisku slavu gan nelutināts) bija tieši Aleksandrs Klinklāvs. Viņa uzdevums pārbūvēt 19. gs. slimnīcas ēku nebija viegls – vēl jo vairāk tādēļ, ka te satikās vairāku gadsimtu arhitektūra. Lielbritānijas karalienes Viktorijas 50. gadu valdīšanas jubileja 1887. gadā veiksmīgi sakrita ar škotu uzņēmēju lordu Stračonas un Stīvena Maunta filantropiskajām vēlmēm uzdāvināt Monreālas pilsētai jaunu slimnīcas kompleksu un likumsakarīgi dot tai karalienes vārdu. Slimnīcas celšanai tika atvēlēta daļa no gleznainās Monreālas vēl neapbūvētās teritorijas Karaliskā kalna parkā (*Mount Royal Park*), un tā tika atklāta 1894. gadā. Jaunās slimnīcas trīs centrālās daļas – administrācijas ēku un divus tai piegulošos spāmus, kas plānā veidoja krievu P burta aprīsi, – projektēja tolaik slavas brīžus

jau pieredzējušais angļu arhitekts Henrijs Saksons Snels (1830–1904). Karaliskās Viktorijas slimnīcas komplekss ir Makgila universitātes Veselības centra sastāvdaļa. Universitātes profesore veselības aprūpes arhitektūras speciāliste Annamarija Adamsa uzsver, ka slimnīcas oriģinālā ēka Karaliskā kalna (*Mount Royal*) dienvidu nogāzē ir nozīmīgākais paviljona plāna slimnīcu arhitektūras paraugs Kanādā.⁸ Viņa arī piebilst, ka, ņemot vērā slimnīcas gleznaino apkārtni, pārspilēti nodarvoto jumtu, no piļu arhitektūras aizgūtās detaļas un līdzību ar Karalisko dziedinātavu Edinburgā, tā dažkārt tiek vērtēta kā piederīga pie skotu baronu piļu arhitektūras. Gan 20. gs. sākuma gados, gan periodā pēc Otrā pasaules kara slimnīca piedzīvoja funkciju un telpu paplašināšanu, kas izpaudās gan kā vietējo un starptautisko arhitektu sekošana Snela iedibinātajam estētiskajam ēkas modelim, gan arī kā pielāgošanās modernās medicīnas tehnoloģiskajām prasībām. Taču tieši Klinklāva darbības laikā slimnīcu skāra tās vēsturē radikālākās pārmaiņas. 1950. gadā slimnīcas vadība vērsās ar pasūtījumu arhitektu birojā *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett*, un rezultātā Klinklāvam tika uzticēti gan ievērojami rekonstrukcijas un modernizācijas darbi centrālajā slimnīcas korpusā, kur vajadzēja saglabāt neskartu fasādes veidolu, gan arī divu jaunu korpusu – ķirurģijas spāma (atklāts 1956. gadā) un terapijas spāma (atklāts 1959. gadā) – izbūve.

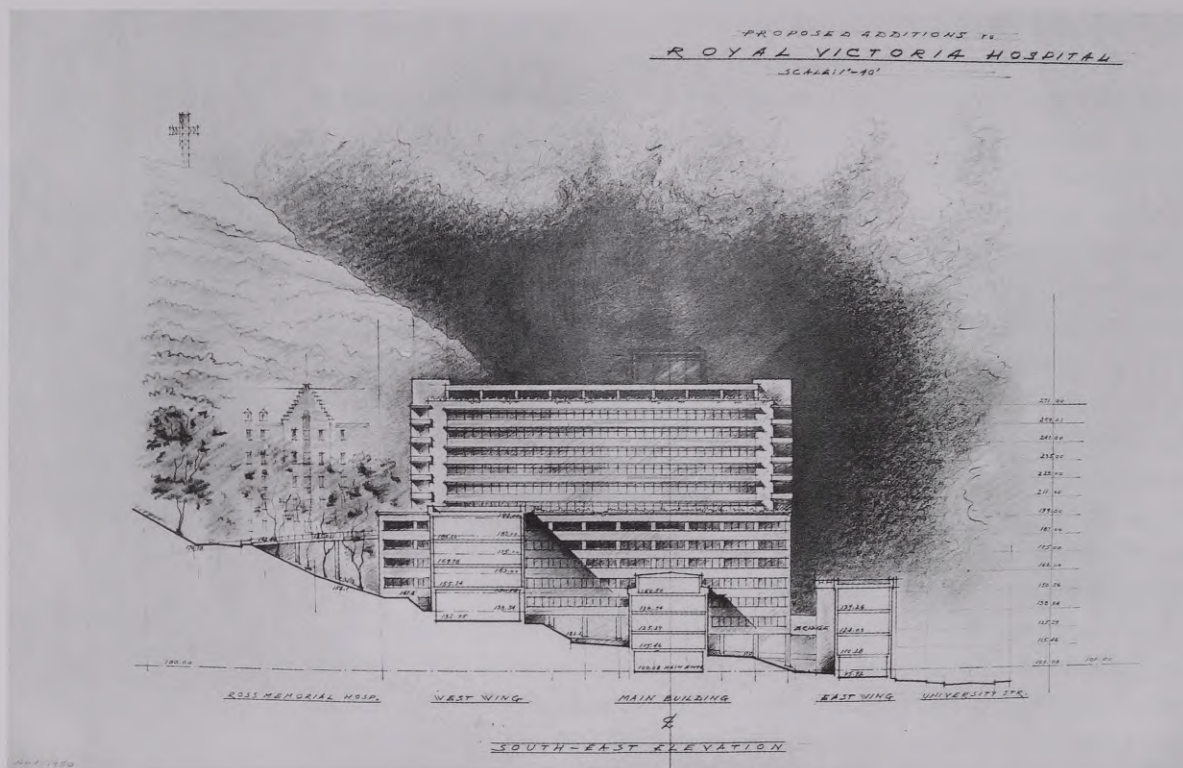
Jau minētā Annamarija Adamsa abus spāmus raksturo kā masīvas konstrukcijas un uzskata, ka tie bijuši iecerēti, lai Viktorijas slimnīcai piešķirtu bravūrīgu fonu un atdarinātu, pat parodētu ēkas oriģinālo arhitektūru. Tajā pašā laikā arhitektūras profesore norāda, ka pēc Otrā pasaules kara tapušās slimnīcas piebūves iekļāvās internacionālā modernisma arhitektūras strāvījumos, un abus spāmus viņa vērtē kā pēckara modernās slimnīcu arhitektūras paraugus, ko cēlīs slavenais modernisma arhitekts Klinklāva kolēģis un firmas partneris Kempbels Merets. Aleksandra Klinklāva vārds projekta oficiālajos dokumentos, saprotams, neparādījās, tomēr Makgila universitātes Veselības centra projektu pārraudzības biroja arhīvā glabājas patiešām paprāvs viņa parakstītu oriģinālizmējumu klāsts, kas attiecas uz abu jauno spāmu izbūvi.

Ķirurģijas spāms bija sarežģīts un pat riskants projekts. Tam atvēlētā vieta bija šaura zemes strēle starp Rosa paviljonu un oriģinālo galveno korpusu. Stāvajā, nolaidenajā laukumā, kas turklāt atradās uz cieta ieža, bija jāveic plaši spridzināšanas un nolīdzināšanas priekšdarbi. Ēka, kas beidzot pacēlās uz šīs klinšainās pamatnes, bija iespaidīga dzelzsbetona būve, no kuras deviņiem stāviem četri bija atvēlēti 274 pacientu uzņemšanai (pārsvārā katrā istabā bija četras gultas). Pārējie stāvi tika paredzēti pārtikas krājumu glabāšanai, kafejnīcai, rentgena nodaļai, operāciju un atveseļošanās telpām, kā arī ķirurģijas nodaļas personāla telpām. *Mc Gill News* 1956. gada pavasara numurā rakstā par ēkas atklāšanu slimnīcas izpilddirektors Dr. Gilberts Dž. Tēmers uzsvēra, ka "jaunā spāma krāsu struktūra ir viena no ēkas izcilākajām iezīmēm. Sienu, grīdas un aprikojuma krāsu izvēles absolūtam rezultātam tika izlietota ne viena vien ota. Pasteltoņu izmantojums, kas mainās no istabas istabā, ir efektīgs un acis priecējošs."⁹ Ķirurģijas spāma būvniecība izvērtās par komplicētu projektu, tā plāns tika izstiepts, lai maskētu nozīmīgākās izmaiņas, lielā mērā pārbūvējot administrācijas nodaļas ēku.

Pēc ķirurģijas spāma pabeigšanas sākās terapijas spāma celtniecība, taču šeit atklājās dažas

⁸ www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Parameters=A|ARTA_0009288 (skatīts 18.06.2006.).

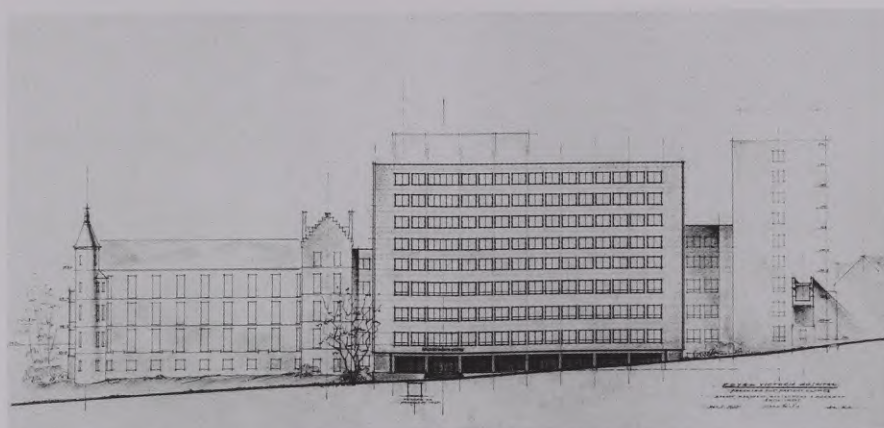
⁹ Cit. pēc: Terry N. *The Royal Vic: The Story of Montreal's Royal Victoria Hospital, 1894–1994*. – Montreal: Mc Gill Queen's University Press, 1994. – P. 65.



17. Aleksandra Klinklāva
 skice Karaliskās Viktorijas
 slimnīcas ķirurģijas spānam.
 1950



18. Karaliskās Viktorijas
 slimnīcas ķirurģijas spāns
 no ziemeļaustrumu puses



19. Aleksandra Klinklāva skice Karaliskās Viktorijas slimnīcas terapijas spārnā. 1955

problēmas. Ēka tika projektēta slimnīcas galvenā korpusa rietumu pusē. Vietas sagatavošana būvniecībai nebija iespējama bez atsevišķu jau esošo ēku nojaukšanas, pagaidu savienojošo pāreju un alternatīvu izbūvju veidošanas, lai uzturētu slimnīcas ikdienas ritmu. Darbs sākās 1957. gada maijā. Pēc dažiem būvniecības pārtraukuma periodiem un improvizācijas eksperimentiem terapijas spāns beidzot tika atklāts 1959. gada oktobrī. Desmit stāvu augstās ēkas apakšējos stāvos atradās universitātes klinikas laboratorijas, bet augšējie seši stāvi bija paredzēti pacientiem, kuri tika izvietoti istabās ar četrām, divām vai vienu gultu. 9. stāvs bija rezervēts diabēta slimniekiem un endokrinoloģijas nodaļai, savukārt 10. stāvā atradās bērnu nodaļa. Terapijas spāns plānojumā ir ierīkots un platāks nekā ķirurģijas spāns. Bēmu zīdīšanas telpas tika projektētas pēc dubultā koridora principa: pacientu istabas izvietoja abpus koridoram, savukārt birojus – starp pārejām. Ziemeļos ēka savienojās ar ķirurģijas spānu.

Kaut arī Aleksandrs Klinklāvs Monreālā bija aizsācis visai veiksmīgu arhitekta karjeru, viņš acīmredzami bija gatavs spert tālākus soļus un nebaidījās pieņemt jaunus, ar radikālām dzīves pārmaiņām saistītus izaicinājumus. 1959. gadā Monreālā notika veselības aprūpes arhitektūras konference, kurā Čikāgas pilsētas slimnīcu plānošanas padome (*The Chicago Metropolitan Hospital Planning Council*) vadītājs Hairems Siblijs iepazīstināja Klinklāvu ar Čikāgas arhitektu Edvardu Halstedu. Pēdējais bija ne tikai perspektīvs amerikāņu arhitekts, bet arī Čikāgas arhitektu firmas *Jensen & Halstead* īpašnieks. Firma specializējās veselības aprūpes arhitektūrā, un tieši tobrīd Halsteds meklēja speciālistu slimnīcu arhitektūras jomā. Klinklāvs piedāvājumu pieņēma, pārcēlās ar ģimeni uz dzīvi Čikāgā un kopš 1959. gada 31. augusta oficiāli kļuva par *Jensen & Halstead* slimnīcu arhitektūras projektu direktoru (*Director of Hospital Design*). Viņa profesionālo panākumu ierocis bija teicamās zināšanas un pieredze, kā arī nenoliedzams zīmētāja talants. "Visu, ko es iemācījos par slimnīcu arhitektūru, es iemācījos no Aleksandra Klinklāva, viņš bija mans skolotājs, un es biju viņa projektu tehniskais interpretētājs profesionālā izpaušmē," šādu vārdus man teica Klinklāva tuvākais kolēģis un draugs arhitekts Aivens Šildss (dz. 1930) – *Jensen & Halstead* kādreizējais viceprezidents un vēlākais direktors.¹⁰ Tolaik jaunais arhitekts Šildss, tāpat kā viņa kolēģi firmā, izjuta dziļu cieņu un respektu pret Klinklāva pamati-



20. Karaliskās Viktorijas slimnīcas terapijas spāns no dienvidrietumu puses

¹⁰ Intervija ar Aivenu Šildsu Čikāgā 2004. gada 11. novembrī. Pieraksts autores arhīvā.



21. Aleksandra Klinklāva
kolēģis Čikāgā Aivens Šildss

¹¹ *Pridmore J., Larson G. A.*
Chicago Architecture and Design. –
New York: Abrams, 2005. – P. 7.

gajām profesionālajām zināšanām un neierobežotajām darbaspējām. Klinklāvam sākotnēji nebija slimnīcas arhitekta grāda, viņam ASV nebija pat arhitekta atļaujas, taču tas nelika šķēršļus viņa radošajai darbībai, savukārt Šildss Klinklāva projektiem veica tehniskos rasējumus.

Arhitektu birojam *Jensen & Halstead* ir gandrīz 140 gadu ilga darba pieredze. Biroju 1868. gadā nodibināja Viljams Dženijs – pirmā Čikāgas debesskrāpja autors. Līdz pat šodienai tas nes kvalitātes un profesionālā garanta zīmi, turklāt kopš 50. gadu sākuma firmas specializācija bijusi tieši veselības aprūpes arhitektūra, un joprojām 90 % no visiem biroja projektiem aizņem slimnīcas. Klinklāvs šajā birojā strādāja līdz pat savai nāvei 1982. gadā. Pēdējos mūža gados arhitekts nodarbojās ar renovācijas un pārbūves projektiem, sīkākām detaļām un savu radošās dzīves telpu bija ierīkojis mājās. 23 gadu ilgā laikposmā Čikāgā Klinklāvs piedalījies daudzu projektu izstrādē, no kuriem gan daļa netika īstenota (vai arī tika realizēta ar būtiskām izmaiņām) pēc viņa oriģinālprojekta. Realizēto ēku vidū galvenokārt ir veselības aprūpei paredzētas būves.

Čikāga ar tās pamatīgajām arhitektūras vēstures tradīcijām ir bijusi iedvesmas un ierosmes pilsēta arhitektiem visās paaudzēs. Aleksandrs Klinklāvs bija pietiekami drosmīgs un arīdzan ambiciozs, lai jau pāri pusmūžam uzdrošinātos mainīt ierastu vidi, valsti, apstākļus un iekarot modernisma arhitektūras vienu no spilgtākajiem un nozīmīgākajiem stratēģiskajiem punktiem – Čikāgu. Daži ASV arhitekti nokļūšanu šajā pilsētā pat pielīdzina svētceļojumam uz Romu vai Atēnām.¹¹ 60. gadi ir laiks, ko nosacīti var uzskatīt par Klinklāva trešā nozīmīgā dzīves posma sākumu. Tas bija pilns iedvesmas un savīļojuma ne tikai arhitekta personiskajā karjerā – radošs pacēlums bija vērojams visos aktuālajos Čikāgas arhitektūras procesos. Ilinoisas Tehnoloģiju institūta arhitektūras skolas direktors bija Ludvigs Mīss van der Roe, turklāt 60. gados tapa vienas no slavenākajām un arhitektoniski izteismīgākajām Čikāgas būvēm – Mīsa van der Roes *Lake Shore Drive* dzīvojamā māja, Bērtranda Goldberga *Marina City*, *Sears* un *John Hancock* debesskrāpji. Aleksandrs Klinklāvs Latvijas periodā 30. gados neieklāvēs pirmo modernistu revolucionāru lokā, Kanādā viņa kā jaunradoša arhitekta funkcijas bija salīdzinoši nelielas, toties Čikāgas 60.–70. gadu vide arhitekta nobriedušajam talantam piedāvāja jaunus impulsus.

Periodu no 40. gadu sākuma līdz pat 1975. gadam Čikāgas arhitektūrā – galvenokārt Mīsa van der Roes darbības dēļ – dēvē par otrās Čikāgas skolas laiku. Mīss van der Roe bija viens no Klinklāva svarīgākajiem garīgajiem skolotājiem un iedvesmotājiem, un latviešu arhitektam bija unikāla iespēja pašam klātienē vērot izcilā meistara jaunāko sniegumu Čikāgas pilsētvidē. Veselības aprūpes arhitektūras sfērā arhitektam un pasūtītājam jārunā kompromisu valodā, un, protams, Klinklāvs ar to sastapās arī Čikāgā. Zīmīgi, ka 50. gadu beigās un 60. gadu sākums bija aktīva uzplaukuma posms arī veselības aprūpes arhitektūrā un firmas *Jensen & Halstead* galveno darbības virzienu – slimnīcu būvniecību – noteica tieši lielais pieprasījums un stratēģiski svarīgi, līdz ar to arī finansiāli saistoši projekti. No 1959. līdz 1982. gadam Aleksandrs Klinklāvs kā *Jensen & Halstead* arhitekts izstrādājis projektus vairāk nekā 17 slimnīcām, rehabilitācijas centriem, vienam tiesu namam un pat universitātes kompleksam. Desmit projekti tika realizēti, pilnībā balstoties uz Klinklāva oriģinālvariantu; atsevišķos gadījumos nācās rēķināties ar dažādām modifikācijām no pasūtītāja puses. Būtu aplam apgalvot, ka Aleksandra Klinklāva projek-



22. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra kopskats 1964. gadā

tēto ēku raksturīgākās stilistiskās pazīmes un zīmīgākās detaļas kā vadmotīvs vērojamas visos viņa projektos; katrs no tiem ir pietiekami atšķirīgs un dažādi interpretēts, taču gandrīz visus vieno Čikāgas pilsētvidē 60.–70. gados izplatītais būvmateriāls – sarkanais ķieģelis. Nav iespējams arī runāt par pārliecinošu funkcionālisma klātbūtni un netiešu ietekmi katrā no projektiem, tomēr Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centrs, Tinlija parka un Ozolu parka slimnīcas ir vieni no izteiksmīgākajiem Klinklāva modernisma arhitektūras paraugiem Čikāgas praksē, tostarp šajos projektos atrodamas noteiktas un tipoloģiski nolasāmas paralēles ar Latvijā 30. gados arhitekta paveikto.

Arhitektoniski spilgts Aleksandra Klinklāva funkcionālisma principu manifestis Čikāgā ir 1960. gadā projektētais un četrus gadus vēlāk uzceltais Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centrs (*Dupage County Convalescent Home*). Dupeidžas apgabalā, kas atrodas netālu no Čikāgas, Klinklāvs vienlaicīgi ar rehabilitācijas centru projektējis arī Tiesu namu, taču tas, līdzīgi kā dažos citos gadījumos viņa Monreālas un Čikāgas praksē, nebija suverēna arhitektoniska vienība, bet papildu piebūve pie jau esošās, 19. gs. beigās celtās ēkas. Rehabilitācijas centrs veidots kā divpusēja struktūra, tā spāmiem savienojoties 90° leņķī. Funkcionālisma arhitektūrā tik raksturīgais galvenās fasādes neizcelšanas princips attaisnojies arī šeit, tomēr nosacīti par galvenām fasādēm var uzskatīt abu spārnu puses, kas veido šo iekšējo leņķi. Kreisais spāms plānojumā izstiepts tieši divas reizes garāks par labo, tomēr vizuāli tas nav precīzi nolasāms – arhitekts to saistoši aspēlējis, lietojot saviem projektiem raksturīgus arhitektoniskos paņēmienus. Tā, piemēram, abu spārnu augstums ir identisks (nosacīti tie ir četri stāvi), tomēr kreisā spārma stāvu dalījums ir ievērojami atšķirīgs no labā – akcentēti tikai pēdējie trīs no tiem. Salīdzinājumā ar labo spārnu, kurā visu četru stāvu dalījums ir pilnībā identisks arī vizuāli, kreisajā spārnā Klinklāvam bez papildu elementiem loģailu modelēšanā izdevies panākt



23. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra stiklotā gala fasāde

jau Latvijā 30. gados izmantoto lentveida logu efektu, tādējādi akcentējot fasādes limenisko raksturu. Mans līdzšinējais apgalvojums līdz ar to izvērsās pretrunīgs, jo gareniskā fasāde pagarinās arī optiski. Atbildi sniedz kreisā spāma nobeiguma arhitektoniskais risinājums, kas lielā mērā paspilgtina Klinklāva iekšējo prasību pēc izteikšanās funkcionālisma valodā.

Arhitektam tuvās iestiklojuma konstrukcijas, kas iepriekšējos projektos vērīgi lietotas galvenokārt iekštelpu veidošanā (piemēram, LSK māsu skolas vestibilos), pārlicinoši izmantotas kreisā spāma stiklotajā nobeigumā, ko tikai nosacīti var uzskatīt par rizalitū. Šeit lentveida logu efekts sevi attaisnotu gadījumā, ja neaprautos tikai četru rūšu garumā fasādes sēnā, tomēr jo īpaši pievilcīgs šķiet spāma nobeigums pretskatā. Monolītā un vizuāli vieglā stikla konstrukcija ir saistošs ēkas arhitektūras elements, taču nebūt ne vienīgā Klinklāva radošā gara izpausme rehabilitācijas centra projektā. Balstoties uz skatītāja acij atklāto konstrukcijas daļu, ēkas abus spāmus nosacīti apvieno stiklots kāpņu telpas apjoms, tomēr faktiski tas ir suverēns būvapjoms, ar savu noteiktu telpas funkciju un iestiklotā kāpņu struktūra ir tikai "aisberga redzamā daļa". Interesants šķiet fakts, ka radniecīgas telpiskas konstrukcijas Klinklāvus veidojis (un katrai piešķīris citādu nozīmi) vairākos Latvijā radītos projektos. Tā, piemēram, LSK māsu skolas sarežģītajā tektonikā analogs kāpņu telpas eksponēšanas piemērs vērojams gan pie galvenās ieejas ēkā, gan korpusā Pērnavas ielas pusē, arī Finanšu ministrijas ēkā kāpņu telpu apjomi izvietoti būvķermeņa lauzuma vietās. Latvijas projektos risinātie varianti gan nav tik drosmīgi tieši stiklotās virsmas mērogu ziņā. Tas liecina vienīgi par to, cik svarīgi Klinklāvam šķita šo ideju īstenot un attīstīt atšķirīgos vides un laika nosacījumos.

Lielākā daļa no Aleksandra Klinklāva Čikāgā projektētajām slimnīcām un citām sabiedriskajām ēkām izvietotas ārpus pilsētas centra – galvenokārt perifērijā vai Ilinoisas štata daudzajos apgabalos. No arhitekta viedokļa tā neapšaubāmi ir priekšrocība, bet vienlaikus ir arī mazāk izaicinājuma savu projektu īstenot nosacīti brīvā apbūves laukumā, kur nedominē blīva apbūve. Plašais mērogs ir viena no raksturīgākajām Amerikas priekšrocībām, kas ievērojami ietekmē arī arhitekta domāšanu un attieksmi.

Viens no novatoriskākajiem un neparastākajiem Klinklāva darbiem pašā karjerā veselības aprūpes arhitektūras jomā, kā arī starp daudziem citiem viņa projektiem ir Tinlija parka slimnīca (*Tinley Park State Hospital*; projekts tapis 1962. gadā; tagad Tinlija parka garīgās veselības centrs). Tinlija parka ciemats

izveidojās 19. gs. pirmajā pusē, un tam tika dots Brēmenes vārds, taču 1890. gadā par godu pirmajam ciemata dzelzceļa stacijas pārvaldniekam Semjuelam Tinlijam to pārdēvēja par Tinlija parku. Ģermāņu ietekme vērojama galvenokārt 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma ciemata apbūvē. Slimnīcas projektam tika atvēlēts pietiekami plašs būvlaukums, brīvs no jebkādas tam piegulošas apbūves. Ēka plānā modelēta nosacīti krusta veidā, tās būvapjoms sastāv no trim regulāras formas spāmiem, kas savstarpēji kārtoti T burta veidā, un taisnstūrveida palīgspāma, kurš izvietots t. s. krusta virsotnē. Spriežot pēc slimnīcas interjera plāniem, tajā vienlaicīgi bija iespējams uzturēties nedaudz vairāk par 140 pacientiem, tādējādi tā uzskatāma par salīdzinoši mazu



24. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra spāmu savienojuma konstrukcija. 1964

kliniku. Tas savukārt Klinklāvam ļāva izpausties vienā no viņa iecienītākajiem mērogiem – izvērstā plānojumā tikai divu stāvu augstumā.

Stilistiski radniecīgs piemērs no Latvijā realizētajiem Klinklāva projektiem, kam arī modelēti divi stāvi un raksturīgs izstiepts ēkas apjoms, ir jau aplūkotā ortopēdiskā darbnīca un ārstniecības līdzekļu noliktava Rīgā. Taču Tinlija parka slimnīcas projektā Klinklāvs attīstījis līdz tam viņam netipisku ekspresiju un dinamismu, kas atklājas ne vien triju spāņu modelējumā, bet arī (un galvenokārt) ēkas ārienē. Funkcionālisma saukli "forma seko funkcijai" Klinklāvs visai uzskatāmi akcentējis, slimnīcas nodaļu iekštelpu robežas demonstrējot ēkas ārējā plaknē. Iekštelpu kārtību veido centrālā ass, ap kuru vienā sēnā kārtotas četras palātas ar sešām pacientu gultām katrā un viena atpūtas telpa, kas līdzvērtīga divu palātu platībai, savukārt pretējā sēnā izvietoti neregulāra izmēra procedūru un ārstu kabinetu. Galvenais telpas organizācijas elements ir stikls, kas interjerā segmentē palātu sadalošās sienas, bet ārpusē vizuāli lauž sienas plakni, veidojot zigzaga ģeometrisku formu. Turklāt laužuma vieta atgādina brutālisma arhitektūras stilistikas paņēmieni, kas Klinklāva praksē ir unikāls gadījums. Otrpus centrālai asij kārtoti ārstu un procedūru kabinetu, kur telpas izveides principi ir izteikti atšķirīgi – monolitā sienas plakne ar vertikāli vērstu iestiklojumu lauza tikai vienu reizi, taču arī šeit tas ir svarīgs konkrētās iekštelpas uzbūves princips. Tinlija parka slimnīcas projekts neapšaubāmi ir viens no neparastākajiem, dinamiskākajiem un arhitektoniski drosmīgākajiem Klinklāva projektiem ne tikai veselības aprūpes arhitektūras jomā.

Komplīcētus un Klinklāva arhitekta praksē Čikāgā darbietilpīgākais projekts bija Ozolu parka slimnīcas (*Oak Park Hospital*) jaunā ēka. Ozolu parks ir svarīgs modernās arhitektūras rajons Čikāgā; te koncentrētas apmēram 15 Frenka Loida Raita prēriju stila savrupmājas, kā arī viņa paša dzīvojamā māja – studija.

Žēlsirdīgo māsu ordeņa slimnīcas vēsture aizsākusies 20. gs. pirmajā pusē, kad sākotnējās būves, ieskaitot ordeņa baznīcu, tika projektētas viena kvartāla robežās. Līdz 60. gadu vidum slimnīca vienlaicīgi varēja uzņemt tikai 244 pacientus, tāpēc ordenis arhitektu birojam *Jensen & Halstead* pasūtīja jaunas ēkas projektu, lai varētu izvietot divreiz vairāk pacientu. Turklāt līdzīgi kā Monreālā Klinklāvam uzticēja arī slimnīcas iekštelpu pārbūvi. Pirmo projekta variantu arhitekts izstrādāja 1965. gadā, un līdz pat 1971. gadam, kad jaunā būve tika pilnībā nodota ekspluatācijā, viņa uzmanība bija koncentrēta tikai ap šo pasūtījumu. Klinklāvs projektēja sarežģītas interjera detaļas, iekārtojumu un mēbeles. Lielu daļu no radošā procesa aizņēma arī apspriešanās ar pasūtītāju.

Salīdzinājumā ar iepriekš aplūkoto Dupeidžas rehabilitācijas centru un Tinlija parka slimnīcas ēku Ozolu parka slimnīcu nevarētu pieskaitīt pie spilgtākajām funkcionālmā balstītu ideju vēstnesēm, tomēr tā visai precīzi ilustrē noteicošās stilistiskās tendences, kādas izpaužas Klinklāva

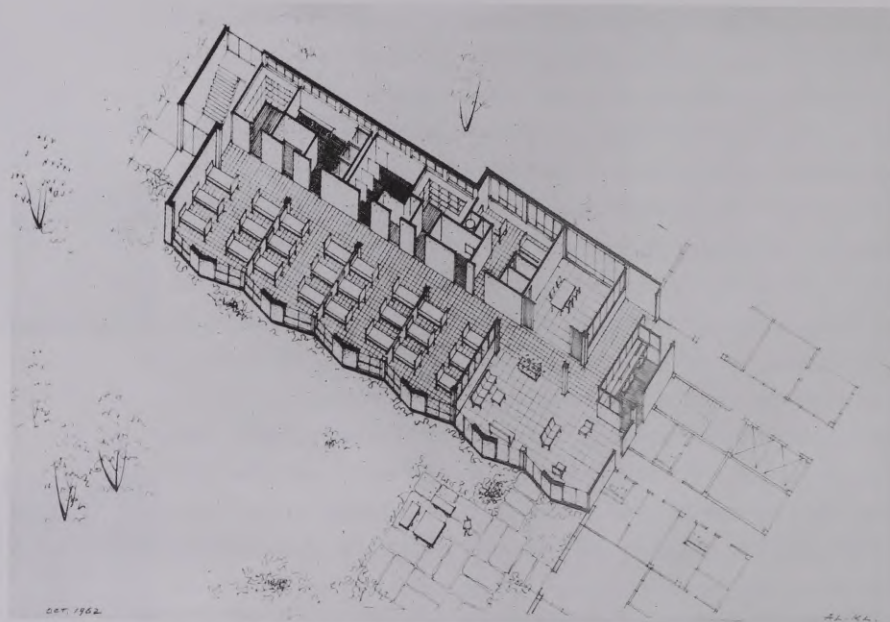


25. Bijusī Tinlija parka slimnīca, tagad garīgās veselības centrs



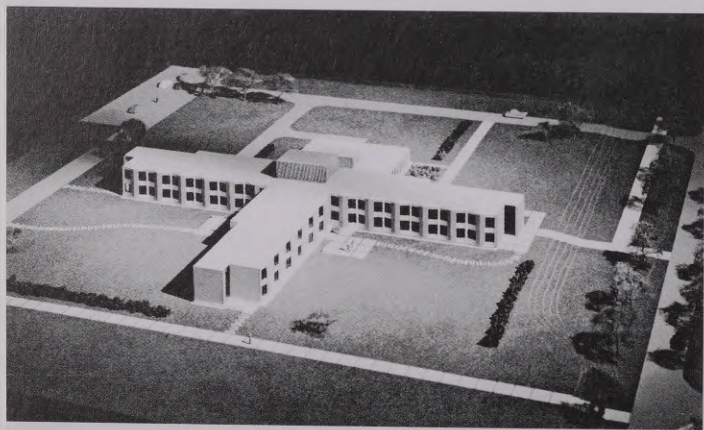
26. Tinlija parka slimnīcas pacientu nodaļas fasāde 1962. gadā

27. Tinlija parka slimnīcas
projekta skice. 1962



ASV radīto projektu lielākajā daļā. Tie ir nosacīti konservatīvi, un bieži vien "forma seko funkcijai" izrādījusies izšķirošs ierobežojums, kad bija jārēķinās ar veselības aprūpes arhitektūras specifiku. Ozolu parka slimnīcas jaunajai būvei tika atvēlēts visai limitēts apbūves laukums, kur tai no vienas puses pieklāvās slimnīcas sākotnējās būves, bet no otras – Ozolu parka rajonā dominējošās savrupmājas. Klinklāvs acīmredzami tiecās pēc dialoga starp jaunbūvējamo slimnīcas spārnu un veco apbūvi, un tas bija viens no galarezultātā veiksmīgiem kompromisiem. Jaunā slimnīcas ēka ietver pret ielu vērstu, astoņstāvu būvapjomu un tam piegulošu ievērojami mazāku, perpendikulāri kārtotu būvi pagalma pusē. Slimnīcas noslēgtais plānojums, kura

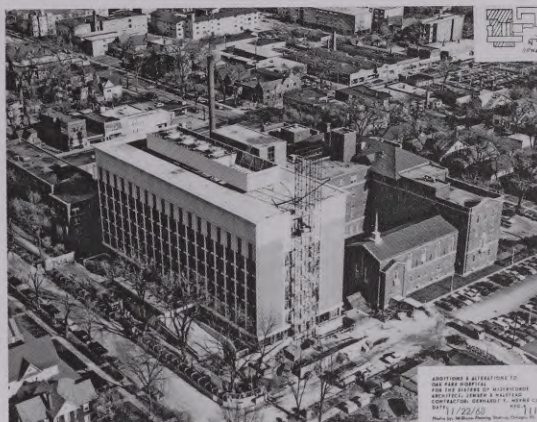
izvērsana laukumā bija ļoti ierobežota, precīzi atspoguļojas arī tās ārienes. Ēkas galvenās un reizē reprezentatīvās fasādes risinājums uzrāda kompozicionālu analogiju ar Klinklāva pirmo un absolūti veiksmīgo projektu Latvijā – Latviešu akciju banku (LAB, 1929). Kā zināms, Klinklāvs 1929. gadā studēja LU Arhitektūras fakultātē un visticamāk tieši šī iemesla dēļ nebija tiesīgs pats personiski piedalīties bankas projekta izstrādē. To paveica tolaik ievērojami funkcionālisma arhitekti Alfrēds Karra un Kurts Betge. Godalgotais Klinklāva LAB konkursa projekts, protams, atšķiras no realizētā Karra un Betges projekta, un visuzskatāmāk tas redzams tieši galvenās fasādes konstrukcijā. Klinklāvs fasādes projektā piedāvāja vienu simetrijas asi, uz kuras projektēta centrālā kāpņu telpa. Sānu un galvenās fasādes logu proporcijā arhitekts ievērojis absolūtu konsekvensi, savukārt Karra un Betges variantā veidotas divas simetriskas kāpņu telpas un logailas starp tām iedziļinātas fasādes plaknē vertikālās joslās, kļūstot par



28. Tinlija parka slimnīcas
projekta makets. 1962

dominējošo un izteiksmīgāko māksliniecisko elementu un ievērojami pastiprinot fasādes vertikālo raksturu. Līdz ar to logu formu vairs neakcentē lentveida motīvs, kā tas vērojams ēkas sānu fasādēs abos projekta variantos. Nelielais ieskats LAB projektā apstiprina visai interesantu paradoksu – izteikti vertikāli iedziļinātās logailas Čikāgas Ozolu parka slimnīcas galvenajā fasādē uzskatāmi atklāj radniecību nevis ar Klinklāva LAB projektu, bet gan ar Karra un Betges īstenoto variantu.

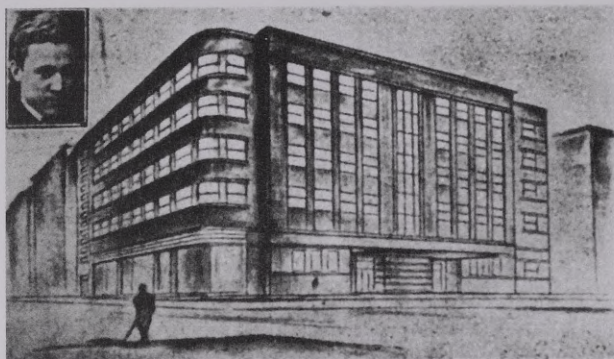
Aleksandrs Klinklāvs realizēto LAB variantu visticamāk vērtējis ļoti atzinīgi, lai gandrīz pēc 30 gadu ilga laikposma, gan formāli atšķirīgu, viņš to īstenotu praksē ASV. Centrālā fasādē Ozolu parka slimnīcas projektā nenoliedzami ir viens no svarīgākajiem ēkas reprezentācijas elementiem. Bez pilastru simetriskā kārtojuma un iedziļinātajām logailām, kas uzirdina šķietami monolīto fasādes plakni, Klinklāvs veiksmīgi izmantojis līdz tam savā arhitekta praksē fasādes kompozīcijā retāk lietotu līdzekli – krāsu. Tumšsarkanais ķieģelis, baltais cements, caurspīdīgais un melnais stikls sakausēti kopējā kompozicionālā struktūrā, kur katrai no šo materiālu piešķirtajām arhitektoniskajām formām ir konkrēts un izšķirošs



29. Ozolu parka slimnīcas būvniecības process. 1968



30. Ozolu parka slimnīca. 20. gs. 70. gadi



31. Godalgotais Aleksandra Klinklāva Latviešu akciju bankas projekts. 1929



32. Alfrēda Karra un Kurta Betges īstenotais Latviešu akciju bankas projekta variants. 20. gs. 30. gadu sākums

uzdevums, lai atklātos vienotā ansamblī. Tieši krāsu saspēle fasādes iestiklojumos skatītāju apzināti maldina par eventuālo ēkas stāvu dalījumu, un to, cik būtisku efektu tā piešķir visam ansamblim, var konstatēt, tikai salīdzinot Klinklāva oriģinālo fasādes versiju ar pašreizējo, kad divkrāsu loga dalījums aizstāts ar aklu, viegli iebiezinātu, baltu iestiklojumu. Kā jau iepriekš minēts, stikls kā svarīgs telpas organizācijas elements atrodams gandrīz katras Klinklāva projektētās ēkas interjerā. Arī Ozolu parka slimnīcā plašas stiklotas sienas ir ne tikai izteiksmīgs, bet arī pamatoti funkcionāls elements telpas iekšējā uzbūvē, piemēram, pacientu atpūtas istabu norobežošanā vai dāvanu veikaliņa izveidē slimnīcas vestibīlā.

Ozolu parka slimnīcas monumentālais vērienīgums, detaļu izstrādes pamatīgums un pietāte pret ēkas funkciju lielā mērā sasaucas ar Latvijā pēc Klinklāva projekta īstenoto LSK māsu skolas kompleksu, bet kopumā to varētu dēvēt par arhitekta kvalitātes zīmi – tik noturīgu un nemainīgu savā vērtībā un atrodamu ikvienā no Latvijā un Amerikā realizētajiem viņa projektiem. Un viena no stabilākajām Aleksandra Klinklāva kvalitātes zīmēm ir arhitekta izjūtai piemītošā, uz racionāliem pamatiem balstītā funkcionālisma stīga.

PILSĒTAS UN LAUKU MOTĪVI LATVIEŠU MĀKSLAS IZVĒRTĒJUMOS STARPKARU PERIODĀ

Stella Pelše

Pilsētu kultūras vēsture Latvijā ir salīdzinoši īsa un vairāk saistīta ar nelatviešu slāņiem, līdz ar to nacionālā un zemnieciskā elementa ciešās saiknes bieži ir bijušas latviešu mākslas apcerētāju uzmanības lokā. Priekšstats par zemnieku tautas īpatnējo pasaules uztveri kļuva par starpkaru perioda nereti nacionālistiski ievirzīto mākslas vēstures tekstu aksiomu; paradoksālā kārtā arī padomju ideoloģijas ietvaros varēja izcelt latviešu mākslas zemniecisko komponentu, traktējot to kā demokrātiskuma liecību un tuvību vienkāršajai tautai¹. Arī jaunākajā mākslas vēstures literatūrā šādi mērenības pamatojumi nacionālās savdabības gultnē nebūt nav izslēgti: "Ziemeļnieciskā rakstura nosvērtība, zemnieciskā mentalitāte, kā arī situācija, kad nebija dziļāku tēlotājas mākslas tradīciju, latviešus atturēja no neapdomīgas aizraušanās ar formas eksperimentiem."² Citiem vārdiem, latviešu mākslas sākotnes sakņotība reālisma tradīcijās tiek saistīta ar vairākuma mākslinieku lauciniecisko izcelsmi, kas pastāvīgi parādās kā savveida bremsējošs faktors, neļaujot uzņemt pārmērīgu ātrumu pilsētās izauklēto modernāko tendenču adaptācijā. Šis apceres uzdevums ir ielūkoties laikabiedru refleksijās mākslas kritikas un teorijas sfēru krustpunktā. Vai pilsētas motīvi ir pelnījuši mākslinieku uzmanību? Vai pilsēta pati ir (nacionāli) jaunradei piemērota un labvēlīga vide? Šis jautājumu klāsts nolieciami aktualizējās līdz ar neatkarīgas valsts izveidi un būtiskām pārmaiņām stilistisko tendenču laukā. Sniegto atbilžu spektrs ir daudzveidīgs un nostādņu īpatsvara ziņā mainīgs, ļaujot izcelt visumā kreisi orientētā modernisma adeptu interesi par pilsētu kā aktuālu tēmu, kas liek mākslai iet kopsolī ar sava laikmeta dzīvi, un tradicionālāk ievirzīto autoru interesi par lauku vidi kā patieso nacionālās savdabības šūpulī. Modernizācijas process, kā atzīmēts Čārlza Harisona un Pola Vuda ievadā vienai no populārās mākslas teorijas antoloģijas nodaļām, radīja divas pretējas reakcijas. Viena no tām raksturojama kā mākslas un kultūras apcerētāju izteikts pesimisms attiecībā uz iedzīvotāju koncentrēšanos metropolēs un mašīnu kontroli pār cilvēku dzīvi, kas, sociologa Maksa Vēbera vārdiem runājot, ieslēdza individuus "moderitātes dzelzs būnī". Otra versija savukārt izpaudās kā gandrīz vai histērisks sajūsmas un optimisms, kas vislabāk pazīstams futūristu interpretācijā. "Modernizācija bija Eiropas mēroga fenomens, un pārmaiņas bieži visasāk izjuta nomalēs, kur tās vispirms bija aizkavējušās, bet tad tika dramatiski kāpinātas, lai atgūtu iekavēto."³ Iespējams konstatēt, ka tieši modernizācijas "otrgadnieces", piemēram, Itālija un Krievija,

¹ "Latviešu toreizējās mākslinieciskās inteliģences ciešā saistība ar darba tautu, tās veselīgā un zemnieciskā dabas un pasaules uztvere neļāva tai novirzīties no reālistiskās mākslas ceļa". – *Cielava S.* Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917). – Rīga: Zinātne. – 176. lpp.

² *Lamberga D.* Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. – Rīga: Neputns, 2004. – 14. lpp.

³ *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. by Charles Harrison and Paul Wood.* – Oxford; Cambridge, MA, 1990. – P. 126.

⁴ "Revolucionārās, uz augšu kāpjošās paaudzes (sabiedrības slāņi) nerada sev mākslu pēc paraugiem, studējot mākslas un kultūrvēstures. Viņas rada savu mākslu. (...) Un, ja arī pagātne uzspiež savu zīmogu viņai, tad tas ir tikai iespaids, tikai ēna." – *Grasis K. Proletariāts un māksla // Jaunā Dienas Lapa. – 1915. – Nr. 36. – 4. lpp.*

⁵ "Kad tev trūkst līdzekļu vai laika gleznot taini to, ko būtu vēlēties, tad ņem to, kas ir ap tevi, tavā istabā, savā tuvumā, ņem sevi pašu par modeli, bet dieva pēc, tikai ne no sevis, ne no galvas! Ņem to visneievērojamāko, niecīgo un padari to ievērojamu, interesantu, iedod viņam dvēseli un garu – un tas būs tas dižākais, ko mākslinieks spēj darīt" (Dzīves paete: Jaņa Rozentāla sarakste / *Sast. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra. – Rīga: Pils, 1997. – 120. lpp.*); "Mākslinieks ņem visniecīgāko priekšmetu, kaut kādu zemes stūrīti, koku vai akmeņus un redz to ar sava temperamenta acīm, un, uz audekla uzburdams, uzspiež tam savas mākslas nozīmi" (*Asars J. Mūsu glezniecība un mūsu mākslas izstādes // Dienas Lapa. – 1902. – Nr. 131. – 1. lpp.*).



Niklāvs Strunke. 20. gs. 20. gadi

ir radījušas arī izteiktus tehnoloģiskā optimisma un tradīciju graušanas paraugus gan mākslā, gan spriedumos par to. Latvija neapšaubāmi bija attīstītākā Krievijas impērijas daļa, tomēr lielākā mērogā pieskaitāma pie agrāri orientētajām sabiedrībām, turklāt starpkaru periodā nevar nepamanīt noteiktu modernizācijas vektora atpakaļgaitu salīdzinājumā ar laiku pirms Pirmā pasaules kara. Kādas tad izskatās latviešu mākslas aprakstītāju paustās pesimisma un optimisma proporcijas pilsētas un lauku faktoru novērtējumā?

Urbānās un agrārās vides un motīvu pretstatīšana visos periodos nav uzskatāma par pašsaprotamu un vienlīdz izteiktu. Gadsimta sākuma publikācijās vēl neizpaužas skaidri tverams nošķirums starp pilsētas un lauku dzīves tēmu apoloģētiku; visdrīzāk atbalstu laikmetīgām reālījām, šķiet, varētu sagaidīt no proletāriskās mākslas sludinātājiem, kas taču aicināja radīt pilsētās izveidojušās strādnieku šķiras interesēm atbilstošus darbus. Tomēr svārstīgā attieksme pret pasaules mākslas izcilāko sasniegumu selektīvu pārņemšanu, nereti proponējot oriģinālu jaunradī, kas izrietētu no tiešām dabas studijām, nesniedz konkrētas norādes.⁴ Vairums neoromantisma tendenču ietekmēto autoru savukārt uzsvēra, ka izšķirošais moments ir paša mākslinieka subjektīvais skatījums, kas piešķir vērtību jebkuram motīvam, kurš smelts no ikdienišķās pieredzes – neatkarīgi no tās izcelsmes vietas.⁵

Jūtami atšķirīgu skatījumu ienes, piemēram, mākslinieka **Niklāva Strunkes** 20. gs. otrajā dekādē tapušajos rokkrastos atrodami kaismīgie "jaunās mākslas" apliecinājumi, kuros apvienoti gan pilsētas dzīves atklāsmes, gan "mūsu zemes reālisma" mērķi. Krasais tradīciju noliegums un urbānās realitātes ietvērums liek salīdzināt šos viņa agrīnos izteikumus ar futūrisma nostādņēm. Rakstā "Jaunā māksla" Strunke apgalvoja: "Lielgabalu un ielas trokšņu, automobiļa acumirkliģo kustību arhitektonisko vienkāršību izsaka "jaunā māksla". Stingri stāvēdama ar savām kājām uz zemes, uz reālās zemes, – tur nevar atrast astrālismus, bet mūsu zemes reālismu. Jaunā māksla ir tehniskas kultūras, vienkārša zemes cilvēka triumfālais slēdziens."⁶ Šeit autors neparedzēja pretrunu starp tehnoloģiskā progressa ienestajām novācījām un "vienkāršā zemes cilvēka" pasaules izpratnes tradicionālo komponentu. Tas var izskatīties kā "skaidras domāšanas" trūkums, tomēr drīzāk jāuzlūko kā teorētiskās domas attīstības specifiska posma iezīme. Šai gadījumā "zemes cilvēka" aktivitātes un vitalitātes slavinājums bija būtiska futūrisma sastāvdaļa, ciktāl tas noliedzoši vērsās pret simbolisma ideālo metafiziku. "Māksliniekam bija jāatmet pasīvi kontemplatīva dzīve un jāieņem sava vieta pasaules nemitīgo aktivitāšu centrā."⁷ Tikai vēlāk vienkāršā, zemnieciskā pasaules uztvere tika vairāk vai mazāk krasī pretstatīta modernākiem centieniem. Šo tēmu Strunke neaizmirsā arī daudz vēlāk, rakstā "Latviešu glezniecība un tās uzdevumi trimdā" uzsverot: "Ja mums nebūtu šīs zemnieciskās bāzes, mēs nevarētu lepoties ar savu nacionālo glezniecisko skolu, bet mēs izplēnētu lielo pasaulu kosmopolitiskā 20. gadsimteņa mākslā."⁸

Būtu loģiski atrast pilsētas tēmas akcentējumus arī marksistiski ievirzītu autoru spriedumos, tomēr vairākums no tiem 20. gadu sākumā proletāriskos mākslu traktēja ekspresionistiskā gaismā – kā kolektivistiski tverta gara izpausmes, kuru konkrētais iemiesojums visbiežāk netika precizēts. Pārsteidzoši marksistisku un pat mazliet futūristisku viedokli kādā 1921. gada rakstā ar

nosaukumu "Proletariāts un māksla" paudis, piemēram, mākslinieks **Ludolfs Liberts**. Autors sāk ar strādnieku tēmas meklējumiem pasaules mākslas vēsturē, noslēgumā secinot, ka kreisie virzieni esot kreisi ne tāpēc, ka tiem kas kopējs ar strādniecību, "bet gan sasniegti tikai mākslas arodniecisko teoretizējumu jauni panākumi tās pašas klasiskās mākslas deģenerācijas vai restaurācijas laukā. Proletāriskās mākslas gājiens ir sācies. Par viņa turpmāko gaitu un ceļu jānoteic un jārūpējas proletariātam tikai pašam. Veco un esošo vērtību pārvērtējumi, asfalta un āmura kultūras periods, kā arī Krievijā izcīnītās cīņas ir ķīlas neapšaubāmai proletāriskās mākslas uzvarai tuvākā nākotnē."⁹ Šie izteikumi visai tieši saistās ar autora vairākkārtējo uzturēšanos Krievijā un neviennozīmīgo reakciju uz turienes radikālākajiem avangarda meklējumiem.

Andreja Kurcija grāmatā "Aktīvā māksla" un vairākās publikācijās, kur vācu literatūras virziena terminoloģija sakausēta ar dažādu avangarda strāvojumu slēdzieniem, nolasāms aicinājums pievērsties urbānajai tematikai, interpretējot to kā jauna, laikmetīga romantisma versiju: "Izvirzoties pilsētām ģeometriski, horizontāli, vertikāli, ja lietojam paša Ležē vārdus, aug arī tas dzīves izjūtas kāpinājums, kas īpatnēji izteicas tagadnes mākslas intensitātē."¹⁰ Tēmas sakarā, protams, kā būtisks avots jāmin Latvijas ieguldījums internacionālā avangarda žurnālu plejādē, proti, žurnāla "Laikmets" četri numuri, kas iznāca 1923. gadā. Metropoļu elpa vairāk gan ir jūtama, kā jau tas bija gaidāms, pārpublicētos materiālos. Kurcija izteikumi ir tieša atsauce uz Femāna Ležē tekstu ar nosaukumu "Īss aktuēlās mākslas būtības izskaidrojums", kas publicēts žurnāla pirmajā numurā: "Valda ģeometriskā forma. Tā iekaro visu, viņas vizuālais un psiholoģiskais iespaids. Plakāts saplosa dabas ainu, elektriskais skaitītājs pie sienas iznīcina kalendāru."¹¹ Savukārt Ivana Gola rakstā "Par kubismu" teikts: "Kubisms būtu nedzīvs piedzīmis, ja tas neattīstītos tālāk. Pašā pēdējā laikā uzstājas darbinieku falanga, kas patiesai pilsētas dzīvei pieiet vēl tuvāk klāt kā pirmie kubisti, kurus tie varbūt jau drīz pārtrumpos. Tie ir tie, kas pilsētas dzīves patiesības pārdzīvo vēl intensīvāki kā Pikaso un viņa piekritēji un draud tos pārsniegt. Viņu vadons ir Femāns Ležē. Pēc viņa domām, visas dzīves saturs ir kustība. Gleznai nav vajadzīgs pielāgoties sienai, apkārtnē, tai pašai jātop par visas apkārtējās pasaules ritošo centra punktu."¹² Tomēr mašīnu estētikas absolutizācija nebija Kurcijam raksturīga, viņš uzsvēra arī indivīda lomu un to, ka māksla lielā mērā ir intuitīva un racionāli neprognozējama. Līdzīgi rakstīts, piemēram, unģāru aktivistu manifestā: "Jauncelsmes ideja viņus vieno ar konstruktīvismu, bet viņi nevēlas pakļauties mašīnu estētikas romantizācijai (..) Mākslinieks nav mehāniķis vai mehānikas inženieris."¹³ Katrā ziņā aktīvisma urbānais patoss uzskatāms par epizodisku parādību, tāpat kā nedaudzie konstruktīvisma popularizācijas paraugi lokālajā vidē, kas nerasniedza būtisku īpatsvaru, paliekot vien kā atsevišķi ideju cirkulācijas piemēri. Tā mākslas vēsturnieks **Visvaldis Peņģerots** raksta: "Ir tikai jāpaplašina pats mākslas jēdziens, jo jaunais mākslinieks "konstruktors" vairs nebūs atkarīgais no "iedvesmes" radītājs individuālists un arī viņa darinātie darbi vairs "nepārraidīs" citiem cilvēkiem šī mākslinieka jūtas, jo tie būs cēlušies bez "jūtu" palīdzības."¹⁴

Savdabīgs un pretrunīgs skatījums uz modemitātes problēmām atklājas gleznotāja un senatnes pētnieka **Ernesta Brastiņa** grāmatā "Glezniecības pastardienas", kurā atrodama senlatviešu

6 *Strunke N.* Jaunā māksla // Taurētājs. – 1919. – Nr. 1/2. – 54. lpp. Raksta melnraksts: *Strunke N.* Kas ir māksla. 1917–1918. Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, A. Prandes f., inv. nr. R.K. 2568, 1.–5. lpp.

7 *Martin M. W.* Futurist Art and Theory: 1909–1915. – Oxford: Clarendon, 1968. – P. 41.

8 *Strunke N.* Svētā birze: Ēsejas. – Stokholma: Daugava, 1964. – 59. lpp.

9 *Liberts L.* Proletariāts un māksla // Mūsu domas. – 1921. – Nr. 3. – 2. lpp.

10 *Kurcija A.* Aktīvā māksla. – Potsdama: Laikmets, 1923. – 30. lpp.

11 *Ležē F.* Īss aktuēlās mākslas būtības izskaidrojums // Laikmets. – 1923. – Nr. 1. – 11. lpp.

12 *Gols I.* Par kubismu // Laikmets. – 1923. – Nr. 2. – 40. lpp.

13 *Gáspár E.* The Hungarian Activist Movement // Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes: 1910–1930 / Ed. by Timothy Benson and Éva Forgács. – Cambridge, MA: MIT Press, 2002. – P. 450.

14 *Peņģerots V.* Ceļš uz konstruktīvismu // Daugava. – 1929. – Nr. 5. – 635. lpp.



Ernest Brastiņš ap
1918.–1919. gadu

¹⁵ Karls Bihers (1847–1930) – vācu ekonomists un statistiķis, pasniedzējs Tartu, Karlsrūes, Leipcigas un Bāzeles augstskolās, autors pētījumiem par Frankfurtes iedzīvotāju struktūru, viduslaiku grāmatsejēju statūtiem, rūpniecības uzņēmumu attīstību utt. Grāmata "Darbs un ritms" (*Arbeit und Rhythmus*) publicēta Leipcigā 1902. gadā.

¹⁶ Brastiņš E. Gleznniecības pastardienas. – Rīga: Vālodze, 1922. – 32. lpp.

¹⁷ Turpat. – 53. lpp.

¹⁸ Turpat.

¹⁹ Boccioni U. et al. Futurist Painting: Technical Manifesto // Art in Theory 1900–1990. – P. 152.

²⁰ Brastiņš E. Gleznniecības pastardienas. – 67. lpp.

²¹ Spengler O. Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit. – München, 1923. – S. 379.

²² Švābe A. E. Brastiņš. Gleznniecības pastardienas. "Vālodzes" izdevums // Ritums. – 1922. – Nr. 4. – 312.–315. lpp.

agrārās sabiedrības paseistiskas idealizācijas un futuristiskas jūsmas par tehnoloģijas progresu visai mulsinoša sintēze. Brastiņa uzmanības centrā galvenokārt bija ritms, kas ir gan noteikta formas kategorija, gan arī raita un sekmīga darba nodrošinātājs folklorā. Šai pēdējā aspektā viņš bija ļoti ietekmējies no vācu autora Karla Bihera grāmatas "Darbs un ritms".¹⁵ Apgalvojot, ka "rituma sajūtas kultūra ir vienīgais mērogs mākslas jaunradīšanai, tās baudīšanai un vērtēšanai"¹⁶, Brastiņš uzskatīja mākslas virzību par aplamu jau kopš antikās pasaules, jo tādi mākslinieciskās izteiksmes elementi kā perspektīva, gaismēnu attiecības, sižeta dominante utt. kalpojot vienīgi ritma izjūtas nomākšanai. Gleznniecību nodēvējis par "daili francūzietī", autors vēlējās to izraidīt no latviskās Latvijas, tādējādi, meklējot īsto, patieso vēlamās mākslas modeli, neizbēgami nonākdams pie tautas lietišķās mākslas. Brastiņa skatījums uz tehnoloģisko progresu var šķist ļoti pretrunīgs. No vienas puses, tā bija sen pagājuša "zelta laikmeta" idealizācija: "Mākslai bij viegli elpot, kad pa latviešu druvām brida Dievs platā pelēkā mētelī."¹⁷ Laikmetīgās mākslas pagrimuma cēlonis, viņaprāt, bija "fabriku un civilizācijas mežonīgais spiediens", kas "nesaudzīgi sagrauj ikvienu īpatnēju pamatkultūru, kurai pieskaras",¹⁸ un tehnikas attīstība, kura likusi cilvēkiem zaudēt saikni ar darbu kā ritmisku procesu. Taču, no otras puses, izteikumos par "tērauda ritumu", kam jānoteic nākotnes mākslas aprises, visai manāma ir sasaukšanās ar futurisma sakāpināto jūsmu par mašīnu laikmeta varenību. Umberto Bočoni "Futuristu gleznniecības tehniskajā manifestā" pauž, ka "visi līdz šim izmantotie sižeti ir atmetami, lai izteiktu mūsu tēraudā, lepnumā, drudzī un ātrumā mutuļojošo dzīvi"¹⁹, un arī daži Brastiņa izteikumi izklausās pēc citātiem no kāda futuristu manifesta: "Neskaitāmi ir tērauda ražojumi savā dažādībā, un tie izpauž jaunu ritmisku, lietišķu mākslu. Tā atmetusi visu sentimentālo un jūsmīgo, tā tapusi cieta un noteikta, bet viņā saprotas pasaules tautas. (..) Gleznniecībai pašai par sevi nav daudz vietas šai jaunajā laikmetā. Pēc viņas neviens nemeklē un sāpīgi nesajūt tās izpalikšanu. (..) Pašam gleznotājam jāizjūt, cik čuguns ir stūrgalvīgi trausls, cik tērauds ir elastīgs (..) tam ar saviem muskuļiem jāsver betona smagums, ar smadzenēm jārisina matemātiskas formulas. Tehnikā, mehāniskā ķīmijā un tehnoloģijā tam jābūt kungam un pavēlniekam."²⁰ Visai līdzīgi par mākslas nākotnes izredzēm izteicās arī, piemēram, ambiciozais vācu kultūrfilozofs Osvalds Špenglers savā populārajā darbā "Eiropas noriets" (1918) – tā kā Eiropas civilizācija atrodoties norieta stadijā, tai nav pat vērts pievērsties mākslai, jo tajā viss iespējamais jau esot paveikts un sasniegts. "(..) starp pirmklasīgas mašīnbūves rūpnīcas inženieriem būs atrodams vairāk inteliģences, gaumes, rakstura un prasmes nekā visā mūsdienu Eiropas gleznniecībā un mūzikā."²¹

Brastiņa teorijas pretrunas nepalika nepamanītas jau laikabiedru atsauksmēs, savā ziņā pat kalpojot kā savdabīgs katalizators mākslas nacionālo un internacionālo aspektu iztirzāšanai. Tā vēsturnieks Arveds Švābe recenzijā²² norādīja vispims jau uz šīs koncepcijas utopiskumu – noraidot Rietumu mākslas ietekmes kā latviskumam svešus elementus, loģiski būtu jānoraida arī satversme, tiesības, zinātne, reliģija un daudzi citi sabiedrības un valsts atribūti. Tālāk Švābe akcentēja arī savveida personības dalīšanās izpausmes: "Viņš vienā vietā prasa nokratīt visu svešo un lieko, atgriezties pie mūsu nacionālās īpatnības, kurai ar rūpniecības zemju tēraudu

²⁹ *Bīne J.* Latviskā veida un stila īpatnības // *Aizsargs*. – 1938. – Nr. 1. – 9.–13. lpp.

³⁰ *Mademieks J.* Dažas piezīmes par mūsu glezniecību // *Jaunākās Ziņas*. – 1939. – Nr. 186. – 7. lpp.

³¹ *Saldavs O.* Tematiskās glezniecības izcilākie paraugi // *Rīts*. – 1940. – Nr. 67. – 6. lpp.

³² *Saldavs O.* Ainava mūsu glezniecībā // *Rīts*. – 1939. – Nr. 217. – 6. lpp.

³³ *Kalniņš J.* Latvijas mākslas šodiena // *Daugavas Vēstnesis*. – 1940. – Nr. 78. – 7. lpp.

³⁴ *Grants E.* Māksla un dzīve // *Sievietes Balsis*. – 1935. – Nr. 22. – 2. lpp.

Atgriezies pie tautiskās kultūras un tās tradīcijām aicināja gleznotājs un dievturu kustības propagandists **Jēkabs Bīne**, uzsverot, ka tirā māksla esot pārvēršama par latviskās dzīves atspulgu tikai ar "satura atgriešanos", un arižan minot Ādama Alkšņa, Jaņa Rozentāla un Teodora Ūdera darbus kā sekošanas vērtus paraugus.²⁹ Joprojām ražīgais mākslas kritiķis **Jūlijs Mademieks** ieteica pievērsties latviešu tipu un raksturu studijām, kādas piekopoši vecie lielmeistari: "Tagadējam ātrumam un paviršībai jāstāda pretī rūpīgāki latviešu dzīves un darba norises pētījumi. Vai mūsu žanra gleznotājiem tāpat nederētu papētīt Latvijas novadus kā rakstniekiem?"³⁰ Tad, pēc autora domām, figūru attēli vairs nelīdzinātos kaut kādiem aizjūras iemītniekiem, bet mūsu pašu zemes un cilts rakstura nesējiem.

Gleznotājs un mākslas kritiķis **Olģerts Saldavs** savos daudzajos rakstos bieži apcerēja latviešu mākslas nākotnes aprises, vienā no tiem, piemēram, cildinot holandiešu glezniecību kā labu paraugu, kas tuvs latviešu tautas garam. Abu tautu "gara" līdzību akcentēšana nenovēršami liek šaubīties par unikalitātes iespējām šai sfērā. It kā nojaušot šo pretrunu, Saldavs runāja par tuvību tradīcijām, tautas dzīvei un darbam, zemes garīgajam kodolam utt., vedinot traktēt latviešu nacionālo savdabību drīzāk kā noteiktu, "garīgi tuvu" (līdz ar to attālinātu no sava laika negatīvajiem citzemju piemēriem) mākslas vēstures periodu tradīciju pārņemšanu: "Radot tematisko glezniecību ar patiesās latviešu dzīves norisēm, stingri jāraugās, lai tā nezaudē vispārējo glezniecības jēgu un tradīcijas."³¹ Autors katrā ziņā apveica faktu, ka ainavā sāk pamazām ieviesties žanrs, kas to dara vēl spēcīgāku un "raksturo mūsu lauku dzīves daudzās nodarbības dažādos gada laikos".³²

Teorētiski kritisko atziņu spektrā neizpalika arī aicinājumi pēc pozitīvi apliecināšanas nots, jo ar lauku tematiku vien nevarot radīt laikmetam atbilstošu mākslu; piemēram, rakstnieks **Jānis Kalniņš** (pazīstams kā Jānis Sarma), kas publicējis visai izvērstas kritiskas apceres par vairākiem avangarda virzieniem, kādā rakstā nodevies ikonogrāfiska rakstura pārdomām – kāpēc mākslinieki glezno "vecas būdas", bet ne jauno, stipro un cildeno? "Tās taču ir lietas, ko viscaur var gleznot vienādi, jo viņas jau viscaur ir ārpus īstās, zaļojošās dzīves (..) Tur jau īsti var teikt, ka nevis tas, ko glezno, bet gan tas, kā glezno, ir svarīgi. Te iespējams arī atrisināt krāsu problēmas, kādā "garā" vai virzienā patik."³³ Kopumā var secināt, ka pilsētas tēmas izcelšana un tās saistījums ar laikmetīgu, jaunu mākslas valodu aprobežojas pārsvarā ar 20. gadu pirmo pusi, kam raksturīga īslaicīga, mērena un sintezējoša pievēršanās dažādu avangarda virzienu idejām. Pēc tam visai nospiedošu vairākumu iegūst lauku dzīves apoloģētika, kas saskan ar oficiālās nacionālisma doktrīnas postulātiem un saistās ar dažādi akcentētām neoklasicisma un neo-reālisma versijām. Tēze, ka "reālā dzīve, daba (..) vienīgā ir visu mākslinieku skolotāja un katra mākslas darba kritērijs un mērķis"³⁴, raksturo starpkaru perioda mākslas izpratnes lielstraumi, kuras reālisma tradīcijās balstītais elements veido arī sociālistiskā reālisma doktrīnas kodolu.

PILSĒTAS TĒLS 20. GS. 20.–30. GADU LATVIEŠU GLEZniecībā

Ruta Lapiņa



I. ANSIS CĪRULIS. Rīga.
1922

Jautājums par sižeta nozīmīgumu vizuālajā mākslā bieži bijis diskusiju objekts, un pastāv viedoklis, ka, it īpaši glezniecībā, tas ir mazsvarīgs. Tomēr nereti tieši gleznotais motīvs būtiski ietekmē mākslas darba formu un stilu.

Latviešu glezniecībā ainavai aizvien bijusi nozīmīga loma, un arī mākslas vēsturnieki pievēršusies ainavu glezniecības izpētei. Tomēr tā lielākoties ir dabas tēla meklēšana. Vai ainavā daba un pilsēta ir pretstati un kā tēmas nošķirami, vai arī tās ir tikai viena žanra variācijas, kas dažādos laikos pārmaiņus izvērās priekšplānā? Pilsēta ar savu troksni, kņadu un krasi atšķirīgajiem sociālajiem slāņiem pret rāmo, nereti vientulīgo dabas ainavu.



2. VILHELMS PURVĪTIS. Rīga, Ap 1935



3. FĒLIKSS ČIPĀNS.
Aspazijas bulvāris. Ap 1930

¹ Vilsone G. Māksla un pilsēta: Transports – urbāniskās kultūras fundamenti // Studija. – 2002. – Nr. 3. – 71. lpp.

² Sk.: Vītols H. Atmodinātās atbalsis: Pārdomas par K. Hūna mākslu. – Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1969. – 346. lpp.

³ Siliņš J. Rīga latviešu mākslinieku tēlojumā // Senatne un Māksla. – 1936. – Nr. 3. – 124. lpp.

Glezniecībā urbānisms parādās līdz ar pilsētas nozīmes palielināšanos. Līdzīgi kā pēdējo simt gadu laikā Latvijas iedzīvotāji aizvien vairāk pārceļas no laukiem uz pilsētām, arī glezniecībā lauku ainavu pamazām nomaina pilsētu skati. Jo pilsētās augušie mākslinieki glezno to, ko pazīst un izprot. Pastāv uzskats, ka pilsētnieki nemaz nespēj izjust pasauli kā dabas bērns. "Modernisma glezniecība ir pilsētas, modernās dzīves glezniecība. Pat ja tiek gleznota daba un lauku ainavas, tā ir izteikta pilsētas glezniecība. Pilsētu raksturo fragmentācija un konkrētas, neslēptas robežas. Īpaši – mūsdienu heterogēni izgasmotajā, funkcionāli celtajā pilsētā. Katrai mājai ir savas robežas. Tā precīzi kaut kur sākas un beidzas. Katra neona izkārtne izgaismo savu "objektu". Katra elektriskā spuldzīte izgaismo ja ne precīzi norādāmu, tad katrā ziņā pavisam konkrētu teritoriju. Un arī katrs modernisma mākslinieka žests kaut kur saskatāmi sākas un beidzas."¹

Šajā rakstā būs runa par to, kā pilsēta ar savu dzīvesstilu radusi atveidojumu latviešu glezniecībā 20. gs. 20. un 30. gados.

1939. gada maijā sakarā ar Latvijas mākslas izstādi Londonā britu prese rakstīja, ka Latvija ir lauksaimniecības zeme un ka tāpēc tās māksla atspoguļo zemnieku dzīvi.² Samērā vienkāršotajā secinājumā ir daudz taisnības, jo latviešu glezniecībā tik iecienītā ainavas žanrā tradicionāli aizvien dominējusi nevis pilsētas, bet lauku ainava. Lielā mērā to noteica mākslinieku pārsvarā laucīnieciskā izcelsme un apskatāmajā

periodā arī kā savveida etalons izveidojies Vilhelma Purviša glezniecības iespaids, kas daudziem nozīmēja to mērauklu, ar kuru izsvērt, kas ir laba un kas ir arī latviska glezniecība. 30. gados to sekmēja arī oficiālais viedoklis: Latvija – zemnieku valsts. Tomēr pakāpeniski pilsēta glezniecības tēmu lokā ienāca aizvien vairāk.

Kā norāda mākslas zinātnieks Jānis Siliņš, kas pagājušā gadsimta 30. gados rakstīja par Rīgu latviešu glezniecībā, pilsētas atveidojumā var izšķirt divas pieejas – ainavisko un žannisko pieeju.³ Pilsētu var gleznot kā ainavu, rādīt arhitektūru, gaismas, noskaņas, kur cilvēku figūrām ir tikai stafāžas nozīme. Bet var arī centrā izvirzīt cilvēkus un notikumus, sadzīves ainas, kam savukārt pilsēta ir tikai fons. Ielas, laukumus un ēkas varētu dēvēt par pilsētas statisko formu,



4. NIKLĀVS STRUNKE.
Operas laukums. 1930

kurā pastāv arī dinamiskā – cilvēki un notikumi. Latviešu glezniecībā mēs vairāk sastopamies ar pirmo, statiski ainavisko pieeju.

20. gadu sākumā latviešu ainavu glezniecībai ir jau izveidojušās tradīcijas. Tās ietver visai plašu diapazonu – no Jāņa Jaunsudrabiņa dabas reālistiska atveidojuma un Pētera Kalves poētisma līdz Vilhelma Purviša nosacītajām un skarbahām, arhitektoniski varenajām kompozīcijām un Voldemāra Zeltiņa ekspresīvajiem krāsu triepieniem.

Pilsētu skatiem mūsu gleznotāji pievērsušies jau 20. gadsimta sākumā, gan nedaudzos darbos. Mākslas zinātniece Tatjana Kačalova, analizējot latviešu ainavu glezniecības vēsturi, kā šīs tēmas celmlauzi nosauc Voldemāru Matveju: "Desmito gadu darbos Matvejs ievada Latvijas ainavu glezniecībā pilsētas tēmu, kura līdz tam laikam netika pacelta, jo Purviša nedaudzos Rēveles skatus nevar uzskatīt par pilsētas tēmas ievadišanu."⁴ Atsevišķos darbos pilsētas nomales attēlojuši Zeltiņš, Kalve un Jaunsudrabiņš. Pazīstama ir arī Jāņa Roberta Tillberga 1912. gadā gleznotā Rīgas panorāma no Daugavas puses, kuru mākslinieks vēlākos gados atkārtojis vairākos variantos.

⁴ Kačalova T. Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890–1915). – Rīga: Zinātne, 2004. – 162. lpp.

5. MARGA LIELKRASTE-
LEITLANDE.
Pilsētas ainava. Ap 1940



Latviešu pirmskara glezniecībā grūti runāt par urbānismu, jo lielākajai daļai mākslinieku pilsēta vairāk ir kā piespiedu motīvs gadījumā, kad tuvumā citu ainavu neatrast, un šajā motīvā tiek meklēti dabas elementi, ainas, kas pilsētu padara pēc iespējas tuvāku klusiem lauku nostūriem. Latviešu pilsētas ainava lielākoties ir izteikti nepilsētnieciska. Protams, ar atsevišķiem izņēmumiem.

Šajā apskatā nepievērsīsimies tām citu valstu pilsētām, kuras mūsu mākslinieki gleznojuši vai nu savos ceļojumos, vai arī iedvesmodamies no attēliem. Kaut arī jo bieži tās ir labas gleznas, tomēr pašas pilsētas skatītas vairāk vai mazāk ar caurbraucēja acīm, kurš redz un sajūsmīnās par izcilākajiem objektiem, bet nepaspēj uztvert pilsētas būtību un tās vienreizīgo dzīves ritmu. Tieši katrai pilsētai raksturīgā gaisotne ir tas, ko visvairāk sagaidām no šīm gleznām.

Runājot par pilsētas tēlu, parasti vispirms domājam par mūsu vienīgo lielpilsētu Rīgu, un gleznās tā attēlota visvairāk. Tomēr daudz gleznotas arī citas pilsētas, sevišķi tās, kurās starpkaru posmā izveidojās mākslinieku kopas, piemēram, Rēzekne, Tukums, Jelgava un citas. Taču gandrīz visi mēģinājumi attēlot to, ko mēs saprotam ar pilsētniecisku tēlu, pilsētniecisku dzīvesveidu un noskaņu, saistīti ar Rīgu. Rīgas atainojumā gadsimtu gaitā ir izveidojusies tradīcija rādīt iespaidīgo, pret Daugavu vērsto panorāmu un Vecrīgas torņņu smailes. Līdzīga tipa frontālas panorāmas ir izplatītas arī citu lielāku vai mazāku pilsētu attēlojumā, un bieži tās kalpo kā informācijas avots vēsturniekiem.

19. gs. beigās, bet jo īpaši 20. gs. pieeja pilsētu atveidojumam būtiski mainījās – mākslinieki meklēja citus skatpunktus. It īpaši starpkaru posmā glezniecībā sastopamies ar jaunu, līdz tam nebijušu Rīgas tēlaino ietilpību. Pirmā pasaules kara gadi, kas vainagojās ar neatkarīgas Latvijas

valsts izveidošanos, rosināja māksliniekus citādi paraudzīties arī uz savu pilsētu. Bija izcīnītas Brīvības cīņu skarbākās kaujas, bija proklamēta jaunā valsts. Rīga bija kļuvusi par galvaspilsētu, par latviešu kultūras centru, kur koncentrējās arī mākslas aktivitātes.

Atsevišķās gleznās vēl aizvien varam redzēt gadsimtiem senās tradīcijas turpinājumu. Stilizētās, arhaiskās formās Daugavmalu glezno Ansis Cīrulis, trauksmaināk un dramatiskāk – Ludolfs Liberts. Ap 1935. gadu Rīgas toņu panorāmu skatā no Arkādijas parka vairākkārt glezno arī Vilhelms Purvītis. Tomēr lielākoties mākslinieki meklē intimākus sižetus, gleznojot atsevišķas ieliņas, pagalmus vai ēkas. Romantiskām noskaņām, protams, visvairāk piemērota ir Vecrīga, ko gan gleznās redzam salīdzinoši maz, acīmredzot jau pirmskara gados šie motīvi tika uzskatīti par tādu kā romantiski banalizētu suveniru tēmu un lielākajai mākslinieku daļai palika sveši.

Vairāk gleznās attēlota pilsētas daļa ap Vecrīgu un bulvāru rajons ar apstādījumiem, kur jūtama lielpilsētas elpa. Poētiski, tonāli niansēti Rīgas bulvārus gleznojis viens no šodien mazāk zināmiem māksliniekiem – talantīgais, bet pārāgri mirušais Fēlikss Čipāns, kas studējis Vilhelma Purviša vadītajā Dabasskatu meistardarbnīcā un kam piemītusi smalka un savdabīga kolorīta izjūta.

Sev raksturīgā manierē Operas apkārtni gleznojis Niklāvs Strunke. Viņa darbos parādās jau tāds lielpilsētai raksturīgs atribūts kā autobuss. Tas redzams arī Jāņa Tīdemaņa gleznā "Brīvības bulvāris". Tīdemanis ir viens no tiem gleznotājiem, kuru saistīja tieši lielajām pilsētām raksturīgi motīvi ar ļaužu burzmu un skatlogu ugunīm. Vairāk gan viņš pievērsies Rietumeiropas un Amerikas pilsētām, kuras attēlojis visai nosacīti un vienādi, interesējoties galvenokārt par krāsu un gaismu saspēli, kam nakts ainas ar lielpilsētu ugunīm ir visai pateicīgs motīvs.

Gleznojot Rīgu, motīvu izvēli lielākoties noteikusi mākslinieku dzīvesvieta, kuras apkārtnē arī meklēti ainavu sižeti. Par to liecina visai daudzie no darbnīcu logiem gleznotie skati. Šādu motīvu, piemēram, diplomdarbam, absolvējot Purviša Dabasskatu meistardarbnīcu,



6. JĀNIS ANSONS.
Ziema pilsētā. 1922



7. ARTURS LIEDE.
Torņakalns. 1940

8. HILDA VĪKA. Zunda
kuģīšu piestātne. Ap 1930



izvēlējusies Marga Lielkraste-Leitlande – spilgta un savdabīga sava skolotāja iedibināto tradīciju turpinātāja.

Pilsētas ainu gleznošanu skatā no logiem aizsāka jau Jāzeps Grosvalds, 1913. gadā attēlojot tagadējo Aspazijas bulvāri, un turpmāk tās kļūst visai iecienītas. Tā Uga Skulme no savas darbnīcas loga gleznojis Eksporta un Andreja ostu skatus, Oto Skulme – Aspazijas bulvāra un Audēju ielas stūri, Kārlis Brencēns – Sarkandaugavu ar fabriku korpusiem. Bet mākslinieks Jānis Ansons, 20. gados strādādams Pilsētas mākslas muzejā, atrada iespēju, lai pa muzeja logu gleznotu Krišjāņa Valdemāra un Pumpura ielas krustojumu dažādos gadalaikos.

Par gleznieciski interesantāko un emocionāli tuvāko lielākā daļa gleznotāju uzskatījuši Rīgas priekšpilsētas ar to smilšainajām ieliņām un fabriku dūmeņiem, Daugavmalas un ostas skatus, tirgus raibo kņadu. Pirms dažiem gadiem Rīgas 800 gadu jubilejai veltītajā izstādē tagadējā Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā par galveno Rīgas tēlu bija izvēlēta tieši priekšpilsēta. Iemesls bija ne vien vēlme atgādināt, ka Rīga plešas labu gabalu aiz bulvāru loka, bet arī objektīvā mākslas aina, kurā mākslinieciski interesantu pilsētas centra atainojumu ir saglabājis samērā maz. Savdabīgu iemeslu mākslinieku patikai pret pilsētas nomalēm min Jānis Silīņš: "Šī vairīšanās no centra gan dažreiz stāv sakarā ar nelūgtiem skatītājiem, kas ielenc gleznotāju un ar savu ziņkāri viņu traucē darbā, bojā jūtoņu (..)''⁵

⁵ Silīņš, J. Rīga latviešu mākslinieku tēlojumā. – 142. lpp.

Vispopulārākā no priekšpilsētām bija Pārdaugava, kā arī Daugavas salas. Tā bija pilsētas centram tuvākā vieta, kur aizbraukt, ja negribēja gleznot pilsētas mūrus. Šeit bija atrodamas visdažādākās tēmas – urbanizēti rūpnieciski skati, Daugavas krasts un atekas ar kuģiem, romantiskas



9. KONRĀDS UBĀNS.
Irbenes iela. 1932

ielīņas un brīnišķīgi parki. Var teikt, ka Pārdaugavā bija viss, ko vien gleznotājs varēja vēlēties. Uz turieni devās mākslinieki, kas meklēja dabas tuvumu, piemēram, Konrāds Ubāns. 1920. gadā viņš sāka strādāt jaunizveidotajā Valsts mākslas muzejā Rīgas pīlī. Lai gan darbs muzejā deva materiālo nodrošinājumu, tas tomēr prasīja daudz laika. Gleznošanai vairs atlika tikai pēcpusdienas, kad nebija iespējams doties dabā tālāk kā līdz Rīgas nomalēm. Ubāns intervijā sacījis: "Muzejā – man tur bija savs darba laiks un puse dienas brīva. Pēc darba gāju gleznot, bet – kur es tālu varēju doties? Tikai jau Rīga un Rīgas nomales. Ievēroju, ka Jelgavas šosejā daudz interesantu šķērsielu. Tur bija visdažādākie koki, likumotas ielas, krāsaini nameļi, kas labi padevās gleznās. Tā es Irbenes ielu iemīlēju, jāsaka, veco vītolu dēļ. Esmu tur gājis gan pavasaros, gan rudenos. Esmu to gleznojis arī ziemā."⁶

Visus 20. gadus Ubāns lielākoties glezno Rīgas priekšpilsētu ainavas ar ūdeņiem. Kanālu un Daugavas atteku lēzenie, kokiem apaugušie krasti, nomales mājiņas un šķūniši – tādi ir šo ainavu motīvi. Īpaši iemīlotas ir Pārdaugavas romantiskās ieliņas. Tās gleznodams, Ubāns aizrāvās tiktāl, ka Ventspils ielā nopirka apbūves gabalu un uzcēla sev māju, bet vēlāk iegādājās apbūves gabalu Kuģu ielā un uzcēla sev darbnīcu.

Irbenes ielu Ubāns gleznojis daudzkārt. Pēc mākslinieka paša stāstītā, viņš nereti mēdzis uz sētas dēļ atzīmēt vietu, kur stāvējis, lai tad, ja tomēr jāatgriežas pabeigt gleznu citā dienā,



10. KONRĀDS UBĀNS.
Ieliņa Liepājā. 1942

⁶ Nodrieva A. Konrāds Ubāns. – Rīga: Liesma, 1974. – 35. lpp.

11. LEO SVEMPS.
Valmiera. Ap 1930



12. JĀNIS TĪDEMANIS.
Dobele. Ap 1938



nesajuktu skatpunkts. Iemīļotas viņam ir arī citas mazās ieliņas, piemēram, Jaunmoku iela, kas vairāk atgādina izdangātus lauku ceļus, kuru malās pret debesīm slienas veci koki. Raksturīga Ubāna ainavu īpatnība ir kustīgā, virmojošā gaisma, kas visu apkārtni dara dzīvu un piepildītu. Ubāna darbos dominē siltais novakara saules apgaismojums kontrastā ar slidošo garo ēnu vēso zilganumu, jo mākslinieks centās gleznu sākt un pēc iespējas pabeigt tieši dabā, gleznojot daudzas stundas no vietas un beidzot, saulei rietot. Otrā dienā katrai vietai ir jau gluži cita noskaņa, līdz ar to arī – cita glezna.

Ubāna gleznotajai Pārdaugavai raksturīgā kompozīcija ar dziļumā aizejošu likumotu ieliņu mūsu glezniecībā ir visai izplatīta ne tikai Rīgas priekšpilsētā, bet arī citu pilsētu ainavās. Nereti rodas sajūta, ka daudzas Latvijas pilsētas ir ļoti līdzīgas – centrā skatā it kā no augšas ir nedaudz likumota ieliņa ar zemām ēkām un baznīcas tornīti tālumā. Šāda kompozīcija raksturīga, piemēram, Jūlija Viļumaiņa gleznotajam Torņakalnam, Nikolaja Breikša Viļakai un Franciska Varslavāna Rēzeknei. Šo kompozīciju izmantojis arī Jānis Tidemanis, kuru prese nereti kritizēja par gleznu tematiku, kas nevarot būt tuva un saprotama latviešu tautai. Mākslinieks 30. gadu beigās pacentās un uzgleznoja vairākas Latvijas mazpilsētu ainavas, ko pēc tam ar gandarījumu atzinīgi vērtēja izstāžu recenzenti. Pie šīs grupas darbiem var minēt arī Hemaņa Grīnberga gleznoto Alūksni un Leo Svempā

atainoto kādu nezināmu mazpilsētu. Svempam gan raksturīgas arī citādas kompozīcijas. Vienā no izcilākajām viņa ainavām "Valmiera" redzams ekspresīvi veidots uzkalns ar baznīcu un mājām. Tumšas ēnas gleznā kontrastē ar izgaismotām plaknēm, un darbs iegūst dramatisku noskaņu. Iepriekšminētā kompozīcija ar dziļumā aizejošu ielu izmantota arī Oto Skulmes gleznotajā Kuldīgas ainavā, bet atšķirībā no citām pilsētām Kuldīga vairs neizskatās pēc maza lauku ciematiņa.

Otrs iemīļots kompozīcijas veids ir ieliņa ar vairākām pretskatā novietotām ēkām, kuras kā glezniecisks akcents rotā krāsainas izkārtnes. Tādas ir Vilhelma Purviša gleznotās Majoru un Rēzeknes ainavas. 30. gados Rēzekne kļuva par visai nozīmīgu mākslas centru. Vairāki jaunie gleznotāji pēc akadēmijas beigšanas apmetās tur uz dzīvi, izveidojot rosīgu Rēzeknes mākslinieku kopu. Varam minēt kaut vai Vitāliju Kalvānu, Arvidu Egli, Jūliju Viļumaini un Nikolaju Breikšu. Vasarās gleznot uz Rēzekni brauca arī Vilhelms Purvītis, kura mākslā starpkaru periodā mazpilsētu un nomaļu atainojumam ir īpaša vieta gan emocionālās noskaņas, gan kolorīta ziņā. Vilhelms Purvītis lielākajai skatītāju daļai saistās ar kūstoša sniega, pavasara palu un ziedošu ābeļu gleznojumiem. Taču viņš nepieder pie māksliniekiem, kuri visu mūžu atkārtoti tikai savas slavenās un tautā iemīļotās kompozīcijas. Purvītis vienmēr



13. OTO SKULME.
Kuldīga. 1924



14. VILHELMS PURVĪTIS.
Rēzekne. Ap 1928

15. MIHAILS JO.
Maskavas priekšpilsēta.
20. gs. 30. gadi



16. ALBERTS SILZEMNIEKS.
Pilsētas ainava. 1924



bijis novators un eksperimentētājs, kas nespēja samierināties ar sasniegto un aizrautīgi meklēja aizvien jaunus izteiksmes veidus. 20. gadu vidū viņa māksla kļūst aizvien ekspresīvāka, krāsas – kontrastainākas, ritmi – asāki un satrauktāki. Ainavas iegūst arvien izteiktāku triepiena dinamiku un krāsu piesātinājumu. Šajā laikā tapušie pilsētu skati gleznoti trauksmaini pastozā manierē, patumšā krāsu gammā, tā radot nemierīgu un dramatisku iespaidu. Arī citi Rīgā dzīvojošie gleznotāji (piemēram, Niklāvs Strunke) mēdza braukt vasarās gleznot uz Latgales pilsētām.

Tomēr, kā jau iepriekš uzsvērts, ainavās visplašāk pārstāvētā teritorija ir Rīgas priekšpilsētas. Tās gleznojot, mākslinieki ne vienmēr tiecās pēc ikonogrāfiskas precizitātes, bet vairāk meklēja emocionālo noskaņu. Taču konkrētas vietas pazīt ir iespējams. Bija arī tā sauktie tradicionālisti, kam vairāk rūpēja dzīves ārējā, objektīvā patiesība. Šie darbi var būt vērtīgs izziņas avots vēsturniekiem, piemēram, Mihaila Jo gleznotā Maskavas priekšpilsēta ar vēlākos gados nodedzināto sinagogu. Līdzīga rakstura precīzs vides atainojums redzams Alberta Silzernieka darbā, kurā dīvainā saderībā sadzīvo naivisma un fotoreālisma elementi. Tomēr arī šiem darbiem netrūkst savas emocionālās slodzes. Izteikta noskaņas ainava ir Voldemāra Irbes mēnessgaismas apspīdētā pilsēta. Tās autors pats ir neatņemama mūsu galvaspilsētas vides sastāvdaļa apskatāmajā laika periodā. 20. gadu sākumā Rīgas nomales gleznojis arī Ģederts Eliass, bet vispoētiskāko iemūžinājumu tās ieguvušas Jāņa Liepiņa un Ludolfa Liberta daiļradē.

Jānis Liepiņš dzimto Zasulauku gan ir gleznojis salīdzinoši maz, tuvāks viņam bija Torņakalna, kas vispār šķiet populārākais rajons mākslinieku vidē. Liepiņš labprāt attēloja nabadzīgu nomali, gleznas centrā parasti izvirzot kādu nelielu, nenozīmīgu ēku un veidojot it kā tās portretu. Tie ir kā nelieli kadrējumi pilsētas ainavā. Vairākkārt viņš gleznojis iebraucamās vietas siena, auzu un miltu tirgotavu ar sarkaniem slēģiem un salmu kūlīti. Kopējais iepelēki mālaini brūnais tonis un kompozīcijas uzbūve te rada tādu kā vientulīgu, melanholisku noskaņu. Kārlis Neilis savā atmiņu grāmatā citē Jāņa Liepiņa teikto, kur īpatnējā veidā pausta mākslinieka sirsnīgā attieksme pret Rīgas nomalēm: "Visi kā negudri dzenas vasarā tikt no pilsētas projām (...). Es aizbraucu ar tramu pilsētas nomalē, kur vecāsmātes gana kazas. Noguļos žogmalē starp nātrēm un dadžu lapām un skatos zilajās debesīs. Ap galvu man sanēdamas lido lielās, zilās mušas – tad es jūtu, ka ir vasara, – tad es atpūšos."⁷ Torņakalna ainavas Liepiņš gleznojis arī neilgajā savas daiļrades kubistiskajā jeb klasiskā modernisma periodā. Torņakalna tilts un baznīca kalna galā, kuru mākslinieki tiecas padarīt aizvien augstāku un augstāku, laikam ir visbiežāk gleznotais Rīgas nomales motīvs, pat savveida priekšpilsētas simbols.

Torņakalna baznīcu vienā no savām iespaidīgākajām ainavām gleznojis arī Ludolfs Liberts, kurš vispār daudz vēriņas pievērsis pilsētu atveidojumam. Īpaši interesants laiks ir 20. gadu pirmā puse, kad tapuši ekspresīvi, kontrastainās krāsās gleznoti Torņakalna skati. Liberta šī perioda glezniecībā Rīga ir rosīga, dinamiska un brāzmaina. Darbos parādās tādi motīvi kā betona tilti un sliedes, lieli skursteņi un mūra nami. Gleznojot savu tuvāko apkaimi – Torņakalnu, kur mākslinieks



17. VOLDEMĀRS IRBE.
Vakars. 1929

⁷ Neilis K. Tie trākie gleznotāju gadi. – Rīga: Neputns, 2006. – 126. lpp.

18. JĀNIS LIEPIŅŠ. Pilsētas
nomalē. 20. gs. 30. gadi



arī dzīvoja, viņš to no idilliski klusas nomales ar smilšainām ielām, dēļu sētām, vienkāršiem namiem un kokiem pārvērtis urbānistiskā ainavā, kurā dominē fabrikas, tilti un dzelzceļa sliedes. Libertam svešs ir Ubāna sapņaini klusais Torņakalns, viņa Torņakalns ir enerģijas un kustības piesātināts. Ubāns glezno vītulus, bet Liberts to vietā – kūpošus fabriku skursteņus.

20. gadu beigās Liberta attieksme pret pilsētu mainās, viņa glezniecībā ienāk ugunis mirdzošu Eiropas pilsētu atainojumi. Tā ir Parīze, Venēcija, reizēm arī Rīga. Šajos darbos Libertam raksturīgi savienojas realitāte ar fantāziju, vienkāršojums – ar izsmalcinātību. Būdam talantīgs scenogrāfs, Liberts arī savās gleznās apkārtējo pasauli veido kā skatuvisku, maģisku telpu ar priekšplānā izkārtotām mizanscēnām. Mākslinieks glezno pilsētu ainavas, kādas viņš tās gribētu redzēt, kur visa ir vairāk un bagātīgāk, nekā tas parasti mēdz būt.

Ludolfs Liberts 20. gadu pirmajā pusē ir gandrīz vienīgais mūsu gleznotājs ar urbānistisku domāšanu, kurš saskatījis industriālās ainavas pievilcību. Mākslas zinātnieks Aleksis Osmanis 80. gados, dēvēdams Libertu par izcilāko pilsētu ainavas meistarū latviešu glezniecībā, rakstīja: "Liberts viens no pirmajiem iegāja jaunas tēmas lokā, kuras galvenais saturs bija industrializētas lielpilsētas tēls, viņš savās gleznās nogāja ceļu no urbanizācijas saplošītas nomales līdz nosaltgijā apzaļumoto bulvāru perversajam skaistumam."⁸

Mēģinājums rādīt industriālo Torņakalnu redzams arī galvenokārt jurisprudencē strādājušā

⁸ Osmanis A. Romantīķis ar veikalnieka ķēnienu // Literatūra un Māksla. – 1986. – 5. dec. – 8. lpp.



19. LUDOLFS
LIBERTS.
Rātslaukums Rīgā.
1940

Artura Liedes 1940. gadā, absolvējot Latvijas Mākslas akadēmiju, gleznotajā diplomdarbā.

Līdzās pilsētu ainavai gleznotāji attēlojuši arī to sadzīvi. Diemžēl šeit mēs nesastopam tik spilgti izvērstu pilsētas tēmu, kā tas ir tālaika dzejā. Mākslinieki lielākoties rāda pilsētniekus brīvajos brīžos, un brīvie brīži saistās gandrīz tikai ar tirgu un krogu. Daudz retāk gleznās parādīti strādājoši pilsētnieki. Viens no darba tēmas piemēriem ir mākslas vēsturē visai dažādi vērtētā gleznotāja Kārļa Silīņa "Pašportrets uz ielas fona", kur redzam pašu mākslinieku darbā. Cita veida darba tēma risināta Friča Roždārza gleznā "Saules tveicē" ar ielas bruģētājiem. Tomēr daudz atraktīvāk Fricis Roždārzs gleznojis Rīgas Daugavmalas tirgu un sīkumtirgu ar kolorītajiem tipāžiem. Atšķirīga noskaņa valda Voldemāra Irbes "Ilģuciema tirgū", bet Bronislavs Kondrāts darbā "Rīts Centrāltirgū" rāda jaunuzceltos tirgus angārus ar pašiem tirdziniem priekšplānā. Kondrāts savā glezniecībā daudz studējis apgaismojuma efektus, par to liecina arī šis impresionistiskais Centrāltirgus skats, kurā žanra elementi sakausēti ar tirgus ainavisko apkārtni. Tirgi latviešu glezniecībā allaž bijuši populāri – no Jāņa Valtera 19. gs. beigās gleznotā "Jelgavas tirgus laukuma" līdz pat mūsdienām.



20. LUDOLFS LIBERTS.
Tilts Tornakalnā. Ap 1922

21. BRONISLAVS
KONDRĀTS. Rīts
Centrāltingū. 1934



22. KĀRLIS SILIŅŠ.
Pašportrets uz ielas fona.
Ap 1930





23. ROMANS SUTA.
Pilsētas motīvs. Ap 1925

Otra populārākā pilsētnieku – vai varbūt tikai gleznotāju – laika pavadīšanas vieta pēc tirgiem, šķiet, bijuši krogi. Jānim Liepiņam 30. gados krogu skati kļūst par vienu no spilgtākajiem daiļrades vadmotīviem. Tās ir ostas vai nomaļu dzertuves ar vienkāršiem ļaudīm, strādniekiem, ormaņiem un rudi baltiem krančiem. Savādā kārtā līdzīgi suņi redzami ne vienā vien kroga gleznojumā, piemēram, Jāņa Plases "Tējnicā".

Kā jau minēts raksta ievadā, pilsētas tēls latviešu 20. un 30. gadu glezniecībā nezinātājam visbiežāk varētu saistīties ar nelielu mazpilsētiņu. Kā izņēmums minami vairāki Romana Sutas uz stikla gleznoti stilizēti Rīgas skati ar uzsvērtiem siluētiem un plakņu kontrastiem, kas savdabīgi saista pilsētas ainavā smeltus elementus. To var uzskatīt par paša mākslinieka sacerētu pilsētas ideāltēlu.

Ne jau tikai mākslas vēsturnieki vien ir cerējuši atrast mūsu mākslā ko vairāk no lielpilsētu gaisotnes. Apskatāmajā periodā, īpaši 30. gadu otrajā pusē, mākslinieki arī presē nereti tika kritizēti par pārāk piezemēto un necilo tēmu izvēli, par to, ka jaunuzcelto moderno kvartālu vietā tiek gleznotas būdiņas un trūcīgi rajoni. Tā 1939. gada 30. jūnijā sakarā ar "Atjaunotās Latvijas 5 gadu jubilejas mākslas izstādi" laikraksts "Brīvā Zeme" rakstā "Lietas attīstās un iet uz priekšu" publicējis šādu informāciju: "Valsts Prezidents Kārlis Ulmanis šorīt ieradās Rīgas pilsētas mākslas muzejā, kur iepazīnās ar atjaunotās valsts piecu gadu sasniegumu skates mākslas izstādi. Prezidentu sagaidīja sabiedrisko lietu ministrs A. Bērziņš, rakstu un mākslas kameras priekšsēdētājs J. Druva un kameras prezidija locekļi. Tēlniece N. Dīriķe pasniedza Prezidentam sārtus rožu ziedus. (..) "Māksliniekiem nevajaga zīmēt tikai to, kas vecs, satrunējis un sabrucis" bija Prezidenta pirmais aizrādījums, kad grafiku starpā viņš redzēja vairākus vecu namu attēlus. "Ir gan arī vecajā savs skaistums un pievilcība, bet šo veco un sabrūkošo nevajaga tik daudz izcelt." Prezidenta atzinību guva daži jauno celtnu un tiltu atveidi. (..) Prezidents aizrādīja, ka finansu ministrijai vēl būtu jāiegādājas dažas no tām gleznām, kas tēlo saimniecisko rosību, rāda atsevišķu saimniecisko nozaru ainas."⁹ Tomēr šādi un līdzīgi aizrādījumi neieviesa krasas pārmaiņas latviešu gleznotāju tēmu izvēlē un tā īsti industriālā ainava un jaunceltnu apjūsmošana mūsu glezniecībā ienāca tikai pēc Otrā pasaules kara, kad norādījumi, ko un kā gleznot, tika izteikti jau daudz kategoriskāk.

⁹ Lietas attīstās un iet uz priekšu // Brīvā Zeme. – 1939. – Nr. 143. – 30. jūn. – 1. lpp.

TĒLNICĪBA PIEPILSĒTAS VIDĒ

Ruta Čaupova

Skatot tēlniecības darbu iesaistījumu dažādos urbanizētas (arī daļēji urbanizētas) vides sektoros, nākas pievērst uzmanību piepilsētas zonai, kur skulpturālo veidojumu un citu mākslas objektu perifērais, robežsituācijām pakļautais novietojums var radīt gan neparastus, gan problemātiskus apstākļus kā darbu tapšanas procesā, tā arī to uzturēšanas priekšnoteikumu ziņā.

Diemžēl jāatzīst, ka piepilsētas teritorijas bieži vien kļūst par vides aprūpes dienestu neuzraudzītām, stihiskiem procesiem pakļautām vietām. Lielu pilsētu nomalēs un ap to robežām ne tikai Latvijā, bet arī jebkur citur pasaulē atrodas nevienmērīgi apgūtas, reizēm visai pašdarbnieciski izmantotas, nolaistas teritorijas. Līdzās industriāliem uzņēmumiem, kas ekoloģisku apsvērumu dēļ ir iekārtoti ārpus pilsētas, un daudz maz iekoptām apdzīvotām vai izklaides vietām te plešas arī nekultivētas, ar krūmiem aizaugušas platības, par kuru sakārtošanu neviens īsti neatbild. Pilsētas pieminekļu uzraudzības institūcijām un dienestiem tie mākslas darbi, kas atrodas ārpus pilsētas robežām, īpaši nerūp. Labākā gadījumā šie objekti nonāk vismaz daļēji to iestāžu aprūpē, kuru tuvumā atrodas.

Tēlniecības darbu pasūtīšana, kā arī uzturēšana un saglabāšana piepilsētas vidē var saistīties gan ar neparastiem, pieņemtajiem noteikumiem neatbilstošiem apstākļiem, gan ar neparedzētiem riska faktoriem. Šajā ziņā par raksturīgu piemēru iespējams uzskatīt Aconē, 2 km attālumā no galvaspilsētas robežas, VAS "Latvenergo" filiāles Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2 apkārtne 1981. gadā uzstādīto kapara kaluma tehnikā īstenoto tēlnieka Jāņa Karlova monumentālo kompozīciju "Loka šāvējs"¹.

Tēlniecības un vides kopsakarību izpratnes aktualizēšanās 20. gs. otrajā pusē

Atskatoties uz dažām tipiskām ievirzēm, kas 20. gs. 70. gadu cēlienā parādījās attieksmē pret tēlniecības darbu iesaistījumu vidē, jāizceļ tiekšanās rast daudzveidīgāk interpretētus skulptūru pasniegumus, pievērsot uzmanību arī novietojumam neparastās vietās. Sanāksmēs, konferencēs, plenēros u.c. tajā laikā rīkotajos pasākumos izskanēja aicinājumi veltīt lielāku vērību pilsētu un arī lauku vides iekārtojuma kvalitātei, piesaistot skulpturālas formas un dažādus objektus kā apkārtējo telpu harmonizējošus elementus.

¹ Siguldas novadpētniecības muzeja 1984. gadā izdotajā Jāņa Karlova tēlniecības darbu katalogā kompozīcijas "Loka šāvējs" attēls publicēts ar parakstu "Strēlnieks". Dažkārt attiecībā uz šo darbu ir lietots arī nosaukums "Strēlnieks – loka šāvējs". Kompozīciju "Loka šāvējs" var pieskaitīt dekoratīvās tēlniecības darbiem, bet šajā gadījumā tēla saturs un izraisīto asociāciju apjoms ir ietilpīgāks nekā parastiem apkārtnei rotājošiem objektiem.



1.–2. JĀNIS KARLOVS.
Loka šāvējs. Pie Rīgas
termoelektrostacijas
ražotnes TEC-2

² Informācija par 1958. gadā Rīgā sarīkoto Lietuvas PSR, Latvijas PSR un Igaunijas PSR tēlnieku darbu izstādi, kā arī par 1972. un 1976. gada Rīgas tēlniecības kvadriennāļiem atrodama izdevniecības "Neputns" 2000. gadā publicētajā mākslas zinātnieces Gundegas Cēberes sastādītajā bukletā "Rīgas tēlniecības kvadriennāļes", kā arī Gundegas Cēberes rakstā "Par tēlniecības kvadriennāļiem", kas publicēts Latvijas Mākslas muzeju apvienības rakstu krājuma "Doma" 6. laidienā (Rīga: Doma, 2000. – 203.–211. lpp.).

Īpaši aktīvi un ieinteresēti par tēlniecības darbu izplatību pilsētu jaunajos rajonos, nomažākās teritorijās, rūpniecības objektu un dažādu iestāžu, piemēram, skolu, slimnīcu u.c. vidē sprieda Rīgas kvadriennāļu laikā rīkoto konferenču dalībnieki – gan Latvijas mākslinieki, arhitekti, mākslas zinātnieki un vides speciālisti, gan citu republiku pārstāvji. Tā, piemēram, kad pēc 1958. gadā Rīgā veiksmīgi notikušās pirmās Baltijas republiku tēlniecības izstādes vērienīga starprepubliku kopizstāde Latvijas galvaspilsētā atkal bija sarīkota 1972. gadā, par šī svarīgā Baltijas reģiona mākslas dzīves notikuma devīzi tika izvirzīta tolaik sevišķi aktuāla tēma – "Tēlniecība un vide".² Ap 20. gs. 60. un 70. gadu miju visai strauji norisinājās Rīgas paplašināšanās, jaunu dzīvojamo rajonu un arī vairāku jaudīgu rūpniecības objektu celtniecība. Jaunbūvju apkārtnē veidojās brīvi, neaizpildīti āra vides fragmenti. Vietējos un vissavienības preses izdevumos tika popularizēti aicinājumi atdzīvīnāt un padarīt saistošāku šo visai vienmuļo, robusti plānoto, ar tipveida ēkām apbūvēto rajonu un celtniecības objektu vidi. Tajā laikā tā bija viena no dzīvelīgākajām sabiedrības uzmundrināšanas ievirzēm.

Centrālais sauklis "Tēlniecība un vide" tolaik tika aizrautīgi apcerēts teorētiskā, visai idealizētā plānā. Reālie apstākļi daudzveidīgam tēlniecības formu un objektu iesaistījumam dažādās telpiskās situācijās tomēr nebija īpaši labvēlīgi. Standartizētā, vienkāršoti projektētā tālaika arhitektūra neveicināja saturiski papildītu, kompozicionāli mērķtiecīgi organizētu mākslas objektu un sabiedriskās telpas kvalitatīvas attiecības. Pasūtījumu organizēšanu bieži vien ietekmēja nejaušības. No centra tālākās vietās nebija vajadzīgo priekšnoteikumu, lai regulāri veiktu skulptūru apkārtnes sakopšanu un garantētu drošību. Tomēr dažviet rūpnīcu, kolhozu un arī citu institūciju vadītāji bija sadzirdējuši rosinājumus iekļaut tēlniecības darbus jauno apbūves kompleksu un dažādu iestāžu sabiedriskajā telpā.

Lai turpinātu veicināt radušos interesi, arī 1976. gadā Rīgā notikušās tēlniecības kvadriennāles devīzē "Tēlniecība un mūsdienas" bija ietverta skulpturālo veidojumu un vides attiecību

problemātika. Šajā periodā jau uzskatāmi iezīmējās mazo formu un tā dēvētās plenēra tēlniecības attīstība. Abi šie tolaik aktuālie tēlniecības paveidi bija saistīti ar tālāko iespējamo iekļaušanos reālajā dzīves telpā. Līdz ar to diskusijas par tādiem formveides un stila paņēmieniem, kas atbilst reālās vides apstākļu variablajam raksturam, pavēra plašāku skatījumu arī uz dekoratīvās un monumentālās tēlniecības telpiskā iesaistījuma jautājumiem.

Atceros, ka, gan 1972. un 1976. gada konferenču laikā, gan citkārt tiekoties, tēlnieki un mākslas zinātnieki rādīja diapozitīvus, kuros bija redzami veiksmīgi tēlniecības darbu uzstādījumi vidē – bērnu rotaļu laukumos, skolu apkārtnē un citās vietās. Diskutējot par objektu vides attiecību jautājumiem, tika minēti arī ārzemju prakses piemēri. Lai gan visai attāli un fragmentāri, tomēr saistībā ar Rīgas tēlniecības kvadriennāļu konferencēs izskatītajiem tēlniecības un vides saikņajumiem pavērs ieskats modernās tēlniecības pieredzē. Varētu pat atzīt, ka konferencēs gūtie rosinājumi līdztekus dažiem citiem avotiem, kas varēja dot ieskatu ārzemju pieredzē šajā jomā, iedrošināja noteiktāk un pārliecinošāk arī āra vides objektos izmantot modernās tēlniecības stilistikajām ievirzēm radniecīgu, nosacītāk un brīvāk stilizētu formu traktējumu. Kā redzēsim, tieši to darīja Jānis Karlovs, veidodams kompozīciju "Loka šāvējs".

Rietumu pasaulē 20. gs. 60. un 70. gados kā telpiskus akcentus vidē arvien biežāk izmantoja pazīstamu modernās mākslas meistarību darbus. Dažādās vides situācijās pie ēkām vai ainaviskajā apkārtnē parādījās britu tēlnieku Henrija Mūra un Barbaras Hepvortas bronzā atliekas vai akmeņos izkaltas formas, atzinību guva un kā Amerikā, tā Eiropā izplatījās konstruktīvās saceres virtuozu amerikāņu meistara Aleksandra Koldera spilgti sarkanās vai melnās, reizēm arī dažādos citos tīrkanģos toņos izkrāsotās metāla lokšņu un stieņu kompozīcijas, kas varēja būt gan saistoši, dabiski kustīgas, gan impozanti statiskas. Sākumā piesardzīgi, bet drīz vien jau visai atsaucīgi cilvēki uztvēra arī abstraktus tēlniecības darbus, kas dažkārt veidoja asociatīvas saiknes ar apkārtējo vidi. Atvērtāka pieeja oriģinālām kompozicionālām idejām un tādiem formveides principiem, kuros izpaudās autora stils un viņa dzīves izjūta, būtiski mainīja un paplašināja priekšstatus par tēlniecības kā publiskas mākslas iezīmēm un funkcionēšanas iespējām. Sabiedrības un pasūtītāju tiekšanās pievērst lielāku vērību kvalitatīvu tēlniecības darbu izmantojumam, lai ar novietojuma raksturu piešķirtu tiem kādas apdzīvotas vietas, kādas iedzīvotāju kopienas vai korporatīvas institūcijas simbola nozīmi, kā arī vairāku kompozicionāli saistošu risinājumu parādīšanās deva rosinošus impulsus aktīvākiem semantisko un telpisko kopsakarību definējumiem. Dažkārt tēlnieki saņēma pasūtījumus veidot arī tādus darbus, kas ar savu kompozicionālo ievirzi varēja iedarboties kā konkrētās iestādes, korporatīvās organizācijas vai firmas pazīstamības zīme, kā plastiski darināts zīmols. Minēto Rietumu mākslas procesu attīstību laikposmā līdz 20. gs. 70. gadu vidum savā tēlniecības un vides attiecību apskatā ir aplūkojusi amerikāņu pētniece Mārgarita A. Robinete, uzsverot, ka tā vietā, lai iemūžinātu kādu varoņu un notikumu piemiņu, tēlniecībā arvien biežāk par svarīgu uzdevumu kļūst apkārtējās telpas un vides estētiskā bagātināšana.³

PSRS pārvaldītajās teritorijās Rietumu pasaulei raksturīgās pieprasījuma un piedāvājuma noteiktās ievirzes, protams, nevarēja nekavēti izpausties. Tomēr interese par neparastākiem

³ Robinette M. A. *Outdoor Sculpture: Object and Environment*. – New York: Whitney Library of Design, 1976. – P. 20.

⁴ PSKP un PSRS Ministru padomes lēmumu Nr. 195 "Par pārmērību novēršanu valsts un sabiedrisko līdzekļu izlietošanā pieminekļu celtniecībā" pieņēma 1961. gada 28. septembrī. Līdz ar šo lēmumu arī Latvijā tika pastiprināti aktivizēta monumentālās tēlniecības ideoloģiskā un tēriņu uzraudzība. Atsaucoties uz minēto lēmumu, Latvijas Komunistiskās partijas Centrālā komiteja un Latvijas PSR Ministru padome pieņēma lēmumu Nr. 748, kurā citu rīkojumu starpā norādīts, ka nepieciešams uzlikt par pienākumu LPSR Kultūras ministrijai, LPSR Ministru padomes Celtniecības un arhitektūras komitejai, Latvijas PSR Mākslinieku savienībai, partijas pilsētu un rajonu komitejām stingrāk kontrolēt uzcelamo pieminekļu un monumentālās tēlniecības ideoloģiski māksliniecisko kvalitāti. Šo lēmumu un tajā ietvertos norādījumus nosūtīja attiecīgajām kultūras institūcijām, arī LPSR Mākslas fonda kombināta "Māksla" vadībai. – Latvijas Valsts arhīvs, 133. f., 6. apr., 11.–14. l.

⁵ Informāciju par līdzekļu piešķirumu no speciālā fonda TEC-2 teritorijas labiekārtošanai un uzņēmuma vadības atbalstu tēlnieka Jāņa Karlova darba uzstādīšanai mutiskā stāstījumā sniedza toreizējais TEC-2 galvenais grāmatvedis Jānis Oskerko.



3. JĀNIS KARLOVS.
Loka šāvējs. Kompozīcijas
pirmmets. 1981

tēlniecības darbu iesaistījumiem vidē, kā jau minēju, auga. Tēlnieki 20. gs. 70. gados veidoja āra ekspozīcijas, rīkoja pirmos akmenstēlniecības simpozijus. Šo darbību rezultātā aktivizējās arī dažāda līmeņa pasūtītāji un atbalstītāji, jo cilvēki sāka novērtēt, ka ne jau oficiālie pieminekļi, bet gan tādi darbi, kuros parādās citas – neatkarīgi traktētas noskaņas un tēmas, var ienest nozīmīgus akcentus apkārtējā telpā. Šajā ziņā dažreiz izpaudās pat solidarizēšanās ar mākslinieka apliecinātajām nostādnēm. Tēlnieka idejām simpatisējoša attieksme parādījās arī Jāņa Karlova darba "Loka šāvējs" tapšanas laikā.

Pievēršoties jautājumam par iespējām ieguldīt līdzekļus tēlniecības darbu pasūtīšanā, jāatceras, ka arhitektūras un tēlniecības, kā arī vides iekārtojuma normālu, reālo nepieciešamību balstītu attīstību 20. gs. 60. gadu sākumā, Hruščova "fikso" ideju ērā, visai pamatīgi satricināja vissavienības mērogā izsludinātā un arī Latvijā samērā centīgi ieviestā kampaņa par pārmērību novēršanu valsts un sabiedrisko līdzekļu izlietošanā pieminekļu un monumentu celtniecībā.⁴ 70. gadu cēlienā, it īpaši desmitgades otrajā pusē, Latvijā taupīšanas režīms vairs nebija tik lielā mērā noteicošs. Tomēr līdzekļu atvēršana skulptūru veidošanai un to uzstādīšanai prasīja tiešāku pamatojumu. Uzņēmumu un iestāžu vadītāji samērā reti varēja atrast tādas situācijas, kas ļāva iecerēt un īstenot šādus pasūtījumus.

Monumenta "Loka šāvējs" tapšanas apstākļi un pašreizējais stāvoklis

Nodomu Latvijā lielākā jaunuzceltā enerģētikas uzņēmuma apkārtņē novietot tēlniecības darbu, kas būtu gan nozari simbolizējošs veidols, gan telpiski izteiksmīgs, uzmanību piesaistošs vides elements, ietekmēja vairāki tālaika organizatoriskajai praksei raksturīgi un arī daži visai neparasti apstākļi.

Saskaņā ar tajā laikā pastāvošo vispārējo centralizāciju 70. gadu pirmajā pusē uzbūvētā Rīgas TEC-2 ražotne iekļāvās vissavienības enerģētikas un elektrifikācijas sistēmā un finansējumu dažām attīstības pozīcijām varēja saņemt no speciāla koplīdzekļu fonda. Pagājušā gadsimta 70. gadu otrajā pusē uzņēmumam no šī speciālā fonda bija atvēlēts finansējums teritorijas un tuvākās apkārtnes sakārtošanai sakarā ar iespējamo Varšavas sadraudzības bloka valstu delegācijas vizīti, kuras laikā tika plānots šī stratēģiski svarīgā Baltijas reģiona enerģētikas nozares centra apmeklējums.⁵

Šādus vides noformējumus, kuru ietvaros bija iespējams paredzēt gan tēlniecības, gan dažkārt arī glezniecības vai lietišķās mākslas iesaistīšanu, arhitekti un mākslinieki varēja veikt ar kombināta "Māksla" struktūru starpniecību.⁶ TEC-2 teritorijas priekšlaukuma projektu izstrādāja arhitekts Aivars Bērziņš, plānojot visai liela izmēra, telpiski izteiksmīga tēlniecības darba novietojumu, kā arī baseina un strūklakas izveidi, kas strukturētu telpu ap skulpturālo tēlu.⁷ Pasūtījumu veidot šo tēlniecības darbu saņēma Jānis Karlovs, pēc tam kad viņš kombināta "Māksla" tēlniecības padomei

bija parādījis iespējamās kompozīcijas skici. Aivars Bērziņš pazina un atzinīgi vērtēja Jāņa Karlova stila lakonismu un spēkpilno formu iedarbīgumu. Sākotnējais projekta pieteikums solīja veiksmīgu un visumā tradicionālam tēlniecības darbu pasniegumam atbilstošu rezultātu. Bija iecerēts skulpturālo tēlu, baseinu un strūklaku, kā arī attiecīgi iekoptus apstādījumus iekļaut pietiekami plašajā apkārtējā telpā tā, lai nodrošinātu skaidri nolasāmu ražotnes ēku un priekšlaukuma kopskatu, raugoties no šosejas puses un uzņēmuma teritorijā iebraucot vai ienākot. Zinot skulpturālā veidojuma uzstādīšanas vietu attiecībā pret ražotnes ēku izvērsto kārtojumu, tēlnieks varēja precīzi noteikt figurālā risinājuma mērogu.

Diemžēl pasūtītājs, apsverot to, ka ziemā baseinu un strūklaku būs grūti apkopt un uzturēt, atteicās no arhitektūras formām, kas būtu veidojušas uztverei labvēlīgu, iekoptu papildjoslu ap skulptūru.⁶ Atšķirībā no Kultūras ministrijas monumentālās tēlniecības ekspertu komisijas, kas stingri raudzījās, lai ikviena skulpturālā objekta arhitektoniskā daļa vienmēr tiktu izpildīta saskaņā ar apstiprināto projektu, kombināta "Māksla" padome nespēja panākt, lai visi projektā paredzētie vides iekārtojuma elementi tiktu īstenoti.

Skulpturālo tēlu novietoja klajā laukā – parastā plāvā. Plašais priekšlaukums starp norobežoto ražotnes teritoriju, kompleksa ēkām, tomīem, izbūvēm un šoseju tā arī palika īsti neapgūts un funkcionāli precīzāk nedefinēts. Jāatzīst, ka atteikšanās no sākotnējās, arhitekta Aivara Bērziņa izstrādātās projekta pilnvērtīgas realizēšanas, tāpat kā gadiem ilgi tikai daļēji koptā (nodrošinot zāles nopļaušanu, netīrumu novākšanu u.c.), bet profesionāli nenoformētā ražotnes fasādes puses apkārtnē, ir radījusi priekšnoteikumus visai vaļīgai attieksmei gan pret tēlnieka Jāņa Karlova darbu, gan pret laukuma teritoriju kopumā.

Priekšlaukuma – plavas – izmantojumā ir parādījušies ar telpas koptēlu nesaskaņoti risinājumi un pavisam citu funkciju iestarpinājumi. Tā, piemēram, vienā plavas stūrī, tajā pusē, kas tuvāk administrācijas ēkām un ieejai, ir ierīkots basketbola laukums. Apkārtnes jaunieši, acīmredzot uzskatīdami, ka šī vieta domāta sporta nodarbībām, arī skulptūru ir izmantojuši kāpelēšanai un kā slidkalniņu. Krāsaino metālu tīkotāji noplēsuši skulptūras apakšdaļā dažus kāpara lokšņu gabalus. Lai bojātās vietas nebūtu uzkrītoši pamanāmas, veikti daži provizoriski pielabojumi, kas tomēr neglābj monumentu no visai straujas tālākās bojāšanās, mitrumam un lietum drupinot betona serdeni.

Skulpturālais tēls "Loka šāvējs" pēc tā uzstādīšanas netika iekļauts TEC-2 bilanci, jo uzņēmums par apkārtnes noformēšanu norēķinājās kopumā, arī par iekšējā teritorijā un iekšējās telpās izpildītajiem darbiem. Pasūtītāji uzskatīja skulptūru par sadarbībā ar kombinātu "Māksla" veiktās vides sakārtošanas akcijas sastāvdaļu. Jautājums par to, kurai institūcijai – "Latvenergo" filiālei Rīgas termoelektrostacijas ražotnei TEC-2 vai Salaspils novada domei – būtu jāiekļauj šis darbs savā bilanci, joprojām nav dokumentāri nokārtots. Līdz ar to pagaidām praktiski nav iespējams



4. JĀNIS KARLOVS. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2
20. gs. 80. gados

⁶ Kombināta "Māksla" ietvaros ir bijuši vairākkārtēji strukturāli pārkārtojumi. 1975. gada 17. decembrī LPSR Mākslinieku savienības valde pieņēma lēmumu uz noformēšanas mākslas ceļa bāzes kombinātā izveidot LPSR Mākslas fonda Dekoratīvās mākslas kombinātu, kura izpildīto darbu profils ietvertu gan pilsetvides ansambļu projektēšanu, gan dažādu mākslas objektu un vides elementu, arī monumentālās un dekoratīvās tēlniecības darbu īstenošanu. Šajā institūcijā darbojās pieaicināti un piesaistīti arhitekti un mākslinieki, kam tika uzticēta projektu izstrādāšana un tajos paredzēto mākslas darbu radīšana.

⁷ Arhitekta Aivara Bērziņa izstrādātais projekts nav saglabājies. Nav arī projekta metu vai kādu citu materiālu, kas ļautu veidot tiešāku priekšstatu par plānotajām TEC-2 teritorijas noformējuma iezīmēm. Ziņas par to, kādi elementi bija projektā paredzēti, arhitekts Aivars Bērziņš sniedzis mutiskā stāstījumā.

⁸ Lēmumu sašaurināt projektā paredzētā vides iekārtojuma īstenošanu veicināja arī tas, ka svarīgā delegācija tomēr TEC-2 neapmeklēja.

atvēlēt vai piesaistīt līdzekļus monumenta rūpīgākai uzturēšanai, apkopšanai un akūti nepieciešamajai restaurācijai.

"Loka šāvēja" tēla semantika. Dažas analogijas un sasauces

"Loka šāvēja" tēlu kā koncentrēta sprieguma nesēju, protams, var uzlūkot par enerģijas un enerģētikas nozares simbolu. Šādu tematisku ievirzi kompozīcijā acīmredzot saskatīja pasūtītāji un arī tēlniecības komisijas pārstāvji, kas lēma par pasūtījuma īstenošanas uzticēšanu Jānim Karlovam, kad viņš bija parādījis darba sākotnējo metu. Loka šāvēja figūras risinājumu – vidēja izmēra kompozīciju – tēlnieks bija iecerējis kā savu radošo darbu, lai tajā apliecinātu sabiedrībā jaušamo, pret padomju režīmu vērsto pretestības garu. Lai paustu to pārliecību, kas Jāņa Karlova radītajos monumentālformu tēlos bija jūtama jau agrāk – pirmajos atklātībā parādītajos veidojumos.

Jāatzīst, ka, tiekdamiēs izteikt monumentālā tēla veidolā enerģijas, spēka apziņas un apņēmības pārdzīvojumu, Jānis Karlovs "Loka šāvēja" tapšanu un tā iekļaušanu apkārtējās vides kontekstā uztvēra ne tikai kā konkrēta pasūtījuma ietvaros veicamu uzdevumu, bet arī kā iespēju radīt novietošanai sabiedriskajā telpā satūra ziņā pilnvērtīgi noslogotu, konjunktūras prasībām nepakļautu, modernas tēlniecības ievirzēm radniecīgu monumentālās mākslas darbu.

Pievēršoties plašākam, universālu un arhetipisku nozīmju spektru ietverošam skatījumam, varam atcerēties, ka strēlnieks – loka šāvējs savā sākotnējā semantikā kā zodiaka sistēmas zīme, kuras elements ir uguns, pastāv daudzās kultūrās, dažādos mākslas veidos un arī mūsdienīgi profānos, ikdienišķos priekšstatos, pieļaujot neskaitāmas variāciju un tulkojumu iespējamības.

Jaunlaiku tēlniecībā loka šāvēja tēls kā vitalitātes un kareivīga spēka apziņas simbols ir parādījis divu ievērojamu monumentālistu – pazīstamā franču meistara Emīla Antuāna Burdela (1861–1929) un Latvijas nozīmīgo lielformāta pieminekļu autora Kārļa Zāles (1888–1942) – sniegunā.

Mēs zinām, ka dažos Burdela figurālajos darbos atbalsojas grieķu arhaiskā perioda vitalitātes spraigums un visai izteikti izpaužas šim Eiropas kultūras periodam raksturīga tipāža izcēlums laikmetīgā traktējumā. Rafinēti veiktais strēlnieka tēla atsevišķu elementu arhaizējums franču meistara darbā saistījās ar laika dimensiju paplašinātu skatījumu, tāpēc Burdela radītais loka šāvējs, tālumā vērstu trajektoriju iezīmētājs, ir parādīts grieķu mītiskā varoņa Hērakla veidolā. Tādējādi atklājas dzīvā saikne starp Eiropas kultūras senākajiem slāņiem un apņēmīgo ietiekšanos nākamībā. Jāpiebilst, ka 1909. gadā radīto, sevišķi spraigi, ažūri komponēto, bronzā atlieto Burdela darbu "Hērakls" daži šī tēlnieka stila iezīmju analizētāji uzskata par nojautīgi tvertu 20. gs. aktīvās, ekspansīvi ievirzītās dzīves izjūtas simbolu.⁹



5. EMĪLS ANTUĀNS
BURDELS. Hērakls. 1909

⁹ Бурдель / Сост. и автор текста В. В. Стародубова. – Москва: Изобразительное искусство, 1979. – С. 18.

Šajā sakarībā nāktos atgādināt biežāk izmantotās loka un bultas simboliskās nozīmes. Kā lasāms simbolu vārdnīcā, "loks bieži vien norāda uz sasprindzinājumu un dzīves spēku (...). Bulta (...) simbolizē arī kustību, kas iziet ārpus nospraustajām robežām, citkārt saules staru (piem., Apollo-na bultas). Bulta kā gaismas simbols ir arī atziņas simbols."¹⁰ Jāņa Karlova radītā tēla metaforiskās ievirzes ir tuvas vispārējām minēto atribūtu simboliskajām nozīmēm, jo īpaši idejai par izlaušanos ārpus nospraustajām robežām un atvērtajai dzīves izjūtai. Tēlniecībā bultu kā samērā sīku detaļu, jo īpaši monumentalizēta stila kontekstā, var arī tieši neatveidot. Tādā gadījumā bultas virzību izsaka figūra un roku kustības saspringtais, mērķtiecīgi akcentētais pavērsiens. Simboliskās nozīmes, kas attiecas uz bultu, tiek pārnestas uz šāvēja stāva un roku kustības kompozicionālo centrējumu. Veidojas īpatnējs noklusētā elementa klātesamības efekts. Tiecība izrauties, sniegties tālāk par esošā robežām, tiekšanās preti nākamībai gan kā tēma, gan kā zemteksta strāvojums tēlniecībā var parādīties līdzās vairākiem citiem šajā tēlā ietvertajiem asociāciju plāniem. Katrs laikmets un mākslinieka individualitāte piešķir satura ievirzēm citu pavērsienus.

Tēlnieka Kārļa Zāles interpretācijā loka šāvēja motīvs atklājas Brāļu kapu sienas ārpusē, tā dēvēto Strēlnieku vārtu skulpturālajā noformējumā iekļautajā cilnī "Senči", kas darināts pagājušā gadsimta 30. gadu beigās, turpinot iespaidīgā ansambļa atsevišķu papildinošo elementu izveidi.¹¹ Izteismīgi un spraigi komponētājā, šūnakmeņi izkaltajā cilnī bultu tēlumā raidošā senkareivja tēls līdzās kritušā cīnītāja stāvam pauž nepadošanās un cīņas turpinājuma apliecinājumu. Abu figūru traktējumā iespējams saskatīt visai daudziem Kārļa Zāles darbiem raksturīgo klasicizēta stila stingrību.

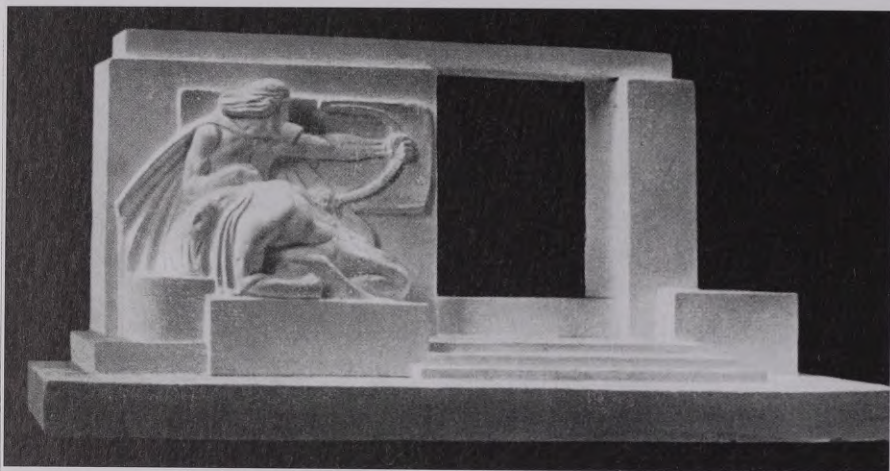
Jāņa Karlova kompozīcijā "Loka šāvējs" nav vērojama tieša iespaidošāns no minētajiem paraugiem. Varam spriest galvenokārt par motīva izvēles analogijām, jo laikmeta gars, satura ietilpīgums un arī stilistiskais risinājums katrā no šiem darbiem ir atšķirīgs. Tomēr visos šajos veidojumos pastāv radniecīga enerģētiskā uzlādējuma intensitāte. Līdzību var saskatīt mērķtiecīgi centrētajā strēlnieka stāva saspringtībā, kā arī tēluma telpas un nākotnīguma idejas uzsvērumā. Vinišķīgā varoņa – tēmētāja tēls pauž tiekšanos pretim tam cerību un atskārtumu apvārsnim, kuram katrā no konkrētajiem skatījuma rakursiem ir savas vēsturisko apstākļu nosacītības aprises. Burdela darbā tā ir vispārīga darbošanās alku, mērķtiecības un atvērtas dzīves izjūtas intensitāte, kas ļauj uztvert Hērakla tēlu kā pāri laikmetiem vedošā spēka, cilvēka gribas un mērķtieksmes atvēziena izteicēju. Kārļa Zāles darinātajā cilnī senkareivis – loka šāvējs attēlots, pārliecies kritušā biedra stingajam stāvam, tēmējot bultu ienaidsniem. Šo tēlu vispirms uztveram kā Pirmā pasaules karā kritušo piemiņai un Latvijas Brīvības cīņu vēsturei veltītu varonības gara cildinājumu; cilnis veidots memoriālās mākslas noskaņu lokam tuvinātā

¹⁰ Herdera vārdnīca. Simboli: Mākslas, mitoloģijas, reliģijas, arheoloģijas un literatūras simboli. – Rīga: Pētergaila bibliotēka, 1993. – 91. lpp.

¹¹ Ar nosaukumu "Senči" šis darbs publicēts Vaideloša Apsīša sarakstītajā monogrāfijā "Kārlis Zāle" (Rīga: Liesma, 1988. – 75. lpp.); cilņa fragmenta attēls redzams arī šī izdevuma vāka noformējumā. Albumā "Brāļu kapi" (teksta autors arhitekts Aleksandrs Birzenieks; Rīga: LVI, 1959. – 92.–93. lpp.) Kārļa Zāles veidotais cilnis parādās ar nosaukumu "Strēlnieku grupa". Interesi var izraisīt fakts, ka cilņa formā risinātais loka šāvēja un kritušā karavīra motīvs ar nosaukumu "Senči" 1938. gadā publicētajā mākslas zinātnieka Jāņa Siliņa monogrāfijā "Kārlis Zāle" reproducēts kā dekoratīvās tēlniecības darbs – kamīna projekts.



6. KĀRLIS ZĀLE. Brāļu kapu Strēlnieku vārtu fragments. Kompozīcija "Senči"



7. KĀRLIS ZĀLE.
Kompozīcijas "Senči"
variants. 20. gs.
30. gadu beigas

¹² Jānis Karlovs dzimis 1939. gadā Suintažu pagastā. Viņa ģimeni – vecvecākus un vecākus ar trim mazgadīgiem bērniem – izsūtīja uz Sibīriju. Latvijā Karlovs atgriezās 1946. gadā, viņa māte – tikai 1960. gadā. Tēvs miris 1944. gadā Soljkamskas noietnē.

mu pieredzi piemita sevišķi jūtīga attieksme pret to sīksto nepadevīguma spēku, kādu viņš bija audzējis sevī un uztvēra līdzcilvēkos.¹² Tāpēc jau agrīnajos darbos, piemēram, monumentalizētājās kompozīcijās "Jūgā" (1963–1969), "Likteņa elpa" (1967–1969), "Zeme" (1967–1969), "Dzīvības šūpulis" (1967–1969) un citās pretestības spēka apliecinājums parādījās kā stingrā apņēmībā lolots uzdevums, tā pamattēma. Līdz ar to nav grūti saprast, ka, rodot iespēju īstenot savu darbu reālā āra vidē, tēlnieks arī tajā tiecās ietvert viņam svarīgo izjūtu kopumu.

Skarbi patētisks izsliešanās kustības un koncentrētas mērķtieksmes paudums panākts gan ar figūras un loka masu sevišķi izteiktu spēcīgumu, gan ar kompozīcijas telpisko izvērsumu. Loka šāvējs parādīts brīvā, bet arī maksimāli nospriegtā atvērta kustībā. Figūras un smagnēji masīvā loka ritmiskais kārtojums rada varena izrāviena dinamikas piesātinātu tēlniecisko masu frāzējumu, kas īpaši izceļas, tektoniski izsvartotajiem, ar iekšēju kustību uzlādētajiem un zināmā ornamentālā stingrumā kārtotajiem masu smagumiem iespaidīgi sadarbojoties ar ažūrajām telpas intervāliem. Pašu bultu, kas, kā jau minēju, būtu pārāk sīka detaļa samērojumā ar loka un figūras smagajām masām, Karlovs neatveido, tāpat kā savā laikā to nedarīja Burdels un Zāle. Bultas virzienu izceļ gan figūras un roku saspringtā kustība, gan ornamentāli stilizētā apmetņa forma. Spēcīgais figūras, loka, tērpa formu ritmizējums visai tēla kompozīcijai piešķir līdzību ar milzu bultu vai varbūt pat raķeti, kas tiek raidīta tālumā. Salīdzinājumā ar figūras un loka izteikti aktīvo, vienā virzienā vērsto spraigumu galvas formā un sejas veidojumā redzama domīguma izteiksme brīdī pirms izšķiršanās.

Monumentalizētā formu traktējuma un arhitektoniski spēcīnātā stīla raksturā, kā arī tēlniecības uzdevumu izpratnē – visās tajās īpašībās, kuras Jānis Karlovs attīstīja gan agrīnajos darbos, gan loka šāvēja veidošanā, – iespējams saskatīt profesionālo ievirzi, kādu viņš bija guvis, radoši pārlūkodams un izvērtēdams latviešu tēlniecības skolas spožākajiem sasniegumiem raksturīgo tektoniskā satvara stingrību, kā arī tiecību ar masu attiecībām paust metaforiskas nozīmes un zemtekstus. Jāņa Karlova monumentālo formu iedarbīgumā var nojaust turpinājuma

atturīgi skarbā sāpju un zaudējuma apziņas intonācijā, vienlaicīgi saglabājot ekspresīvu spraigumu gan figūru savietojumā, gan loka formas un to turošās rokas nospriegtībā.

Laikmeta skatījumā, kādu, veidojot loka šāvēja tēlu, tajā ietvēra Jānis Karlovs, parādās pretestības un nesamierināšanās spriedze, kas tolaik, neraugoties uz stagnanto vispārējo atmosfēru, arvien saklausāmāk izpaudās vienas sabiedrības daļas noskaņojumā.

Lai saprastu tēlnieka paša dzīves pieredzē balstīto pamatojumu, kas lika viņam darbos izteikt apspiestības traģismu un pretestības apziņu, jāpievērš uzmanība dažiem biogrāfijas apstākļiem. Jānim Karlovam ar viņa Sibīrijā pavadītās bērnības un smago zaudēju-

saikni gan ar Emīla Meldera agrīno, konstruktīvās saceres garā veidoto darbu piesātināto ģeometrismu,¹³ gan ar Kārļa Zāles lielisko spēju panākt spēcīgu tēlniecisko masu semantisko un arī enerģētisko noslogojumu. Jāpiebilst, ka "Loka šāvēja" un vēl dažu Jāņa Karlova darbu metaforiskā satura plānos ieaužas arī rainiskā nepadevības suminājuma dzīvā atbals. Atsevišķi formu niansējuma akcenti, piemēram, lode – sirds, kā arī tēla patētiskā, pārliecības un enerģijas izstarojuma intonācija ļauj loka šāvēja veidolā saskatīt rainiskā karstas sirds varoņa, gaismas vedēja degsmi. Jāatzīst gan, ka šis intonātais plāns uzskatāmāk bija nolasāms sākumā, kad figurālā forma, īstenota kapara kalumā, uzrādīja arī reālo metāla virsmu vizmojumu. Tagad darbs kļuvis tumšāks un ir stipri bojāts. Tas, protams, traucē pilnīgāk tvert dažas tēlainības nianšes.

Monumentalitāte un enerģētiskais uzlādējums

Pazīstamais britu mākslas vēsturnieks un vizuālo formu uztveres fenomenu pētnieks profesors Ernsts Gombrihs, raksturodams modernās tēlniecības lielmeistara Henrija Mūra monumentālo darbu īpatnības, uzsvēra spēju sajūst gan radīto formu, gan apkārtējās telpas enerģētisko iedarbīgumu, norādot, ka šādas dotības ir samērā reti sastopamas.¹⁴ Gombrihs uzskatīja, ka publiskiem monumentiem parasti acīmredzami pietrūkst tāda enerģētiskās iedarbības jaudīguma, kādu savos darbos prata panākt Mūrs. Arī tēlnieks pats atzina, ka tas, ko viņš gribējis savās skulptūrās ietvert, "ir spēks, dzīvums, no iekšienes nākoša vitalitāte – tā, lai rastos sajūta, ka forma rada spiedienu no iekšienes, nevis tā, ka kaut kas ir vienkārši uztaisīts no ārienes un apstādināts, sastindzināts"¹⁵. Mūrs ir teicis, ka viņu aizkustina spēcīgi un vitāli darbi, kuru kompozicionālie elementi ir pilnībā, skaidri un noteikti izstrādāti, tie iedarbojas kā masu pretstati. Skulptūru vitālais pilnestīgums un enerģētiskais uzpildījums Mūra darbos saistījās ar viņa priekšstatiem par monumentalitātes izjūtu. Britu meistars uzskatīja, ka monumentalitātes izjūtu nevar iemācīt, dažiem māksliniekiem tā piemīt, dažiem ne. Mūrs ir arī brīdinājis, ka veidojot liela izmēra skulptūras, dažkārt viegli iedomāties, ka darbs ir spēcīgs un pilns ar vitalitāti, kā gribētos, bet patiesībā tas var būt vienkārši liels un smags.¹⁶ Monumentalitāte, kā domāja Mūrs, ir īpašs formu transformējums, to pārrādīšanas veids, un tā īstēnais, individuālais raksturs slēpjas mentālajā dispozijā.

Ieskats dažos Henrija Mūra uzskatu definējumos ļauj labāk izprast modernās tēlniecības klasiskā perioda ievirzēm svarīgas nostādnes, kas parādās arī Jāņa Karlova nenoliedzami spēcīgajā monumentalitātes izjūtā, prasmē panākt koncentrētu tēla enerģētisko satvaru. Šai sakarā ir saistoši ieklausīties Jāņa Karlova kādā intervijā sacīto par enerģijas universālajām īpašībām un lomu tēlniecībā. Laikraksta "Diena" pielikumā "Sestdiena" 1993. gada 24. jūlijā publicētajā sarunā tēlnieks teicis: "Enerģija ir tā, kas tos gadsimtus griež. Satur cilvēkus un veido viņus. Tēlniecībā visam pamatā ir enerģija. Vitālā enerģija. Kosmiskā enerģija. Tā caurstrāvo visu



8. JĀNIS KARLOVS.
Likteņa elpa. 1967–1969

¹³ Studiju laikā profesors Emīls Melderis atturējās paust tiešu atbalstu Jāņa Karlova īpašajai interesei par formu ģeometrizācijas un arhitektonizācijas paņēmieniem, bet viņš uzskatīja Karlovu par vienu no saviem apdāvinātākajiem audzēkņiem.

¹⁴ Gombrih E. H. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. – London: Phaidon, 1999. – Pp.158–159.

¹⁵ Henry Moore: *Writings and Conversations* / Ed. and with introduction by Alan Wilkinson. – Berkeley, Los Angeles: University California Press. – P. 198.

¹⁶ Turpat. – 208. lpp.



9. JĀNIS KARLOVS. Tauta pie jūras. 1983

¹⁷ Spēkam jānāk no kodola: [mākslas zinātnieces Rutas Čaupovas saruna ar tēlnieku Jāni Karlovu] // Laikraksta "Diena" pielikums "Sestdiena". – 1993. – 24. jūl. – 10. lpp.

tikai kā žests, tikai momentam. Kustība ir dziļākā satura nesēja tēlniecībā. Vienotībā ar tēlnieciskajām masām kustība ir ciešā sakarā ar gravitācijas spēkiem, kuru izpausmēm ir savas likumības."¹⁷

Šajā intervijā Jānis Karlovs ir atzinis, ka interese par Henrija Mūra darbiem viņam radās, kad viņš sāka apjaust, ka ar reālām formām nav iespējams izteikt vispārīgāku ideju. Karlovs uzsver, ka nav gribējis neko tieši pārņemt no Mūra, bet mācījies no britu meistara prasmi saskatīt būtisko, lielās masas un, tāpat kā Mūrs, studējis un pētījis seno civilizāciju un pirmatnējās mākslas pieredzi.

Atziņas, kas raksturo Jāņa Karlova stila, formrades metodes un tēlu intensitātes galvenās īpašības un motivāciju, iespējams attiecināt uz gandrīz visiem tēlnieka radītajiem darbiem, bet īpaši mērķtiecīgi enerģētiskais uzlādējums atklājas "Loka šāvēja" kompozicionālajā risinājumā, kur tas parādās saistībā ar tematiku, ar metaforisko slāņu sabalsojumiem, kā arī veido pamatu formu telpiskās organizētības un ritmiskās noskaņotības noteiktībai.

Novietnes neparastums

Lai gan, nonākot neordinārā, nomaļā vidē, Jāņa Karlova darbs ir cietis un varētu vēlēties, lai tā uzturēšanas apstākļi būtu labāki, tomēr industriālā objekta apkārtni kā tādu un skulpturālā tēla novietojumu šajā kontekstā var uzskatīt par saistošu un no tēlniecības un vides attiecību viedokļa rosinošu. Latvijā diez vai atradīsim vēl kādu līdzvērtīgi saturīgu un monumentālu tēlniecības veidojumu, kura fonā būtu pārredzama tik iespaidīga industriālās ražotnes un vides panorāma ar diviem lielajiem dzesēšanas torņiem, kas īpaši iezīmējas pret debesīm kā izteismīgi plastiski objekti, ar augstsprieguma vadu sektoru un slaido, kontrastaini svitroto dūmeni.

Pievienotās vērtības noteiksmi, ko šai vietai un enerģētikas nozares ražotnei piešķir nevis parasts dekoratīvs akcents, bet gan tematiski ievirzīta un saturiski ietilpīga kompozīcija, nav

matēriju. Jo spējīgāks cilvēks, jo viņš vairāk to izjūt. Tas ir arī liels noslēpums. Ja šāds enerģijas lādiņš ir, tad darbs nepārtraukti saista. To nevar izsmelt.

Ir lielā forma – enerģijas nesēja, un ir kādas detaļas, kas saskatāmas tikai tuvplānā, faktūras, patinas. Sīkāk izstrādātas formas arī piepilda darbu un dod zināmu vibrāciju. (..)

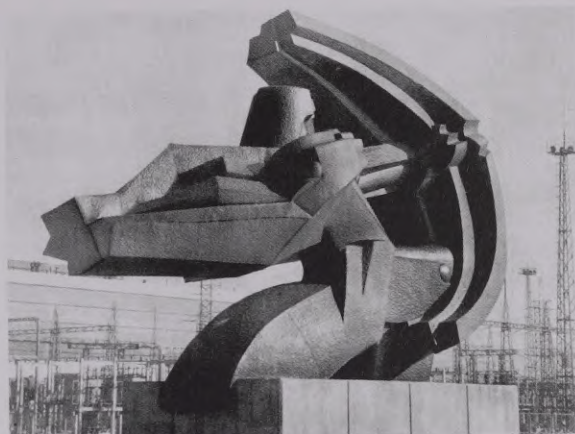
Arī ārējās, uzskatāmi atveidotās kustībās ir jābūt iekšējai enerģijai, kas pati sevi sviež uz āru. Ja šī uzlādējuma nav, tad skaista kustība paliek

grūti saskatīt. Asociāciju un metaforisko nozīmju plāni, kas ietverti "Loka šāvēja" tēlā, bagātina apkārtējās telpas uztveri. Sasauces ar strēlnieka – loka šāvēja motīva variācijām citu mākslinieku darbos ienes vidē kultūrvēstures dimensijas. Kaut gan jāpieļauj, ka skatītāji, kam trūkst atbilstošu zināšanu, var arī nenovērtēt šos nozīmju plānus. Taču nevar noliegt, ka ilgus gadus pildīdams centrējošu funkciju uzņēmuma fasādes puses teritorijā, Jāņa Karlova darbs ir saudzis ar šo vietu. Tagad var pat likties, ka puķu un košumkrūmu stādījumi vai kādi arhitektūras palīgelementi varbūt nemaz nav vajadzīgi. Monumenta mērogs ir veiksmīgi izraudzīts arī attiecībā pret apkārtējo klaju un plašo telpu. Decentais, skaidri nolasāmais kompozicionālais risinājums ar divu galveno smaguma elementu – figūras un loka – izteiksmīgo nospriegojumu, kā arī tumšais metāla virsmu tonis kontrastējoši iekļaujas apkārtējā telpā attiecībā gan pret ražotnes celtnēm, kuru kārtojumā dominē gaiši toņi un horizontāla virzība, gan pļavas zālāju vasarā un sniega klajumu ziemā.

"Loka šāvēja" kompozīciju tēlnieks veidoja āra atmosfērā un apgaismojumā priežu audzē pie savas darbnīcas līkšņilē. Smagā, ap 4 m augstā (bez postamenta) un izvērsumā 7 m garā tēlniecības darba pārvešana bija visai sarežģīta. Šķiet, ka pašreizējā stāvoklī ar esošajiem bojājumiem figurālā tēla pārvietošana diez vai būtu iespējama.

Precīza metāla plāksņu uzklāšana betona serdeņa formām un virsmu apstrādāšana ir samērā sarežģīta tehniskā izpildījuma procedūra. Jānis Karlovs 1958. gadā bija beidzis Rīgas lietišķās mākslas vidusskolas metālapstrādes nodaļu un pārzināja materiāla izmantojuma iespējas. Tomēr tik liela darba izpildīšanai viņš izmantoja arī profesionāla metālmākslinieka Edgara Justoviča palīdzību. Sākotnēji "Loka šāvēja" kompozīcija bija perfekti īstenota izvēlētajā materiālā. Metāla kaluma tehniku nācās izraudzīties tāpēc, ka tas bija lētāks variants salīdzinājumā, piemēram, ar bronzas atlējuma izmaksām. Pasūtītāji tādu risinājumu varēja atļauties.

Jāpiebilst, ka "Loka šāvēja" novietnes un fona industriālās vides specifiskā rakstura dēļ ir radies kāds pārpratums un vienā no publikācijām kļūdaini uzrādīta darba atrašanās vieta. Latvijas Mākslinieku savienības Tēlnieku apvienības 1991. gadā izdotajā katalogā "Tēlniecība", kas iepazīstina ar 20. gs. 80. gadu nogalē dibinātās tēlnieku organizācijas dalībnieku darbiem, ievietots arī Jāņa Karlova veidotais "Loka šāvējs".¹⁸ Figūra šajā attēlā fotografēta neparastā rakursā, iesānis no mugurpuses, izceļot strēlnieka stāva un loka formas, kas tādā pavērsienā izskatās kā vairogs, un plandošā apmetņa saspringto ritmizējumu. Šādā skatpunktā figūras fonā redzami tikai augstsprieguma līniju torņi, konstrukcijas un vadi, kas acimredzot ir bijuši par pamatu pieņemumam, ka Karlova darbs atrodas nevis Rīgas TEC-2 teritorijā, kā tas ir patiesībā, bet gan pie Pļaviņu HES, kura tolaik bija pazīstamākā un plašāk popularizētā hidroelektrostacija Latvijā.



10. JĀNIS KARLOVS. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2
20. gs. 80. gados

¹⁸ Tēlniecība: Katalogs / Sast. un ievadteksta aut. Andā Treija. – Rīga: Latvijas Mākslinieku savienības Tēlnieku apvienība, 1991. – B. pag.

Novērtējums

Drīz pēc uzstādīšanas Jāņa Karlova darbs guva ievēriību un kolēģu atzinību. Novērtējot neparastā vides situācijā novietoto tēlnieciski spēcīgo monumentālo kompozīciju, kurā nepārprotami atklājās pretestības un apņēmības noskaņojums, Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) valde 1982. gadā piešķīra Jānim Karlovam LMS medaļu par izcilu radošo veikumu. Atceros, ka LMS toreizējās lielās valdes locekļi, balsojot par šādu lēmumu, apliecināja, ka "Loka šāvēja" tēls iezīmē pārliecinošu izrāvienu no monumentālajā un arī dekoratīvajā tēlniecībā valdošās rutīnas, tas izceļas ar garīgā sprieguma intensitāti un meistarīgu izpildījumu, ienes jaunas iezīmes gan tematikas un metaforiskās tēlainības, gan stila skaidrības un noteiktības ziņā.

Tajā laikā, kad tapa Jāņa Karlova darbs, gandrīz visi oficiālie pasūtījumi, ko pārraudzīja Kultūras ministrijas tēlniecības ekspertu komisija, bija saistīti ar Ļeņina pieminekļu un padomju karavīriem veltīto memoriālo ansambļu celtniecību. Tēlnieki "ražoja" arī tīri lietišķas nozīmes Ļeņina portretiskos cīņus – ikoniskus sienu dekorus izmērā no metra līdz trim metriem diametrā. Šādus veidojumus producēja vairumā. Komisija regulāri pieņēma šos darinājumus, dažkārt vienā reizē no desmit vai pat vairāk autoriem. Jāņa Karlova atļaušanās īstenot sabiedriskajā telpā konsekventā stilistiskā risinājumā darinātu, pretestības garu apliecinošu darbu un ražotnes TEC-2 vadības atbalsts šī darba uzstādīšanai bija būtiska alternatīva oficiālajam tālaika monumentālās tēlniecības sniegtumam.

Diemžēl joprojām vēl nav izdevies noskaidrot, kurai institūcijai būtu jāiekļauj "Loka šāvējs" savā bilanci un līdz ar to jāuzņemas pilna atbildība par skulptūras uzturēšanu. Lai gan enerģētikas uzņēmums, kas atrodas Aconē, ilgu gadu ir izmantojis šo darbu, "Latvenergo" un šī uzņēmuma filiāles ražotnes TEC-2 pašreizējā vadība nav noskaņota to uzskatīt par savas iestādes īpašumu. Arī Salaspils novada dome, apliecinot gatavību piedalīties skulpturālā tēla restaurācijā, tomēr nevēlas to ieskaitīt savā bilanci. Šāda nenoteiktība, kā jau minēju, kavē līdzekļu piesaisti restaurācijas uzsākšanai. Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas speciālisti Aconē uzstādīto Jāņa Karlova darbu ir apsekojuši, un bojājumu draudīguma pakāpe ir fiksēta. Kultūras ministrijai adresētā vēstulē inspekcijas darbinieki ir lūguši šo jautājumu atrisināt, jo nevar būt, ka tāda līmeņa un nozīmes darbs paliek atstāts novārtā. Jācer, ka piederības problēmas un līdz ar to arī restaurācijas iespējamo nodrošinājumu izdosies nokārtot. Tas būtu nepiedodami, ja darbs, kas pirmsatmodas laikā radās kā cerību un apņēmības jundītājs, pārvērstos par entropijas un nevērības upuri.

NO OBJEKTA LĪDZ SITUĀCIJAI PUBLISKĀS MĀKSLAS TRANSFORMĀCIJAS

Solvita Krese

Runājot par mākslu publiskajā telpā, mēs bieži saskaramies ar precīzas definīcijas trūkumu. Latviešu valodā kā termina *public art* ekvivalents tiek lietots vārdu salikums "māksla publiskajā telpā", kas sašaurina termina semantiskās robežas, vairāk norādot uz mākslas telpisko kontekstu, tās atrašanās publiskajā telpā, un it kā atstāj neievērotus mākslas un tās publikas komunikācijas, publiskā pasūtījuma un pieejamības aspektus. Paradokss ietverts jau pašā terminā, ikdienas valodas lietojumā tik atšķirīgus jēdzienus kā "publiskais" (demokrātiskais) un "māksla" (elitārais) apvienojot vienā apzīmējumā. Publiskās mākslas teritorijas definēšana provocē virkni jautājumu. Kas ir publika? Kas padara šo mākslu publisku – tās saturs, pasūtītājs vai novietojums? Vai, termina "publiskā māksla" vietā lietojot vārdu salikumu "māksla publiskajā telpā", mēs fikšējam vietu kā noteicošo un, iespējams, vienīgo mākslas "publisko" faktoru? Kas padara telpu publisku – tās pieejamība jeb labiekārtojums vai kas cits?

Viens no pieņēmumiem, kas iekļauts daudzās publiskās mākslas definīcijās, ir apgalvojums, ka mākslas publiskumu nosaka tās novietojums plašai sabiedrības daļai brīvi pieejamā telpā. Tomēr publiskā aspekta analīze var būt arī samērā komplicēta. Pazīstamais amerikāņu mākslinieks un vairāku tekstu autors Vito Akonči piebilst, ka arī "muzejs ir "publiska telpa", bet tikai tiem, kas izvēlas būt muzeja publika. Muzejs ir "simulēta" publiskā telpa: tā ir vienvirziena un unifunkcionāla, bet "reāla" publiskā telpa ir daudzvirziena un multifunkcionāla."¹

Mūsdienu publiskā dimensija bieži vien tiek vairāk identificēta kā psiholoģiska, nevis fiziska telpas konstrukcija. Tā drīzāk darbojas nevis kā reāla kategorija, bet kā ideoloģisks artefakts, pretrunīga un fragmentāra struktūra. Publiskā telpa tiek definēta arī kā politizēts sociāls produkts, kas "nav nodalāms no tās konfliktējošajām sociālajām attiecībām, kuras veido specifiskas sabiedrības specifiskos vēsturiskos momentus"².

Pārmaiņas publiskās telpas un mākslas teritorijā

Publiskā telpa ir būtiski mainījusies. Pēdējā dekādē arvien biežāk tiek runāts par publiskās telpas izzušanu straujās komercializācijas rezultātā un par tās aizstāšanu ar neīstu (*fake*) publisko telpu, kurā cilvēkam, kas negrasās pirkt vai patērēt kādu no piedāvātajām precēm vai pakalpojumiem, nav vietas. (Piemērus varam meklēt arī tepat Rīgā. Vecrīgai pilsētas iedzīvotāji iet ar likumu, jo

¹ *Acconci V. Leaving Home // Public Art. – München, 2001. – P. 45.*

² *Deutsche R. Eviction: Art and Spatial Politics. – Cambridge, MA: MIT Press, 1996. – P. 262.*

tā kļuvusi par tūristu izklaides funkcijām pakārtotu teritoriju. Cilvēki arvien biežāk brīvo laiku pavada iepirkšanās centros, kas piedāvā arī plašu izklaides programmu, lai pēc iespējas ilgāk sagūstītu potenciālo pircēju. Nav brīnums, ka par populāru un alternatīvu pulcēšanās vietu/brīvu publisko telpu vienas vasaras laikā kļuva Andrejsala, kurā jebkuram tiek piedāvāta iespēja justies brīvi, nepiedaloties patērēšanā kā obligātā priekšnosacījumā.)

Analizējot publiskās telpas transformācijas, Jirgens Hābermāss norāda, ka homogēnas buržuāziskās publiskās telpas konceptu, kas tiecas sekot abstraktiem ideāliem, bet cenšas izslēgt dažādu marginālu grupu un subkultūru dalību, ir nomainījusi segmentēta publiskā telpa, kura arī nav vienlīdzīgi pieejama dažādām sabiedrības daļām. Hābermāsa "buržuāziskā publiskā telpa" funkcionē kā platforma, kas darbojas kā starpnieks starp valsti un sabiedrību. Balstīta liberālā kapitālisma sociālajos un ekonomiskajos nosacījumos, buržuāziskā publiskā telpa veidojas ar tādu sociālo un kultūras institūciju palīdzību, kas 18. gs. beigās radās kā pretmets valsts absolutizējošajai varai, piemēram, privātie klubi, kafējnīcas, literārās apvienības, izdevniecības, preses izdevumi. Hābermāss secina, ka vērojama publiskās telpas sarūkšana un homogēnas demokrātiskas telpas vietā mums nākas sastapties ar privatizētu, komercializētu, drošības un kontroles sistēmu ierobežotu telpu, kurā vienlaicīgi mēģina sadzīvot visai liela daudzveidība, kas bīžiem nonāk savstarpējos konfliktos. Izpaužas arī sabiedrības virzība uz komercializāciju, politisko un nepolitisko autoritāšu birokratizācija, manipulatīvo vai propagandas masu mediju pieaugums. Šāda politizēta publiskā telpa iezīmē būtiskas atšķirības starp buržuāzisko publisko telpu un patērētājsabiedrību, secina Hābermāss.³

20. gs. 70. gados marksisma teoriju iespaidā populārs kļuvis apgalvojums, ka publiskā telpa ir sociāla konstrukcija. Atšķirību starp 70. un 80. gadiem publiskās telpas uztverē parāda uzskatu maiņa no tādas pozīcijas, kas apgalvo, ka telpa ir pasīva masa – sociālu konstrukciju procesa rezultāts, uz vēlākā periodā akceptēto, ka telpa pati par sevi uzņemas sociāla dalībnieka lomu. "Mūsu izpratne par vietu ir pārvietojusies no fiksētas, fiziskas lokācijas uz kaut ko, kas ir konstruēts caur sociālajiem, ekonomiskajiem, kultūras vai politiskajiem procesiem."⁴ Publiskā telpa tiek uztverta kā mainīga un segmentēta vienība. Telpas uztveri nosaka arī kapitālisma loģikā bāzētais nomadisms. (Jo cilvēks vairāk ceļo, tiek vairāk aicināts dalīties ar savu pieredzi kādā citā valstī vai kontinentā, jo viņa karjera tiek uzskatīta par veiksmīgāku.) Cilvēki neizjūt piesaisti kādai konkrētai vietai kā kaut ko organisku, tādējādi indivīda atbildība un dalība publiskās telpas veidošanā tiek reducēta.

Arī aplūkojot mākslas procesus, redzams, ka vietas specifika (*site specificity*), kas tradicionāli balstīta vai fiksēta kādā noteiktā kontekstā vai notikumā, ir nomainīta ar "intertekstuālu", multiplicētu dislokāciju vai diskursīvu platformu. Publiskās mākslas teritorijā notikusi konceptuāla pārbīde no tādām mākslas darba kvalitātēm kā patstāvība, kontinuitāte, noteiktība uz nekonkrētu, plūstošu identitāti, daudznozīmību un nepatstāvību.

³ Habermas J. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

⁴ Kwon M. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. – Cambridge, MA: MIT Press, 2002. – P. 46.

Publiskās mākslas attīstības tendences

"Publiskā māksla sen vairs nav varonis uz zirga," – tā rakstu krājumu "Māksla publikas interesēs" ievada Arlena Ravena, norādot, ka bronzas pieminekļus, 19. gs. pazīstamāko publiskās mākslas formu, nomainījušas gigantiskas abstraktas skulptūras, kas 60. gados piepildīja pilsētu publiskās telpas. Bet 80. gados vērojamā jauno mākslas formu eksplozija publiskajā telpā ienesusi radikālas pārmaiņas laikmetīgās mākslas vidē.⁵

Ar terminu "publiskā māksla" 60. gados tiek apzīmēta māksla, kas parādās ārpus izstāžu zālēm, muzejiem, kolekcijām un iekļaujas urbānās vides arhitektoniskajā ansablī. Tie pārsvarā ir palielināti muzeju darbu modeļi, kas "iesēdināti" pilsētvidē un kam ir dekoratīva funkcija. Šīs lielizmēra skulptūras parasti ir pasūtījuma darbi, kas ietverti urbānās attīstības plānā un bieži iecerēti kā arhitektūras papildinājums. Amerikas un Eiropas pilsētās parādās daudzskaitlīgi šādas publiskās mākslas paraugi, kuru autori bieži vien ir tādi plaši pazīstami mākslinieki kā Pablo Pikaso, Aleksandrs Kolders, Žans Dibifē, Henrijs Mūrs un citi.

Atšķirībā no iepriekšējās publiskās mākslas vēstures pieredzes, kad skulptūras publiskajā telpā tika veidotas galvenokārt kā piemiņas zīmes vai funkcionāli elementi, minētie objekti pilsētvidē pildīja galvenokārt estētiskus uzdevumus un iekļāvās modernisma doktrīnā. Sastopams apgalvojums, ka viena no publiskās mākslas funkcijām ir piešķirt jaunu nozīmi modernajai arhitektūrai, izmantojot daudz humānāku mērogu.⁶

Mākslas attīstību publiskā telpā turpina kontekstuālie (*site specific*) objekti. Tos raksturo estētiska stratēģija, kurā konteksts tiek iekļauts pašā mākslas darbā, paplašinot konteksta jēdzienu ar vietas simbolikas, sociālo un politisko nozīmju, vēsturisko apstākļu interpretāciju mākslinieka skatījumā.

Diskusija par mākslas darba un vietas kontekstuālo saistību aktualizējās pēc ASV mākslinieka Ričarda Serras "Izliktās arkas" demontāžas un pārvietošanas no Federālā laukuma Ņujorkā 1989. gadā, kad neveiksmīgi beidzās diskusijas starp mākslinieku, darba pasūtītājiem un darbiniekiem, kuru biroji atradās laukumu aptverošajās ēkās. Kā izteicies pats mākslinieks, "pārvietot mākslas darbu nozīmē to iznīcināt". Serras skulptūras iezīmētā *site specificity* sasauca ar minimālistu vietas konteksta izmantošanu 60. gados, kas balstās modernās skulptūras ideālismā un nosaka uztveres koordinātas ne tikai starp skatītāju un mākslas darbu, bet arī starp skatītāju, mākslas darbu un tā atrašanās vietu.⁷ "Izliktās arkas" demontāžas procesam sekojošais diskusiju vilnis vērsa uzmanību uz jautājumiem par mākslinieka izteiksmes brīvību un tās robežām, par publikas tiesībām, par publisku mākslas darbu piederību.

Sākot ar 60. gadiem, Rietumu pasaulē bija vērojama sociāli marginālo grupu aktivizācija un politizācija. Feministes, etnisko minoritāšu un kreisi noskaņoto grupu pārstāvji bieži izvēlējās mākslas manifestācijas publiskajā telpā kā līdzekli, lai pievērstu uzmanību savām problēmām. Feminisma sauklis "personiskais ir politisks" kļūst par savveida koanu tālaika māksliniekiem. Kā norāda Sūzena Leisija, pēdējās dekādēs vizuālie mākslinieki ar atšķirīgām radošajām programmām strādā manierē, kas atgādina politiskas un sociālas aktivitātes, atšķirīgs ir tikai šo mākslinieku estētiskais jūtīgums.⁸

⁵ Raven A. Introduction // Art in the Public Interest. – New York, 1989. – P. 1.

⁶ Senie H. F. Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Sculpture. – New York: Oxford University Press, 1992. – P. 65.

⁷ Crimp D. Redefining Site Specificity: On the Museum's Ruins. – Cambridge, MA: MIT Press, 1997. – P. 150–199.

⁸ Lacy S. Introduction: Cultural pilgrimages and metaphorical journeys // Mapping the Terrain: New Genre Public Art / Ed. by S. Lacy. – Washington: Bay Press, 1995. – P. 19.

Postkonceptuālisma prakse jeb lielo naratīvu beigas

Balstoties postkonceptuālisma nosacījumos, kas paredz objekta dematerializāciju, atteikšanos no mākslas darba kā preces statusa un skatītāja lomas maiņu, attīstās tādas mākslas prakses formas kā akcijas, intervences, tekstuāli eksperimenti un citas. Bendžamins Buhlohs vienā no saviem nozīmīgākajiem rakstiem "Konceptuālā māksla 1962–1969: No administrēšanas estētikas līdz institūciju kritikai" norāda, ka "konceptuālā māksla veikusi visradikālāko izpēti (*rigorous investigation*) pēckara perioda pieņēmumos par piktorālo un skulpturālo reprezentāciju, kā arī tradicionālās vizualitātes paradigmas kritiku", tādējādi veidojot jaunu naratīvu.⁹

⁹ Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions // October: The Second Decade 1986–1996. – Cambridge, MA: MIT Press, 1997. – P. 119.

Protams, pārmaiņas vērojamas arī publiskās mākslas sfērā, par kurām runājot Danto raksta, ka "tas, ko mēs saskatām šodien, ir māksla, kura meklē intensīvāku kontaktu ar cilvēkiem, nekā tas ir pieļaujams muzejā (..) un otrādi – muzejs mēģina pielāgot spēcīgo spiedienu, kas tiek uz to izdarīts gan no mākslas, gan ārpus mākslas pasaules. Tādējādi, manuprāt, mēs esam liecinieki trīskāršai transformācijai – mākslas radīšanā, mākslas institūcijā un mākslas auditorijā."¹⁰

¹⁰ Danto A. C. After the End of Art. – Princeton University Press, 1997. – P. 183.

Publiskā telpa kļūst par pateicīgu platformu mākslinieku aktivitātēm, kas meklē alternatīvus risinājumus un tiecas pēc tieša kontakta ar publiku. Māksliniekus virza atšķirīga motivācija – tā balstās sociālpolitiskās situācijas kritiķā, vēršas pret institucionalizāciju, apšaubot muzeja nepieciešamību un ignorējot mākslas tirgus eksistenci, kā arī noliedz pašpietiekamo modernisma estētiku. Publiskās telpas robežas ievērojami paplašina situacionistu un to sekotāju aktivitātes, kā arī kopienas mākslas (*community art*) prakse. 90. gados Rietumu un ASV mākslinieki arvien vairāk tiecas integrēties sociālajos un politiskajos procesos.

¹¹ Lacy S. Debated territory: Toward a critical language for public art // Mapping the Terrain. – P. 180.

Sūzena Leisija, pētot mākslinieka ceļu no tradicionālās mākslas izpausmēm līdz sociālam kriticismam, veido shēmu, kurā fiksēta transformācija no privātās uz publisko dimensiju:

PRIVĀTS → mākslinieks/personiskā pieredze → mākslinieks/reportieris → mākslinieks/analizētājs → mākslinieks/aktīvis → PUBLISKS.¹¹

Tradicionālajās mākslas formās mākslinieka pieredze tiek reprezentēta vizuālā objektā. Šāds pieņēmums veido samērā fundamentālu priekšstatu par mākslu. Procesuālās mākslas aktivitātes un konceptuālā māksla ļāvusi objektu aizstāt ar procesu. Mākslinieks, izmantojot un iesaistot savu pieredzi, var transformēt mākslas darbu savdabīgā attiecību metaforā. Mākslinieks reportieris ne tikai balstās pieredzē, bet apkopo informāciju, lai padarītu to pieejamu citiem. Vēstījuma veids līdzinās informācijas estētiskai ierāmēšanai. Sūzenas Leisijas minētajos pirmajos divos līmeņos mākslinieka darbībā vairāk tiek izmantota intuitīvā pieredze un novērošanas spējas. Savukārt mākslinieks analītiķis tiecas izmantot savu intelektuālo potenciālu un fokusēt uzmanību uz teorētiskajām konstrukcijām. Vizuālā iztēle bieži tiek aizstāta ar tekstuālo skaidrojumu, tādējādi izaicinot priekšstatus par skaisto. Biežāk šīs analīzes ietvaros tiek aplūkotas mākslinieka vai skatītāja attiecības ar vizuālo tēlu, nevis pats vizuālais tēls. Reizēm pāreja no privātās uz publisko telpu, kā arī uz nozīmes radīšanu kolektīvas darbības rezultātā tiek asociēta kā simbolisku saišu saraušana ar modernismu.

Sociālais un politiskais aktivisms. Situacionisti. Jaunā tipa publiskā māksla

Mākslinieku aktivitātēm publiskajā telpā bieži piemīt politiski ideoloģiska motivācija. Jau Valters Benjamins savā laikā aicināja māksliniekus un intelektuāļus nodot sevi darbaļaužu rīcībā un veicināt cīņu pret kapitālistisko ekspluatāciju, izdzīt mākslu ārā no muzeja un integrēt ikdienas dzīvē, padarot to visiem pieejamu.¹²

Internacionālie situacionisti 50. gadu beigās īsteno subversīvus projektus, tādējādi cerot izraisīt pārmaiņas sociālajā un ideoloģijas sfērā. "(..) mēs domājam, ka pasaule ir jāmaina. Un mēs zinām, ka šādas pārmaiņas ir iespējamās ar atbilstošu akciju palīdzību."¹³ Balstoties Gija Debora formulētajā izrādes sabiedrības kritikā, viņi norāda uz intervences fundamentālo svarīgumu kā *post* teorētiskās mākslas praktisko aspektu. Par situacionistu vectētiņiem var tikt dēvēti arī krievu konstruktīvistu, monumentālās propagandas plāna īstenotāji pilsētas ielās. Populārie Aleksandra Rodčenko izteikumi, kuros izskan aicinājumi "nost ar mākslu", kuras mērķis ir bēgt no dzīves, nevis dzīvot, aicinājumi, ka ir jārada dzīvei, nevis katedrālēm, pilīm, kapiem un muzejiem, skan aktuāli arī situacionistu programmatisko lozungu kontekstā.

Situacionisti izstrādā metodisku intervences taktiku, kas balstās divu komponentu nemitīgā mijiedarbībā: dzīves materiālā vide un izturēšanās veids vai darbība, kas šo vidi gan rada, gan radikāli izmaina.¹⁴ Visbiežāk situacionisti izmanto *dérive* (situacionistu sniegumā tā ir īpaša navigācijas metode, kas nosaka procesa dalībnieku virziņanos caur dažādiem urbānās telpas segmentiem, sasaistot fiksēto pieredzi kinematogrāfiskā attēlu plūstumā) vai *détournement* metodi, kas ļauj attēlu, vēstījumu vai artefaktu izņemt no konteksta un, savienojot ar jebkuriem citiem fragmentiem negaidītā kombinācijā, piešķirt tam jaunu nozīmi. Situacionisti darbojas kā situāciju radītāji, jo "cilvēces literārais un mākslinieciskais mantojums jāizmanto partizānu propagandas nolūkiem (..) jebkurš elements, nav svarīgi no kurienes tas ņemts, var kalpot jaunās kombinācijas radīšanai"¹⁵. Konstruējot situācijas, piedzīvotā pieredze veido nemateriālus mākslas darbus, kuros process kļūst vienlīdzīgs rezultātam. Situacionistu darbību raksturo gan tiešas akcijas vai intervences, gan komunikatīvas aktivitātes. Neraugoties uz līdzīgo darbības instrumentārību, pirmās no tām ir orientētas uz ātrām sekmēm, otrās – uz abpusējas komunikācijas iedibināšanu.¹⁶

Situacionistu pēcteči ir tie, kas izmanto arī dadas, sirreālistu un konceptuālistu pieredzi, *cultural jammers*¹⁷, kuru galvenais princips ir graut patērētājsabiedrības impērijas darbības principus un traucēt semiotiskajām manipulācijām ar zīmēm un komunikācijas kanāliem. Viņi aktīvi iejaucas sabiedriskās domas stereotipu veidošanā un atmasko masu mediju manipulatīvo konstrukciju mehānismus. Izmantojot situacionistu iecienīto *détournement* paņēmienu, *cultural jamming* dalībnieki organizē antireklāmas kampaņas publiskajā telpā, izplata fiktīvu informāciju medijos, kā arī veic dažādas sabotāžas akcijas. Lai gan šie aktīvistu izmanto laikmetīgās mākslas praksei piederošo instrumentārību, viņi izvairās dēvēt sevi par māksliniekiem.

80. gados sevi piesaka tā dēvētā *new genre public art* – jaunā tipa publiskā māksla vai jaunā sociālā māksla, kas "nebalstās materiāla, telpas vai mākslinieciskā medija tipoloģijā, bet drīzāk gan audiences, savstarpējas komunikācijas un politiskās intences konceptā"¹⁸. Mākslas

¹² Benjamin W. Author as Producer. – New York: Helen and Kurt Wolf, 1978.

¹³ Debord G. Writing from the Situationist International // Art in Theory: 1900–1990. – Oxford: Blackwell, 1995. – P. 693.

¹⁴ Turpat.

¹⁵ Debord G. Methodes of détournement // Situationist International Anthology. – Berkely: Bureau of Public Secrets, 1981. – P. 9.

¹⁶ Barber B. What is to be done? (Burning questions for our movement). Sk.: *pre_public*. www.eipcp.net

¹⁷ Termins, ko 1984. gadā ieviesa audiokolāžas grupa *Negativeland* no Sanfrancisko. – Sk.: Klein N. NoLogo. – London: Flamingo, 2000. – P. 281.

¹⁸ Lacy S. Introduction.. – P. 28.

¹⁹ *Gablic S. The Reenchantment of Art*. – London: Thames&Hudson, 1991. – P. 27.

darba nozīmes epicentrs pārvietojas no objekta uz jauna veida pieredzi, ko tas provocē. Dialogs starp skatītāju un mākslinieku iegūst mākslas darba statusu. Tādējādi tiek runāts par mākslas paradīgas maiņu, kurā piedalīšanās jēdzienam būtu izšķiroša nozīme mākslas darbu tapšanā.¹⁹ Jaunā tipa publiskā māksla ir balstīta uz procesu un vairāk saistīta ar lokālajiem stāstiem, kas veido vietējās kopienas tradīciju un vēsturisko atmiņu fonu, nevis ar modernisma ietvaros aktualizētajiem lielajiem naratīviem.

Viena no vērojamām tendencēm jaunās publiskās mākslas kontekstā ir mākslinieku pievēršanās sociālām funkcijām. Māksliniekiem darbojoties un iesaistoties sociālās aprūpes centru darbā, radot mākslas darbus slimnīcās, bēmu novietnēs, vācot līdzekļus cīņai pret *AIDS*, māksla kļūst par sociālās terapijas un izglītības formu. 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā aizraušanās ar sociālo terminoloģiju un problemātiku iegūst atšķirīgas formas Eiropā un ASV. ASV postkoloniālo studiju ietekmē mākslinieku aktivitātes vairāk saistītas ar multikulturālismu, *AIDS* un identitātes problemātiku. Eiropā šos procesus raksturo institucionālās mākslas sfēras analīze un kritika, mākslas radīšanas, izplatīšanas un patērēšanas paņēmieni pētījumi. Vērojams jauna tipa mākslinieciskais pragmatisms, kas akceptē nepieciešamību "tulkot" mākslas vērtību kādā civilā, sociālā vai izglītības kategorijā, kura ir saprotama plašākai publikai.

Attiecību estētika. Mākslinieki – situāciju radītāji

Vienu no precīzākajiem pēdējā laika mākslas pārmaiņu raksturojumiem piedāvā Nikolā Burio, norādot, ka ir parādījusies jauna komunikācijas valoda, kas balstīta attiecību estētikas (*relational aesthetics*) teorijā, un mākslinieka loma mainījies no objekta izgatavotāja uz pakalpojuma piedāvātāju. No jauna konceptualizējot baltā kuba modeli, laikmetīgā māksla piedāvā laboratoriju vai platformu starpdisciplinārām izpausmēm, kas bieži tiecas izmantot arī publisko telpu. Kā "izejmateriāls" attiecību estētikā balstītiem mākslinieku darbiem tiek izmantota cilvēciskā saskarsme un tās sociālais konteksts. Tie nav iecerēti kā autonomi mākslas darbi, kas stāv pāri savam kontekstam, bet kā komunikācijā ar skatītāju un apkārtējā vidē balstīts process. Burio apgalvo, ka attiecību estētika iekļauj laikmetīgo mākslu plašākā kultūras kontekstā un darbojas kā tieša reakcija uz pāreju no ražošanas uz servisā balstītu ekonomiku. Virtuālās komunikācijas laikmetā mākslinieki – tieši pretēji – tiek aicināti uz tiešu kontaktu ar publiku, attīstot dažādas *DIY (do it yourself)* stratēģijas. Burio norāda, ka atšķirībā no 60. gadu patosa un līdzīgiem uzsaukumiem, kas bieži tika artikulēti ar performanču palīdzību, mūsdienu mākslinieks "utopisku uzdevumu vietā meklē iespējamus risinājumus šeit un tagad", tā vietā, lai mainītu apkārtējo pasauli, mākslinieki šodien vienkārši "mācās apdzīvot pasauli labākā veidā". Tā vietā, lai lūkotos pēc nākotnes utopijām, mākslinieki veido funkcionējošas "mikrotopijas" tagadnei.²⁰ Lai arī formāli attiecību estētikā balstītus darbus varētu raksturot kā instalācijas, mākslinieku intenci iezīmē vēlme nevis veidot objektu, bet konstruēt situāciju.

²⁰ *Bourmaud N. Relational Aesthetics*. – Dijon: Les press du Reel, 2002. – P. 13.

²¹ *Bourmaud N. Postproduction*. – New York: Lukas and Stenberg, 2002.

Savā vēlākajā darbā *Postproduction* Burio, aprakstot 90. gadu mākslas praksi, salīdzina māksliniekus ar dīdžejiem, kuri rada mākslas darbus no dažādiem remiksiem, izmantojot iepriekš tapušus darbus, citējot, tulkojot, interpretējot un komentējot tos.²¹ Līdzīgi situacionistu

praksei, izmantojot kultūras kodus un ikdienas dzīves formas, attiecību estētikā balstīti darbi piedāvā jaunu pieredzi.

Atšķirībā no Umberto Eko atvērtā mākslas darba principa, kas apskata mākslas darbu kā refleksiju par mūsu eksistences nosacījumiem fragmentētājā modernajā kultūrā, Burio redz mākslas darbu kā šo nosacījumu radītāju/producētāju. Tāpēc attiecību mākslas (*relational art*) interaktivitāte ir pārāka par objekta kontemplāciju, kurš tiek uztverts kā pasīvs un neiesaistīts. Mākslas darbs var būt "sociāla forma", kas rada un veicina pozitīvas cilvēku attiecības. Rezultātā, kā uzsvēr Burio, mākslas darbs automātiski kļūst politisks līdzdalībā un emancipēts/atbrīvots efekts.²²

Kā vienu no spilgtiem attiecību estētikā/mākslā balstītiem paraugiem var minēt 2003. gada Venēcijas biennāles ietvaros norisinājušos projektu "Utopijas stacija" (kuratori Mollija Nesbita, Hanss Ulrihs Obrists un Rirkrits Tiravaniža), kur anonīmas mākslinieku darbības rezultātā ekspozīcija nepārtraukti mainījās. Izstādītie objekti un telpiskās instalācijas tika izmantotas performancēs un akcijās, mainot to sākotnējo nozīmi un radot jaunas situācijas. Ēdienu gatavošanu nomainīja absurdas dzejas lasījumi, prezentācijas, diskusijas, ik pa brīdim iedziedājās kādas ekspozīcijas uzraugs, skatītāji tika integrēti mākslinieku aktivitātēs un kļuva par būtisku pasākuma sastāvdaļu.

Publiskās telpas apgūšanas pieredze Latvijā

Pārmaiņas vērojamas arī publiskās telpas apgūšanā Latvijā. Pēdējās dekādēs mainījusies mākslinieku radošās domas virzība un priekšroka tiek dota konceptuāliem risinājumiem, kas biežāk gan ir īslaicīgi projekti, nevis monumentāli pasūtījuma darbi. Vairāki projekti publiskajā telpā tiek īstenoti institucionālās prakses ietvaros, proti, kā mākslinieku dalība vērienīgos dažādu institūciju (Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga, vēlāk Latvijas Laikmetīgās mākslas centra aktivitātes, Rīgas domes Kultūras pārvaldes projekti u.c.) organizētos pasākumos. Vērojamas arī mākslinieku individuālās iniciatīvas – piemēram, Aigara Bikšes objekti Rīgas pilsētvidē. Diemžēl raksta apjoma dēļ netiks apskatīti radošās grupas *Open* projekti, kas darbojās kā mērķtiecīga patērētājsabiedrības kritika: gan plakātu intervence Rīgas pilsētvidē gan *slideshow*, kura ietvaros kā publiskā telpa tika izmantota televīzija un mākslinieku vēstījumi pārsteidza skatītāju, negaidīti parādoties starp reklāmu klipiem. Netiks apskatītas arī regulārās norises Bolderājā, kurās ar mākslas līdzekļiem tika aktualizēta ekoloģiskā problemātika, un vairāki citi publiskajā telpā īstenoti projekti. Šī raksta ietvaros aplūkošu tikai dažus piemērus – trīs vērienīgus starptautiskus projektus, kas pēdējās dekādēs norisinājušies Latvijas publiskajā telpā un ļauj saskatīt paralēles ar pasaulē notiekošajiem mākslas procesiem, un samērā veiksmīgi spēj ilustrēt pāreju no objekta uz situācijas radīšanu. Visus turpmāk minētos projektus organizēja Sorosa mūsdienu mākslas centrs–Rīga (SMMC–Rīga), vēlāk Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, un tas, ka man bija iespēja dažādā statusā piedalīties šo projektu organizēšanā, ļauj precīzāk atainot ieceres un konceptuālos uzstādījumus, bet, iespējams, traucē objektīvi izvērtēt rezultātus.

²² Cit. pēc: Bishop C. Antagonism and relational aesthetics // October. – 2004. – N 110. – P. 62.

Projekts "Piemineklis"

Kā viens no vērienīgākajiem mākslas projektiem, kas bija skatāms Rīgas pilsētvidē, jāmin 1995. gadā SMMC–Rīga organizētā gadskārtējā izstāde "Piemineklis". Izstādes dalībnieki tika aicināti veidot savus darbus vietās, kur agrāk atradies vai ticis plānots piemineklis. Ideoloģiski uzlādētā vieta iezīmēja specifisko kontekstu, kura veidošanā būtiska loma bija arī tālaika sociālpolitiskajām aktualitātēm un pagātnes mantojuma interpretācijai.

Izstādes kuratore Helēna Demakova projekta "Piemineklis" kontekstā runā par noteikta selektīva skatījuma klātbūtni, kas ierosina mākslinieciskās zīmes sabiedriskā telpā un jau iepriekš piešķir tām noteiktu saturu, kuru var dēvēt par pieminēšanas vērtību spektru. Viņa norāda, ka sabiedrisko vērtību spektrā iekļaujas arī striktas pieminēšanas vērtības, šķietami kolektīvās atmiņas tēlainis izpaudums – tas ir nevis arhetipisks, bet gan ideoloģisks.²³ Komentējot šo projektu kopumā, viņa uzsver, ka izstāde pati bija "piemineklis mākslinieku ieinteresētībai vai neieinteresētībai savas galvaspilsētas vizuālajā liktenī, viņu spējai vai nespējai reaģēt uz konkrētās vietas izaicinājumu – vēsturi, arhitektonisko risinājumu, komunikācijas strāvām"²⁴.

Izstādes "Piemineklis" ietvaros Rīgas pilsētvidē tiek realizēti 13 latviešu mākslinieku darbi. Projekta konceptuālās robežas paplašināja četru ārvalstu mākslinieku piedalīšanās, kuri pārstāvēja valstis, kas vēstures gaitā ietekmējušas Rīgas likteni (Dmitrijs Gutovs no Krievijas, Roberts Rumass no Polijas, Ulfs Rolofs no Zviedrijas un Rafaels Reinsbergs no Vācijas).

Liela daļa objektu darbojās kā metaforas vai simboli, kuros ietvertos vēstījumus un nozīmes bieži vien bija iespējams tulkot tikai lokālās situācijas zinātājiem. Vairāku darbu kontekstuālajos nozīmes lokos varēja saskatīt kritisku intonāciju, gan komentējot tālaika politiskos un sociālos procesus, gan atskatoties nesenajā pagātnē. Piemēram, Ojāra Pētersona objekts "Jaunie oranžie laiki" – oranža, ritmiski kārtota, apaļa koka konstrukcija – tika uzstādīts apkārt kādam kokam Kronvalda bulvāra un Krišjāņa Valdemāra ielas stūrī, tādējādi kavējot dabas procesu "dabisko kārtību". Objekta novietojums līdzās Rīgas domei darbojās kā netieša norāde uz domnieku brīžiem absurdo darbību. Oļega Tillberga "Kukainis" – ar kājām gaisā apgriezta padomju laika iznīcinātājlidmašīna MIG 27, kurā iemitināts bišu strops, – varēja tikt interpretēts kā metafora par padomju iekārtas varenības sabrukumu un spēka pozīciju pāmaiņu jaunajā pēcpadomju laika politiskajā kartē. Kārļa Alaiņa "Kolonna" bija novietota bijušai Uzvaras kolonnai paredzētajā jaunajā vietā pretī Valsts Mākslas muzeja (tagad Latvijas Nacionālais mākslas muzejs) izstāžu zāles "Arsenāls" ēkai. Pielietodams "postprodukcijas" metodes un manipulēdams ar kultūras zīmju iekļaušanu jaunā kontekstā, mākslinieks, deformējot joniešu kolonnas proporcijas, bija radījis lokālu, latviešu amatniecības tradīcijās balstītu "piezemētu" kolonnas variantu, kas bieži izmantoto varenības simbolu pārvērsa

²³ Demakova H. Par "Pieminekli": Kuratores skatījums // Citas sarunas: Raksti par mākslu un kultūru. – Rīga: LMA Vizualās komunikācijas nodaļa, 2002. – 186. lpp.

²⁴ Turpat. – 192. lpp.



1. OJĀRS PĒTERSONS.
Jaunie oranžie laiki. 1995



2. OĻEGS TILLBERGS.
Kukainis. 1995



3. KĀRLIS ALAINIS.
Kolonna. 1995

4. DZINTARS ZILGALVIS,
JĀNIS BĒRZE. Cepure.
1995

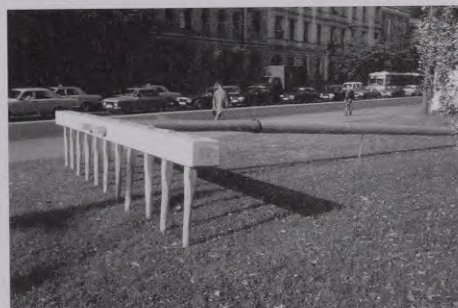
ironiskā komentārā par vietējo varas struktūru reizēm nepamatotajām ambīcijām. Kā pārmetums padomju laika nepārdomātajām pilsētplānošanas tendencēm vērtējams Jāņa Mitrēvica darbs *Erect 85* – uzraksts, kas bija novietots uz Zemkopības ministrijas augstceltnes fasādes un pievērsa uzmanību šai vertikālajai dominantei, kura brutāli iejaucas Vecrīgas silueta panorāmā.

Vairākos darbos (Jura Putrāma "Piemineklis Staburagam" uz Bastejkalna tiltiņa, Aijas Zariņas "Piemineklis Jānim Rainim" Zaķusalas smailē pie Dzelzceļa tilta) bija vērojamas atsauces uz Latvijas folkloru un kultūrvēsturi, kas pārmaiņu laika patosa iespaidā vedināja domāt par nacionālās identitātes apzināšanu. Dzintara Zilgalvja un Jāņa Bērzes Daugavā peldošā Lāčplēša "Cepure" varēja kalpot arī kā atgādinājums par nesenažām neatkarības cīņām.

Aigars Zemītis un Edgars Mucenieks objektā "Grābeklis" arī veica kultūras zīmju "remiksēšanu" – izmantojot popārtam raksturīgo *ready-made* palielināšanu, viņi Latvijas Mākslas akadēmijai piegulošajā zālienā novietoja vairākkārt palielinātu grābekli. Mākslinieku izvēlētais objekts gan neatbilda popārta košajai estētikai un atsaucēm uz patērētājsabiedrības klīšējām, bet veidoja īpatnu tēlu sintēzi, kurā ikdienas patēriņa preču glonifikācija savijās ar latviskā darba tikuma slavinājumu.

Poētiska metafora bija realizēta neredzamā pieminēklī Sarmītes Māliņas darbā "Nepamatotais prieks", ko veidoja ar biezu stiklu pārsegts, zemē iegremdēts metāla konuss Kalkū ielas sākumā (darbs saņēma galveno žūrijas godalgu). Atsaucoties uz inspirācijas avotu – Volkera Evansa fotogrāfiju "Nezināma bēma kaps. Alkabama. 1936", māksliniece centās apvērst piemiņas zīmju konstruēšanas tradicionālās shēmas. Sarmītes Māliņas darbs sasaucās ar vairākām pasaulē īstenotām memoriālu idejām, piemēram, ar Mišas Ulmana pieminēkli Berlīnē pie *Unter den Linden* (vietā, kur nacisti dedzināja grāmatas, starp bruģakmens plāksnēm caur stikla segumu var aplūkot zemē paslēptus grāmatplauktus ar grāmatām) vai arī Horsta Hoeizela veidoto Ašorta-Brunnena monumentu Kaselē, kas nacistu nopostītās strūklakas vietā skatītājiem ļauj ieraudzīt zemē iegremdētu strūklakas "negatīva" formu.

Ready-made objektiem, mainot ierasto mērogu vai novietojuma virzienu, jaunu kontekstu radīja Gatis Blunavs un Ēriks Božis. Gatis Blunavs novietoja tramvaja vagonu vertikāli un pasludināja



5. AIGARS ZEMĪTIS,
EDGARS MUCENIEKS.
Grābeklis. 1995



6. SARMĪTE MĀLIŅA.
Nepamatotais prieks. 1995



7. GATIS BLUNAVS.
Tramvajkoks. 1995



8. ĒRIKS BOŽIS. Vietējām
sarunām. 1995

to par pieminekli visiem darba darītājiem. Ēriks Božis darbā "Vietējām sarunām" ierasto ikdienas sastāvdaļu – telefonu kabīnes – pacēla lietotājiem neizsniedzamā augstumā. Mākslas darba veidošanā piedalījās ne tikai vertikālais objekts ar telefona kabīnēm, bet arī skatītājs, kura uztveres nosacījumus mākslinieks pārbaudīja, ļaujot pamanīt, ka žetonu ar uzrakstu "vietējām sarunām" nav iespējams izmantot. Nejaušā garāmgājēja jeb zvanīt gribētāja pārsteigtā reakcija veidoja situāciju, ko mākslinieks bija paredzējis un inscenējis. Mākslas darba epicentrs pārvietojās no objekta uz situāciju, ko tas bija radījis. Jāpiebilst, ka uz piecmetrīgajiem paaugstināju-

miem novietoto telefona kabīņu konfigurācija atkārtoja blakus esošā strēlnieku pieminekļa arhitektonisko dinamiku, tādējādi paverot iespēju darba interpretācijai arī citā kontekstā.

Tiešu skatītāju/garāmgājēju interaktivitāti (gan neapzinātu) pieprasīja Andra Frīdberga darbs "Jozefa suņi sargā Paika piles", kas bija viens no retajiem izstādes darbiem, kurš netika veidots kā eksponējams objekts. Parka apstādījumos noslēpti sensori reaģēja uz cilvēku tuvošanos sētai un ar akustisko sistēmu palīdzību atskaņoja suņu rejas, kas transformējās pazīstamās melodijās. Mākslinieku interesēja cilvēku reakcija jeb situācija, kas radās, apmulsinot garāmgājējus ar negaidītām suņu rejam. Atsauces uz Jozefu Boisu un Nam Džun Paiku darba nosaukumā varēja tikt uztvertas kā ceļa norādes, ar kuru palīdzību mākslinieks iezīmēja savu aktivitāšu piederību pie konceptuālās un akciju mākslas prakses.

Projekta ietvaros īstenotie mākslas darbi galvenokārt bija telpiski objekti. To lielā mērā noteica projekta konceptuālā ievirze, aicinot māksliniekus ņemt vērā pieminekļa nozīmes semantiku, kas tradicionāli pieprasa arī noteiktu estētisko platformu un idejas vizualizāciju. Objekti tika veidoti, rēķinoties ar izvēlētas vietas īpašo kontekstu. Vietas specifiskā balstītos darbus bija iespējams "lasīt" un interpretēt vairākos līmeņos – gan kā atsaucis uz vietas vēsturisko nozīmju kopumu, gan kā ideoloģiskā fona interpretāciju vai komentāru par sava laika aktuālajām norisēm. Vairākos mākslinieku darbos pavidēja mēģinājums objektu nomaiņīt ar situācijas radīšanu, pieprasot skatītāja tiešu vai netiešu interaktivitāti, kas šī projekta ietvaros vairāk vērtējams kā izņēmums, nevis mērķtiecīga virzība vai likumsakarība.

Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls"

1998.–1999. gadā Ventspilī norisinājās otra vērienīgākā SMMC–Rīga organizētā izstāde pilsētvidē – "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Projekta īstenošana tika veikta divos posmos. 1998. gadā speciāli sagatavots vilciena sastāvs devās no Rīgas uz Ventspili. Braucienā bija aicināti piedalīties izstādes dalībnieki, mākslas kritiķi un citi interesenti. Bagāžas vagonā notika mākslinieku ideju vizualizētu pieteikumu skate, kuri pēc tam bija skatāmi Ventspils novada vēstures un mākslas muzejā. Projekta pirmās daļas mērķis bija iepazīstināt Ventspils iedzīvotājus un pašvaldības pārstāvjus ar mākslinieku iecerēm un sagatavot situāciju mākslinieku "invāzijai" pilsētā.

Projekta otrajā posmā Latvijas un ārvalstu mākslinieki īstenoja savus darbus Ventspils pilsētvidē. Atšķirībā no iepriekš aprakstītā projekta "Ventspils. Tranzīts. Termināls" koncepcijā

bija formulēta vēlme provocēt jauna veida publiskās mākslas norises, kas netiktu balstītas tikai telpas un materiāla apgūvē. Mākslinieki tika aicināti sekot izstādes kuratora Kristapa Ģeļža "vīrusa" koncepcijai, ar savu darbu palīdzību veicot it kā nemanāmu intervenci Ventspils pilsētvidē. Bija iecerēts, ka mākslas darbi tiek neuzkrītoši integrēti pilsētas ikdienas dzīvē un vidē. "Mākslinieku darbi "inficēja" pilsētu, ļaujot pilsētas iedzīvotājiem nojust, ka kaut kas nav īsti kārtībā, bet šo darbu neobligātums un pietuvinātība realitātei skatītājam ļāva vai nu nepamanīt mākslinieka vēstījumu, vai arī identificēt uztvertās savādības cēloni."²⁵ Projekta konceptuālais uzstādījums vedināja māksliniekus izvēlēties interaktīvus risinājumus, ar kuru palīdzību pievērst pilsētas iedzīvotāju uzmanību.

Vairāki ārvalstu mākslinieki vietējo sabiedrību centās integrēt jau savu darbu tapšanā. Grupa *Superflex* (Dānija), apkopojot materiālus no intervijām ar vietējiem iedzīvotājiem, tiecās radīt nākotnes pilsētas "Ventspils 2" vīziju. Vadoties pēc iedzīvotāju un pilsētas pārstāvju komentāriem un priekšlikumiem, tika plānots iegādāties zemi pilsētas centrā, kur vēlāk taptu alternatīva TV raidstacija. Somu māksliniece Minna Heikinaho vairākas dienas izsniedza ventspilniekiem bezmaksas brokastis, sarunājās un uzklausa viņu stāstus. Zviedru mākslinieks Patriks Karlstrēms iepazīstināja skatītājus ar lokālās situācijas pētījumiem, izmantojot stereotipisku fotogrāfiju sērijas. Vadims Čečkorskis un Miroslavs Kulčitskis (Ukraina) sadarbībā ar pilsētplānotājiem izstrādāja priekšlikumu piemineklim, ko bija paredzēts novietot Junija Gagarina pieminekļa vietā.

Latviešu mākslinieku darbu lielākā daļa iekļāvās projekta koncepcijā minētajā "vīrusa" kategorijā un provocēja "neobligātu" publikas piedalīšanos, radot gan plānotas, gan spontānas situācijas, kas bija paredzētas kā mākslinieka ieceres sastāvdaļas. Monika Pormale, strādājot pie darba "Bezgaļas līnija. Līnija aizņemta!", sadarbībā ar "Lattelekom" izgatavoja jaunas telekartes ar mākslinieces portretu un izveidoja reklāmas plakātus ar izstādes dalībnieku attēliem, kas nomainīja "Lattelekom" standarta reklāmas laukumus Ventspils telefonu kabīnēs. Telefona lietotāju pārsteigums bija paredzēts mākslinieces darba turpinājums, pieļaujot, ka lielākā publikas daļa šo "triku" nemaz nepamanīs. Pārsteigumu ventspilniekiem sagādāja arī Anitas Zabiļevskas "Ceļotāju pastkartes", ko tie atrada savās pastkastītēs. Māksliniece pie pilsētas iedzīvotājiem vērsās individuāli, izsūtot pastkartes, kurās atstātais tukšais "lodziņš" aicināja izkadrēt ikdienas fragmentus, tā piešķirot tiem īpašu vērtību.

Veiksmīgi kopējot piktogrammu stilistiku, Ilva Kļaviņa *Statoil* degvielas uzpildes stacijās izveidoja instalāciju "Gaiss. Ūdens. Zeme. Uguns", papildinot informatīvās zīmes "gaiss" un

²⁵ Krese S. Paralēlās realitātes vīruss // Ventspils. Tranzīts. Termināls: [Katalogs]. – Rīga: SMMC, 2000.



9. MONIKA PORMALE.
Bezgaļas līnija. Līnija
aizņemta! 1998–1999

10. ILVA KĻAVIŅA.
Gaiss. Ūdens. Zeme.
Uguns. 1998–1999



"ūdens" ar identiskā šriftā veidotiem uzrakstiem "zeme" un "uguns". Instalācijas nemanāmā iekļaušanās degvielas uzpildes stacijas vidē iepazīšanos ar mākslinieces vēstījumu par četriem dabas pamatelementiem darīja "salasāmu" tikai rūpīgam vērotājam. Tikai no noteikta skatpunkta bija "nolasāms" arī Amīna Ozoliņa darbs "Produkts", ko veidoja dažādas tonalitātes pikseļu mozaikā sadalīts attēls, kurš tika pārmests uz gājēju promenādes ietves seguma. Mākslinieks ar optisku efektu palīdzību testēja uztveres procesa mehānismus un īpatnības, pārbaudot, vai skatītāji atpazīs kontūras no senas, arhīvā sameklētas fotogrāfijas, kurā attēloti kadri no Ventspils skolas pagājušajā gadsimta sākumā.

Lokālās vides specifiku savā darbā "Ventspils skaņu ainava" izmantoja Hardijs Lediņš, reģistrējot Ventspils specifiskos trokšņus. Apstrādājot skaņu materiālu studijā, tika iegūts skaņdarbs *ambient* stilistikā, kurš, atkārtoti pārraidīts no kādas ēkas torņa pilsētas centrā, veidoja neuzbāzīgu pārklājumu ikdienas skaņu fonam. Dokumentācijas un tehnoloģiju sintēze bija vērojama arī sadzīves tehnikas veikalā izvietoto televizoru monitoros, kuros bija apskatāms Arvīda Alkšņa, Mārtiņa Ratnika un Ervīna Broka darbs "Izzinot Visuma noslēpumus", kurā Ventspils rajonā iegūti videomateriāli tika papildināti ar skaņu un animāciju un liecināja par pētniecības darbu Irbenes lokatorā.

Savā veidā sabiedrības socializācijas funkcijas aktivizēja Inetas Sipuņovas un Daces Džeriņas darbi. Inetas Sipuņovas "Galerija "Kaimiņi"" katru vakaru pulcināja lielu skaitu vietējo iedzīvotāju, kas ne tikai apsprieda mākslas darbu, bet arī komentēja Ventspils aktualitātes. Uz jaunceltnu ugunsdzēsības stacijas projekcijās lielizmēra vecmeistaru gleznu reprodukcijas ik pa brīdim nomainījās ar kādu no mikrorajona iedzīvotāju fotogrāfijām vecmeistaru personāžiem līdzīgās pozās, tādējādi akcentējot katru cilvēka unikalitāti. Daces Džeriņas instalācija "Stabilitāte", kas bija



11. INETA SIPUNOVA.
Galerija "Kaimiņi".
1998–1999



12. DACE DŽERIŅA.
Stabilitāte. 1998–1999

13. ANDREJS KALNAČS.
Glābšanas riņķi.
1998–1999



14. LEONARDS
LAGANOVSKIS.
Pieminekļi Ventspils
iedzīvotājiem. 1998–1999

iecerēta kā pārdomas veicinoša metafora par dzīves situācijām, kad "pamats zūd zem kājām", kļuva par populāru bēmu rotaļu un vecāku pulcēšanās vietu.

Gandrīz "nepamanāmus" telpiskus objektus īstenoja Andrejs Kalnačs un Leonards Laganovskis. Kalnača objekta "Glābšanas riņķi" "virusveidīgā" daba atklājās *ready-made* izmantojumā, ritmiski atkārtojot netālu novietotos reālos glābšanas riņķus, un paviršam vērotājam varēja izskatīties pēc piekrastes glābšanas ekipējuma papildinājuma. Dekoratīvajam vides elementam mākslinieks bija centies piešķirt arī simbolisku nozīmi, aktualizējot glābšanas idejas metafiziskos aspektus. Leonards Laganovskis, pētot "pieminēšanas vērtību" spektru un pieminekļu semantiskās konstrukcijas, izveidoja lineāras metāla konstrukcijas, kas tika novietotas pilsētas parkā. Simetriskos objektus greznoja propagandas saukļus atgādināši vēstījumi, piemēram, "mums tādiem, kādi esam", kā arī dažādu jēdzienu un personvārdu selekcija.

Kā projekta "Ventspils. Tranzīts. Termināls" vizītkarte, pirmā "dīvainība", ko varēja pamanīt, iebraucot pilsētā, darbojās mākslinieka autodidakta Modra Sapuna darbu reprodukcijas uz reklāmas vairoga pie Ventspils robežas. Jaunais mākslinieks kopā ar citiem

projekta dalībniekiem tā sagatavošanas posmā piedalījās vairākās pilsētas izpētes vizītēs, kuru rezultātā tapa gleznas ar pilsētas ainavām, interjeriem un mākslinieku Hardiju Lediņu. Izmantojot reklāmas sfērai ierasto formātu, tika eksponēti "tīrās mākslas" paraugi, kas problematizēja mākslinieka lomu sociālekonomisko nosacījumu kontekstā.

Salīdzinājumā ar izstādi "Pieminekļis" projektā "Ventspils. Tranzīts. Termināls" mākslinieki vairāk tiecās atkāpties no objekta kā vienīgā radošās idejas realizācijas rezultāta un centās veidot tiešā vai netiešā skatītāju interaktivitātē balstītus darbus, kuros instalācija vai darba telpiskais aspekts darbojās tikai kā viena no tā sastāvdaļām un mākslinieka iepriekš paredzēta skatītāju reakcija kļuva par būtisku darba papildinājumu. Vairākums mākslinieku, sekojot izstādes konceptuālajam uzstādījumam, darbos bija izmantojuši lokālo specifiku, kā arī centušies organiski integrēties pilsētvides kontekstā. Lai gan formālie kritēriji un bieži vien arī tematiskā virzība vedina šos darbus klasificēt kā piederīgus pie jaunā žanra publiskās mākslas (*new genre public art*) prakses, tomēr saskaņā ar šī termina lietojuma tradīciju jaunā tipa publiskā māksla apzīmē sociālajos procesos integrētu mākslas praksi, kas parasti rodas, kādas sabiedrības kopienas, marginālo grupu iekšēju motīvu vadīta, un manifestējas zem lozunga "privāts ir publisks", nevis tiek īstenota institucionālās mākslas prakses ietvaros. Tādēļ precīzāk būtu šos darbus analizēt no attiecību estētikas platformas skatpunkta, kas šāda tipa interaktīvu mākslu aplūko kā servisa loģikā balstītu mākslas praksi un situāciju radīšanu.

Projekts "re:publika"

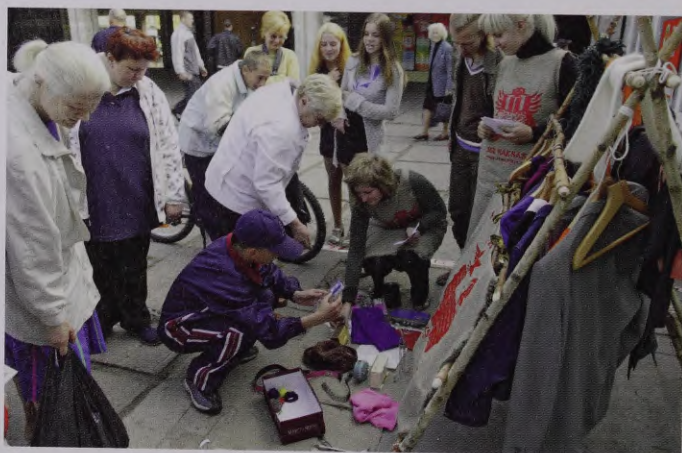
2003. gadā Rīgas nomalēs norisinājās projekts "re:publika", kura ietvaros mākslinieki bija aicināti veidot lokālajā kontekstā balstītus darbus, kam piemīt komunikatīvs vai interaktīvs potenciāls, kā arī iesaistīt tajos vietējos iedzīvotājus. Projekts "re:publika" bija mēģinājums uzrunāt Rīgas priekšpilsētu un nomaļu iedzīvotājus, gan pārsteidzot tos ierastajā ceļā no veikala uz mājām, gan integrējoties rajona infrastruktūras dažādās formās. Tika uzsvērtas ikdienas kā "mākslas darbu saistvielas" izmantošana. "Ikdienas rituāli, to demistifikācijas un kritika jau labu laiku cirkulē kultūras teorijas pētnieku vidū. Dažādie skatījumi uz ierastām parādībām un to subjektīva kontekstualizēšana ļauj interpretēt ikdienas dzīvi gan kā nogurdinošu un monotonu parādību atkārtotību, gan neizprotamu mistērni. Daudziem ikdienu nosaka viņu attiecības ar lietām, citiem tā pakārtojas komunikācijai ar līdzcilvēkiem. Anrī Lefebrs (..) rakstot par ikdienas dzīvi, galvenokārt pievērsies politisko imperatīvu un urbānās vides kritikai, kas būtiski izmaina cilvēku ikdienu un kāpina tās atsvešinātību. Mišels de Serto (..) savukārt cenšas reģistrēt ikdienas dzīves "poēzijas" – ierastās ikdienas darbības, norādot uz pretestības potenciālu, kas tajās ietverts. Ikdienā lielākoties pāriet gluži nemanāmi. Mākslinieki, izmantojot to kā savu darbu materiālu, padara to pamanāmu un aizraujošu, līdzīgi kā Valtera Benjamina formulētais *flâneur* – bezmērķīgā klaiņošana pa pilsētu – realizējās sirreālistu kolāžās, situacionistu iecienītā *dérive*, arī sava veida neapzināta virzīšanās cauri dažādām pilsētas zonām, kļūst par nozīmīgu situacionistu metodes *détournement* sastāvdaļu, kas ļauj savienot dažādus realitātes fragmentus negaidītās kombinācijās, tādējādi transformējot to sākotnējo nozīmi."²⁶

Ikdienas procesu imitācija, kuras izmantošanai mainīti noteikumi, bija atpazīstama gan grupas *pureculture* (organizēja pensionāru modes skates tukšā veikala telpā Maskavas ielā), gan grupas "MAI 33" (par velti piedāvāja *second hand* preces improvizētās tirdzniecības vietās pie lielveikalu ieejas durvīm un lļģuciema tirgū) rīkotajos pasākumos. "Iefiltrēšanās" esošajās infrastruktūrās

²⁶ Krese S. Re:publika, pilsēta. P.s. māksla // re:publika: [Katalogs]. – Rīga: LLMC, 2003.



15. Grupa *pureculture* (SIMONA VEILANDE, EMĪLS RODE). Rīgas modes salons. 2003



16. Grupas "MAIz3" akcija "Bez maksas". 2003

vedināja patērētāju uz ikdienā ierastu komunikāciju, kas apvērās negaidītā aicinājumā līdzdarboties vai izdarīt neierastu izvēli un gluži "nevainīgi" mijās ar patērētājsabiedrības kritiku.

Dažādas pilsētas iedzīvotāju grupas nonāca mākslinieku redzeslokā un tika iesaistītas viņu projektu tapšanā. Luka Frejs (Zviedrija/Šveice) kopā ar internātskolas audzēkņiem pilsētas skvērā plānoja un iekopa sakņudārzu, organizēja bērnu pikniku un svētku pasākumu. Hinrihs Zakss (Šveice/Nīderlande) Harija Potera fanu kluba bērnus uzaicināja uz teātri "Skatuve" un apvērša populārās kultūras konstrukcijas, ieviešot nelielas pāmaiņas pasākuma ierastajā scenārijā. Somu māksliniece Tellervo Kalleina kopā ar vietējiem iedzīvotājiem, kas bija atsaukušies uz viņas sludinājumu, veidoja filmu. Mākslinieki Kalle Hamms, Jiri Pitkenens un Džamils Kamangers (Somija), kopā ar Latvijas dīdžejiem un vidžejiem organizēja pasākumus nomaies kafējnīcās. Pēc īpašām receptēm tika gatavotas *fusion food* maltītes, kurās bija aicināta piedalīties arī publika, un līdzīgi kā Riknita Tiravanižas performancēs kopīga ēdiena baudīšana kļuva par būtisku pasākuma sastāvdaļu. Kā komunikācijas mēģinājums ar vietējo čigānu komūnu bija iecerēts arī grupas *bio.codes* organizētais Ventpsils čigānu un Rīgas dīdžeju hiphopa un *graffiti* pasākums *Moskovskij bazar* Maskavas ielas rajonā, kurā mitinās Rīgā dzīvojošie čigāni. Kā atraktīvs komunikācijas un vides humanizācijas piemērs var kalpot Daces Džeriņas ierīkotās deju grīdas pilsētas nomaies parkos, kur reizēm deju skolotāja pavadībā, reizēm ar deju soļu zīmējuma palīdzību tika piedāvāta iespēja mācīties dejot.

Par vairāku darbu galveno materiālu kļuva vietējo iedzīvotāju stāsti vai atbildes uz mākslinieku uzdotajiem jautājumiem, rezultējoties lokālā mitoloģijā, savdabīgā antropoloģijā, pilsoniskā pašapziņā vai kolektīvā neapmierinātībā balstītos naratīvos. Veidojot videodarbu, vietējo iedzīvotāju stāstus apkopoja Ingrīda Pičukāne, gūstot ieskatu sava rajona lokālajā mitoloģijā. Rajona iedzīvotāji tika ielūgti uz videofilmas pimizrādi. Katrīna Neiburga vairākas dienas iejutās taksometra vadītājas lomā. Mākslinieces sarunas ar pasažieriem tika reģistrētas ar video un audio aparatūras palīdzību.



17. HINRIHS
ZAKSS.
Glābiet
Hariju! 2003



18. Džamils
Kamangers
con-fusion food
gatavošanas laikā.
2003



19. Grupa *bio.codes*.
Moskovskij bazar. 2003



20. DACE DŽERIŅA.
Ceļojošais deju skolotājs.
2003

Braucienu laikā dokumentētais materiāls, ko papildināja fragmenti no intervijām ar sievietēm – taksometru vadītājām, tika rādīts vecā taksometra salonā Āgenskalna tirgus takšu pieturā. Bolderājas grupa savukārt apkopoja vietējo bērnu iespaidus par savu rajonu, aicinot fotografēt vietas, kuras viņi uzskata par skaistām. Iegūtie attēli, uzlīmēti uz kartona kārbām, tika eksponēti Bolderājas tirgus paviljonu plauktos starp dažādām precēm. Nejausi satiktu Rīgas nomales iedzīvotāju aptaujas kalpoja kā materiāls Mariannes Bramsenas pseidosocioloģiskā pētījuma veikšanai. Māksliniece satiktajiem cilvēkiem uzdeva jautājumu "Kur jūs

gribētu būt dzimis?". Atbildes, kas atklāja sabiedrības vienas daļas neapmierinātību ar esošo sociālpolitisko situāciju valstī, kurā viņi dzīvo, plakātu formā tika ievietotas nomales lielveikalu logos.

Reklāmas vai publicitātes veidošanas instrumentārijs kļuva par dažu mākslinieku darbu formātu, ar kura palīdzību iespējams pētīt mediju radītās popularitātes un slavas konstrukcijas. Vienkāršos cilvēkus kā mūsu laika varoņus uzlūkoja Izolde Cēsniene. Izvietojot dažādu glābšanas dienestu dalībnieku portretus uz reklāmas stendiem pilsētas ielās, māksliniece aicināja paskatīties uz šīs profesijas pārstāvjiem ārpus ierastā konteksta un atgādināja, ka no viņiem bieži vien atkarīga daudzu cilvēku dzīve. Savukārt, manipulējot ar mediju stratēģiju atmaskošanu, vienkāršā cilvēka veiksmes formulu ceļā uz popularitāti atklāja Gints Gabrāns. Ilguciema



21. KATRĪNA NEIBURGA.
Satiksme. 2003

kultūras namā visiem interesentiem tika piedāvāts videolektonijs "Kā nokļūt televīzijā?". Lektora tekstu tajā ilustrēja videomateriāls no Ginta Gabrāna projekta *Starix*, kura ietvaros stacijas pazemes tuneļa ubags tika pārvērsts mediju zvaigznē. Reklāmas stendu estētika bija izmantota arī Ērika Boža darbā "Noteikumi", kas informēja par jaunajiem Rīgas domes izdotajiem uzvedības noteikumiem publiskajā telpā. Glītie stendi ar noformējumam neatbilstošu saturu bija eksponēti uz Ziepiņkalna tirgus sētas un darbojās kā ironisks komentārs par sociālekonomiskās situācijas un varas mehānismu mijiedarbību.

Dažas projekta "re:publika" nozīmes ietvertas jau tā nosaukumā, norādot, ka galvenā uzmanība projekta ietvaros tiek vērsta uz publiku. Projekts darbojās arī kā refleksija, kā komentārs par situāciju Latvijas Republikā gan sociālekonomiskā, gan kultūrpolitiskā sfērā, par centra un perifērijas attiecībām. Mākslinieku darbi pārsvarā bija adresēti vietējai publikai un tiecās komentēt vai analizēt lokālās vides nosacījumus un apstākļus. Vairākos no pasākumiem publikas līdzdalība veidoja pamatu mākslas darba tapšanai (*participation art*), citos skatītāji kļuva par aktieriem mākslinieku inscenētās situācijās. Projekta "re:publika" ietvaros īstenotie darbi nefunkcionēja kā autonomi mākslas objekti, bet bija nesaraujami saistīti ar to radīšanas kontekstu, un to "pareizā ķīmija" norisinājās tad, kad tie tika "iegremdēti" atpakaļ sākotnējā kontekstā vai paši radīja šo kontekstu/ situāciju.



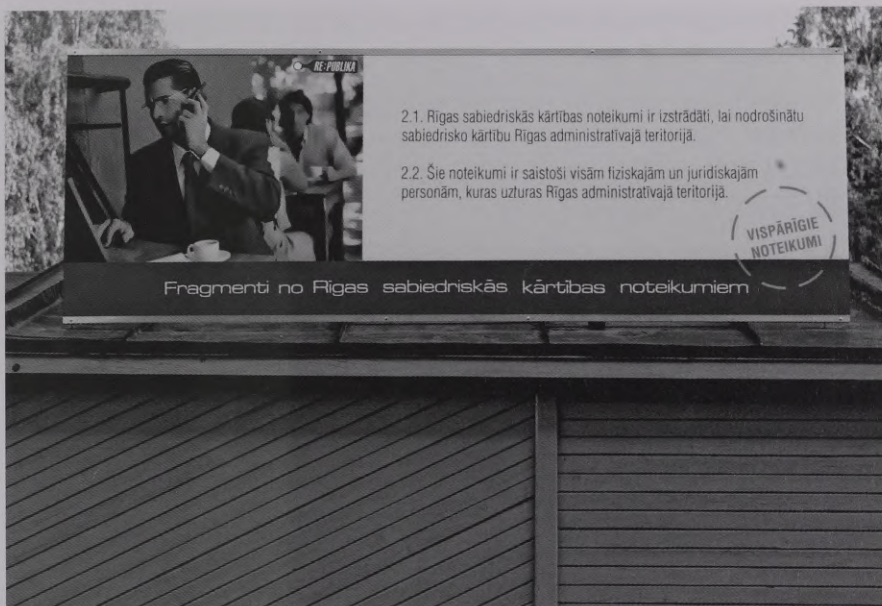
22. MARIANNE
BRAMSENA. Pasaules
centrs. 2003

23. IZOLDE
CĒSNIECE.
Personīgi pazīstami.
2003



24. GINTS
GABRĀNS.
Videolektorijs
"Kā nokļūt
televīzijā?". 2003





25. ĒRIKS BOŽIS.
Noteikumi. 2003

Kur virzās mūsdienu māksla?

Attālinoties no objekta un cenšoties paplašināt tradīcijas robežas, mākslinieki pievēršas performatīvā procesā balstītai pieejai un virzās ārpus baltā kuba priekšnosacījumiem. Reizēm, savienojot intersubjektīvās pieredzes formas ar sociālo un politisko aktivismu, viņi vairāk darbojas kā konteksta, nevis satura piegādātāji. Latvijā aktivisma praksē un sociālajos procesos sakņotu aktivitāšu gan nav visai daudz, pamanāmākās no tām – Karostas kultūras un informācijas centra K@2 aktivitātes Liepājā, Bolderājas grupas darbība, radošās grupas *Open* projekti. Mākslinieki meklē jaunus risinājumus, pārvietojot mākslas darba “smaguma centru” no objekta uz situācijas radīšanu, bet bieži vien saturiskie vēstījumi paliek tie paši.

Raksta sākumā pievērsos termina “publiskā māksla” semantiskajām virzām, bet ne mazāk problemātiska ir precīza apzīmējuma piemērošana iepriekš aprakstītajai mākslas praksei. Sūzena Leisija šādu mākslas formu, kurā dominē sociālā aktivitāte, dēvē par “jaunā tipa publisko mākslu”, Nikolā Burio līdzīga žanra aktivitātes sauc par attiecību estētiskā balstītu attiecību mākslu (*relational art*). Homi Bhabha savukārt runā par sarunu/komunikāciju mākslu (*conversational art*). Atsaucoties uz Mihailu Bahtinu, kurš saka, ka mākslas darbs var tikt uztverts kā saruna – dažādu nozīmju, skatpunktu un interpretāciju krustpunkts –, Grānts Kesters šādu mākslu sauc par dialogisko mākslu (*dialogical art*), apgalvojot, ka mākslas objekts ir mākslinieka individuāli radīts produkts, kas tiek pasniegts skatītājam, un skatītāja reakcija uz mākslas darbu nepiedalās tā konstruēšanā. Fiziskais objekts paliek nemainīgi statisks. Dialogisku projektu pretēji tam veido performatīva interakcija ar skatītāju.²⁷

Bieži vien mākslas kritiķi un teorētiķi mēdz uzdot jautājumus par mākslas klātbūtni šādos projektos, norādot, ka tie nereti gan praktiski, gan teorētiski saplūst ar politisko un sociālo

²⁷ Kester G. H. Introduction // *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. – London: University of California Press, 2004. – P. 10.

aktīvismu. Noliecot reprezentatīvo un naratīvo mākslas funkciju, kas sakņojas neoklasiskajā un reālisma tradīcijā, 20. gs. formālistiskais avangarda mākslas virziens par galveno mākslas radīšanas priekšnoteikumu izvirza vizualizāciju *per se*. Problēmas rodas ar tādu starpdisciplināru parādību kā futūristu performances, situacionistu *dérive*, *Fluxus* aktivitātes, konceptuālās mākslas paraugi un ar plaša spektra aktīvistu un interaktīvās mākslas praksēm, kas joprojām tiek iedalītas "ne mākslas" kategorijā.

Mūsdienās situācija strauji mainās, vizuālajai kultūrai kļūstot par mākslas vēstures būtisku sastāvdaļu. Kā raksta Irita Rogofa, mākslā pēdējās dekādēs ir notikuši vairāki būtiski pagriezieni, kas ietekmē tās attīstības gaitu. Pirmkārt, māksla vairs nav objekts, bet atvērta platforma inovatīviem procesiem. Otrkārt, ikdienas dzīve ir kļuvusi par aizraujošu ontoloģijas izpētes objektu un mākslinieku darbu sastāvdaļu. Treškārt, mainījusies kultūras institūciju loma. Tās vairs nav mākslas tempļi un izglītības iestādes, kam jāiepazīstina skatītājs ar kaut ko no mākslas, bet platforma dažādām starpdisciplinārām sadarbības praksēm, kurās skatītājs tiek iesaistīts.²⁸ Daudziem tradicionālās mākslas izpratnes atbalstītājiem šādi apgalvojumi droši vien izklausās pēc mākslas beigu pasludināšanas, bet katra laikmeta mākslai ir sava seja, kas arī atspoguļo sava laika pārmaiņas un ne vienmēr šķiet pievilcīga laikabiedriem.

²⁸ Intervija ar Iritu Rogofu žurnālā *kunste.ee* (2006. – Nr. 1. – Lk. 27–33).

SUMMARIES OF ARTICLES

THE URBAN STRATEGY OF THE SOCIETY OF JESUS AND ITS IMPLEMENTATION IN THE TERRITORY OF LATVIA

By *Kristīne Ogle*

In 1558, during the First General Congregation of the Society of Jesus (*Societas Jesu*), the question of the shape and functionality of Jesuit residential buildings was clarified. Still much more attention was paid to the location of the new buildings. Firstly, there was an aspiration to take an active part in the modern world, responding to its needs and taking into account its possibilities. This tendency largely sets the Society of Jesus apart from other Catholic groups. Ignatius Loyola's correspondence and decrees passed officially later voiced a call for members of the order to reach places as central as possible to get into a closer contact with the town inhabitants. On the one hand, these were Jesuits' aims and principles that prompted to try launching activities in the centre of each newly converted territory, on the other – factors that largely favoured realisation of their ideas and should be regarded as closely connected with political processes and attempts of the spiritual power to maximise its influence and restore the prestige of the Church. Often the missionaries of the Society were invited by the local secular ruler to come there and start their work. Secular rulers considered Jesuits' requests for priority location in the town and allotted space for their residences in strategically most important places (often near town halls, rulers' residences, important trade routes etc.). This background shows that Jesuits' arrival in the territory of Latvia together with the King Stephen Bathory who supported their activities at St. James' and St. Mary Magdalene's Churches in Riga is quite consistent. A similar tendency is found in Jelgava, capital of the Duchy of Courland, where the members of the Society were invited by the ruling persons and worked in a modest church but still located at the town centre. A church was built also in Kuldīga next to the market square, and this place perfectly suited the wish of the Jesuits to operate actively in the heart of the town. Still, like in other places, in spite of the protectorate of rulers and most convenient circumstances, Jesuits had to meet much intolerance and hate on the part of the townspeople, especially Lutherans. But members of the order kept up with their spiritual care and educational work according to their mission. Besides the secular rulers, bishops also sometimes invited Jesuit missionaries to their territories, and then members of the order acted in close contact with them, not subject to the local spiritual authorities. Collaboration with the principals of the bishopric founded in Cēsis in 1582 is a noted

example in Latvia. The Society of Jesus was actively supported by the bishop Patricius Nidecki and his successor Otto Schenking who ardently favoured the founding of a Jesuit residence in the town.

Arriving in a new territory, Jesuits often took over existing churches, especially those located in the town centre. This was the case in Latvia as well (in Riga, Cēsis, Jelgava, Kuldīga). As soon as possible, Jesuits erected new churches in places and ways most compatible with the basic principles of the order. Surely the order's building activities were much influenced by political collisions and financial situation of the order's supporters. If there was enough money and favourable outer conditions, building could take little time (this was the case, for instance, of stone churches in Skaistkalne and Daugavpils), but sometimes construction works could be delayed for quite a long time. In Latvia, as elsewhere, temporary wooden or wooden-brick churches were built first and later reconstructed as impressive sacred buildings when Jesuit missionaries had taken roots in the region. In the territory of Latvia such transformation was carried out, for example, in Skaistkalne and Ilūkste churches that quickly became widely known religious centres, largely thanks to Jesuits' active involvement.

The church in Daugavpils built by Jesuits is possibly the most outstanding example of the Society's urban strategies realised in a particular town environment in Latvia. According to the Baroque practices, the façade of the new Jesuit church consecrated in 1746 had to stress the perspective accent of the town's street arrangement. Thanks to the well-considered spatial composition, the Jesuit ensemble (developed considering the possibilities of both the benefactors and specific territory and in accordance with the order's priorities) came to dominate the architectonic and cultural environment of the town.

Tracing the ideas which characterise the strategic principles of the Society of Jesus and evaluating their implementation in the territory of Latvia, it can be concluded that the wish to collaborate with the local communities and support their urging needs shows the Society as an active, real, vital force in the specific cultural and historical context.

RIGA PLANNING IN THE MID-19TH CENTURY: REALITY AND ASPIRATIONS

By *Daina Lāce*

The article was intended to reconsider Riga city plans as well as projects to follow the ideas, inspirations, proposals and conditions that became the basis of the city planning in the second half of the 19th century. The chronological frame of

the period under scrutiny is set up by the Riga plans prepared in 1843 and 1864. The situation in urban planning changed significantly over twenty years but some restrictions remained in place.

On 2 March 1856 the Riga City Council got an official permission from St. Petersburg to pull down Riga fortifications. The Organising Commission of Fortification Removal worked out a theoretical programme oriented towards fostering of commerce, trade increase in the port and transformation of the fortification moat into a canal with free-standing public buildings. This strategy is examined in the context of European urban planning solutions. Historical plans and archival materials testify to an orientation towards Northern German experience.

Riga city architect Johann Daniel Felsko with his assistant, civil engineer Otto Dietze worked out the technical project till 4 January 1857. It envisaged a glass-covered shopping passage by the River Daugava, as well as public buildings in the place of former bastions and ravelins opposite the St. Petersburg suburb but a district of trade and warehouses of regular layout was to be built in the South-East of the city (opposite the Moscow suburb) behind the canal, standing between the Railway Station and the River Daugava. Felsko and Dietze expected six years and 1,5 million roubles being necessary to realise these works.

Because of bureaucratic formalities and scarcity of financial resources still other projects were designed (1858, 1860, 1862) that clearly manifested a wish to reduce costs, carry out just the most indispensable removal of fortifications and retain as much as possible the existing embankment line of the fortification moat. Most ardent discussions and opinion shifts were related to the layout of port basin near the warehouse district that finally did not appear in the initially planned volume.

Riga city fortifications were abolished from 15 November 1857 till 31 December 1863. Works started with pulling down of Sand Gate and arrangement of a straight span of street connecting Kaļķu Street and Alexander Street in the suburb. In 1858 most of works went on opposite the St. Petersburg suburb where the implementation Lübeck garden architect A. Wendt's project could be started the next year. In 1859 a reconstruction of fortifications was launched on the bank of the River Daugava. Partial removal and reconstruction was intended, creating a walkway on the rampart and protecting the city from the possible spring floods. The last fortifications were torn down opposite the Moscow suburb where the port basin was envisaged. This work was not completed by the Riga Fortification Removal Commission and it was taken over by the Riga City Cash Department.

In 1864 the head of Riga fortification removal works, civil engineer William Weir (studied in Berlin and Karlsruhe, invit-

ed from Lübeck) prepared a city plan where both the real, compromise-dictated planning changes and future visions were included. They manifest the initial proposal to establish a trade centre in the Southern part of the city, giving up the shopping passage by the River Daugava.

THE WORLD AND IMAGE OF *SHTETL*

By Iveta Leitāne

The Jewish town *shtetl* is organised in a special way – shaped, on the one hand, by the necessity to bring about the Jewish religious law (*halakha*), on the other, regardless of the many Sabbath prohibitions, to facilitate and enrich communication, the true nerve of the town and Jewish community life. The whole territory of the *shtetl* was divided into complex zones, each having its name, status and function. Architectural and natural components defined the structure of this complex system. First of all *shtetl* was arranged according to certain principles of orientation in regard to four cardinal points. If no Jewish specificity is found in the types of buildings, the "Jewish minimum" shows in the consistent observing of cardinal points in the orientation of sacred buildings and objects. The "East" points towards Jerusalem and Messiah was believed to arrive from the East. Synagogues were constructed with *aron kodesh* (the sacred closet) containing the scroll of the Torah built in the Eastern wall. The Torah was taken out during the common prayer; Jews faced the East during prayer as well. The "East" marked the gate of the Supreme Being, but the "West" meant the human world and human course. In regard to an already built church the synagogue was often located eastwards (often towards South-East); natural obstacles could modify such a choice, leaving the church in the "West". The cemetery could be situated westwards in respect to the centre of *shtetl* but its location/construction still abided by the cardinal points (East-West extension). Arrival of Jews in towns on the Latvian territory from the late 18th century to the mid-19th century makes one to conclude that marketplace had a decisive role in the development of *shtetl*. Marginalised castle forms in their turn could be reflected in the forms of local tombstones. So the basic elements of *shtetl* were the synagogue (meeting house, *beit-ha-kneset*) and cemetery (the house of eternity, *beit-ha-olam*) that had a special place in the metaphysical view of the world as well. In Latvia sometimes new dwelling houses or outbuildings (in Riebiņi, Madona, Viļaka, Viesīte) are constructed on the ruins/foundations of synagogues burnt down during World War II, sometimes the places were left vacant (for instance, in Kaunata, Aglona, Bauska). Even small villages could have several synagogues

(or a "synagogue" and a "prayer house", as Hasidic sacred buildings were called), like the old and the new, the summer and the winter, the large, the green and the central one. In large cities they were erected by representatives of particular professions, by the city elite (in Daugavpils) and by different trends of Judaism. In small towns adherents of directly opposite views could occupy the same synagogue (in Subate). Still, regardless of their asceticism, they stood apart of the prayer houses reminiscent of secular buildings and were recognisable by their manifestly regular proportions revealing a complex symbolic system. Cemetery was regarded in this tradition as both sacred and contaminated, so the priests (*kohanim*) were not permitted to enter. Cemeteries were either located on a hill (Sabile, partly Subate, Valdemārpils) or separated from *shtetl* by a river or lake (Grobiņa, Ludza); they could be placed quite far from *shtetl*, often (but not always) behind the Christian cemetery (Jaunjelgava, Kandava, Saldus, Vaiņode, Grobiņa). Cemeteries were more strictly oriented towards the traditional canon and avoided the Gothic influences as the most Christian style. The use of rosette in synagogues is an exception; Islamic and Baroque forms were adopted more freely. In Latvia, unlike in Podolia, no fortress synagogues are found; they had the function of defending the town/Jewish district and were raised to a higher place (a hill or a mound). Tukums as well as Talsi and Kandava in Kurzeme are situated on hills, but only the last two examples show "raised" synagogues. In addition, in Talsi this "rising" compensates for the rather undesired deviation of the synagogue from the West in regard to Christian sacred buildings; in this sense one can speak about confrontational symbolism. So such oppositions as higher/lower, centre/by-street, West/East shaped the semantic frame of the confrontation "synagogue/church". For example, in Subate both marginal religions (Judaism and Lutheranism) are placed at the higher points of the terrain. As location on a hilltop is common for catholic churches, so is the situation of synagogues in a valley as in Ludza. Still the synagogue was usually not the highest point of the town (this is an important difference from castles and churches), but it could be related to the needs of the ritual bath, *mikvah*. Taking up the town planning, one should point towards the most important mark related to the Sabbath that determines the particular form of *shtetl*, namely, *eruv*. The river could entwine the old town before the development of *shtetl*; if Jews concentrated in the old town, the outside territory was marked as non-Jewish but the river outlined one of the borders of *shtetl*. In these cases the river as well as the crossing bridge became the basic image of *shtetl* and penetrated the vocabulary (the bridge over the Tebra River in Aizpute called the Jewish Bridge). Synagogues were often located nearby such rivers or waters as it shows not just in Aizpute but also in Sabile

(by the Abava River) and elsewhere. It was conditioned not just by the favourable situation for arrangement of *mikvah* but also by the by-street status typical of one-street towns that most of Latvian towns belonged to. Both streets enclosing the town/market square stretched towards these bridges and led across the river. Also the square could be found by the turn of the main street towards the river. Viļņu (Wave) Street in Pāvilosta, Ezerkrasta (Lake Coast) Street in Ludza (post-war name), Upes (River) Street in Gostīni, Ezera (Lake) Street in Valdemārpils, Strautu (Brook) Street in Sabile on which synagogues were located, illustrates this aspect by the semantics of names. Sometimes it was permitted to build synagogues directly on the properties of churches (Balvi etc.). Baznīcas (Church) Street in Latvian *shtetlah* is often not far distanced from the Synagogue Street as in Podolia and Galicia but found, like the synagogue itself, in the historical centre of a town, close to the marketplace. As the status of town was determined by organisation of markets and fairs, the marketplace indicated the centre of *shtetl*. Communication essential to the town life also took place in the market square, distantly related to the urban culture of medieval Western Europe and the typical morphology of medieval town that brought craftsmen and merchants in the town itself but peasants settled outside its borders. Jewish houses were built closer to the market square ("market square enclosed by Jewish shops" was the main feature of *shtetl* in the views of non-Jewish population), but the market square and streets made up a combination of regular and irregular elements. The market square was most often enclosed by Jewish merchants' dwelling houses where shops were arranged as well. This type of buildings features mezzanines or mansards and shops on the ground floor. In many *shtetlah* there are Synagogue Streets leading to the local synagogue (Aizpute, Ventspils, Piltene, Saldus, Viļāni, Ludza). In *shtetlah* of Kurzeme the Church Street often leads almost near the Synagogue Street or at least the street on which the synagogue is found, climbing up the Church Hill (Aizpute, Subate, Kandava). But Jewish Streets (Judengasse) that would point to the separate living of Jews are rarely found. Construction of roofs was basically defined by the regional specificity. Two-pitched roofs with half-chamfered ends predominated in peasants' houses in Southern Kurzeme, Northern Kurzeme, Latgale and Augšzeme. In Latvian *shtetlah* sloping roofs with mezzanines or mansards were most common, also simple two-pitched roofs complemented by the separate type of four-pitched roofs and two-pitched roofs with half-chamfered ends. Close to the market square there was a particular type of Jewish houses with warehouses on the ground floor or the so-called high penthouse for storage of goods, unfortunately rarely survived till our days. Ground-floor warehouses raise the buildings (Ludza in the 1920s,

panoramic view of Aizpute from the 19th century, house on the crossing of Jelgava and Kalvene Streets in Aizpute), especially if constructed on the bank side or uneven terrain. Resting places were located on streets leading towards the market square from the countryside. In Latvian *shtetlah* Neo-Classicism is balanced with Baroque elements or even dominates over them (in Kurzeme), striving to "compensate" for the influences of folk art in Latgale.

THE HERITAGE OF DAUGAVPILS SACRED ARCHITECTURE AND ART IN THE SPECIFIC CONTEXT OF URBAN AND REGIONAL CULTURAL HISTORY

By Rūta Kaminska

Sacred buildings have always had a particular role in shaping the specific features of urban environment. Churches and their fortunes are not just testimonies of recent or ancient history of the town or city. They create significant accents in urban space, often being the dominant architectural elements of historical centres or particular districts. Important art collections also have been accumulated in churches and prayer houses over centuries and decades, and their interiors have been decorated by professional artists. So churches represent not only a certain typology of functional solutions derived from confessional requirements, changes of aesthetic appearance conditioned by historical styles or evolution of the architect's individual style but manifest a wider perspective of interrelations. The heritage of sacred architecture and art can reflect the typical features of the regional culture and this perfectly relates to the city of Daugavpils, its churches and prayer houses.

The history of Daugavpils abounds in dramatic events and its historical architectural heritage as well as some important buildings today are things of the past, still the specificity has survived. Churches have been destroyed, restored and rebuilt several times along with the city in general, sacred architecture still being the organising core of the city centre. In fact, one can speak about two cities – one being the pre-18th-century town, today found only in researchers' reconstructions, the other created in the 19th century.

Only written evidence is found on the oldest, initial period of building in Daugavpils. The 18th-century heritage is elucidated by a wider scope of historical sources. Buildings are gone; only outlines of foundations remain also from the most prominent sacred building of this period, Daugavpils Jesuit Church and monastery. It was damaged during World War II and destroyed afterwards.

The 19th-century heritage is also rarely found in its initial look – buildings have been reconstructed or replaced in the

late 19th century and early 20th century. Although more detailed overview is accessible on this period's heritage, its analysis is still fragmentary and incomplete.

To single out particular aesthetic qualities of Daugavpils sacred architecture and artistic heritage, three main districts where sacred buildings have been localised should be mentioned – the central part, Jaunbūve District and Grīva (earlier a detached settlement). Inspecting the most important sacred buildings in these places, the finish and furnishings of churches, one can get the idea of sacred architecture and art of different confessions. Several realised projects by renowned 19th- and 20th-century architects pertain to sacred architecture; Wilhelm Neumann's contribution as Daugavpils city architect (1878–1895) stands out in particular.

Now the city unites cultural traditions coming from different historical regions – the former Polish Livonia and the Duchy of Courland. Architecture, interiors and painting collections of Daugavpils churches manifest the regional specificity – ethnic and confessional diversity, possibility of coexistence and changing accents in favour of this or that religious trend. This allows a consistent placing the local architectural and artistic phenomena in the regional panorama of cultural history.

A HALF-FORGOTTEN PHENOMENON IN THE CULTURAL HISTORY OF LATVIA: THE KURZEME PROVINCE MUSEUM

By Elita Grosmane

Museums as purposeful constructions with exhibition halls, collections, restorers' workshops, libraries and office premises have been built since the early 19th century. Three museum buildings were constructed in Latvia in the late 19th–early 20th century. One of them was the Kurzeme Province Museum (*Kurländisches Provinzialmuseum*) designed by the architect and first Baltic art historian Wilhelm Neumann and opened in Jelgava (Mitau) in 1898. Neither values collected there nor the museum building itself and the town where it was placed had a lucky fortune. All was lost due to social degradation and violence. The collection was disintegrated during the repatriation of Baltic Germans in 1939 but the building was bombed down at the end of World War II in July and August 1944.

The article intends to prompt the history of the museum and to reconstruct its building process, planning and furnishings to re-establish it as a part of the cultural history of Latvia.

In the first half of the 19th century the former capital of the Duchy of Courland, previously residence of dukes and landed gentry, saw a rising civil society after its annexation to the Russian Empire. On 23 November 1815 the Kurzeme

Literature and Art Society (*Kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst*) was founded. The Society quickly obtained public support in Jelgava. In 1818 a museum was opened at the Society, initiated by historian Johann Friedrich Recke. The museum was meant to collect everything worth of interest in art, nature and science, and to preserve values giving insight into the civil, political, spiritual and physical life of the country. As interest was growing not just on pre-classical and classical cultural centres, the national specificity of each culture increased in importance. So the most diverse evidences and natural history samples from various cultures, including exotic countries, successfully coexisted in the Kurzeme Province Museum. The typical 19th century approach of historicist retrospection, a tendency to collect everything available and interesting, allowed the most different items to coexist. Selection was mostly accidental, not purposeful. Such an attitude is not incompatible with deliberate analysis and systematisation of objects. The chance process of donations and purchases is overshadowed by another priority of the 19th century – to educate the spectator, meaning that the widest possible public should receive access to the museum values. As the number of collected items grew, initial premises in the Steffenhagen printing house became too narrow and the idea of constructing a separate museum building appeared already in 1883. Preparation works were carried out in autumn 1895. The festive opening took place on 26 November 1898.

What the newly built house was like and how did it fit into the townscape of Jelgava? The building was situated at the town centre near the parade and market square. The correlation with the townscape was strengthened by the project's adhering to the architectural traditions of Jelgava. The virtual reconstruction of museum interiors is a complicated task. Historically important landmarks in the research of the museum's structure are schematic drawings of the ground and first floor planning, collection of photographs and other documents related to the museum's history.

The edifice set up in the 1890s chronologically coincides with an active period of museum building in Europe. During this period museum and school were considered the most important public buildings. Their design often followed the Neo-Gothic paradigm. The Kurzeme Province Museum follows an earlier phase of museum construction – the so-called Monarchic Style (1815–1848) where most elements were derived from Baroque palaces, so the project might seem conservative at first sight. Still such simplified conclusions are not correct in this case. Rather one should stress Neumann's typical flexibility and ability to adapt to a particular environment because appropriations are not direct but contribute to a peculiar architectonic image, coinciding with the vision of Jelgava as the capital of the Duchy of Courland.

THE FIRST LATVIAN ART SALONS AROUND 1910 AND THEIR CREATORS

By Kristiāna Ābele

The article reconstructs the history of the first short-lived Latvian-owned art salons that were founded in Riga from 1909 till the mid-1910s. Their interpretation in publications on Latvian early-20th-century art so far has been limited to vague and inaccurate references. However, many of these inaccuracies can be eliminated by a number of recent discoveries.

The story begins in December 1909 when painter, writer and critic Jānis Jaunsudrabiņš first inquired who was to blame that "Riga, which, in cultural matters, is one of the best cities in Russia" is like an orphan where the art of painting is concerned. He concluded that "above all things, an art salon is needed, where painters could present their works", and announced that such a salon would in the coming days be opened by photographer Jānis Rieksts at 17 Alexander (now 41 Brīvības) Street. In January 1910 Rieksts set up an exposition featuring Baltic artists of different generations, nationalities and level: Janis Rozentāls and Vilhelms Purvītis, Theodor Kraus and Gerhard von Rosen, Bernhard Borchert and Eva Margarethe Borchert-Schweinfurth, Jānis Jaunsudrabiņš, Lucie von Miram, Ivan Tikhomirov, Rūdolfs Vilciņš and the late Voldemārs Zeltiņš. Ceramic pieces by Pēteris Šteinbergs and tapestries by Hildur von Etholén were also on offer. Unlike many of his fellow nationals, Rieksts promoted an international vision of art, and his consulting partner was the artists' club "Kunstecke" ("Corner of Art").

Photographer's next project was painter Voldemārs Zeltiņš' memorial exhibition, opened on 4 (17) April 1910 and extended by several weeks past its intended month. "A protest against old routine... Glittering pearls, freely scattered," was the conclusion of Pāvils Gruzna. Newspapers wished success to Rieksts' plans to show the legacy of Ādams Alksnis, but they were to remain unrealised, as did his idea to start a yearbook of Latvian art. In July, Rieksts' salon hosted an exhibition of works by the students of the Riga Decorative Painters' Support Society Drawing and Painting School. In November the single year of the salon's activities was closed by Ansis Cirulis' ceramics exhibition. The need of additional investments made Rieksts drop this business. However, he kept working in the same premises and a ceramics exhibition of Pēteris Šteinbergs took place there a year later.

Grieving over the failure of Rieksts' well-intended art-dealing initiative, one could turn hopefully to the National Romanticist building of Ķeniņš Schools at 15/17 Tērbatas Street where the art section of Pēteris Saulītis' book and art shop

in December 1910 was reorganised into a separate salon, later named the Saulītis-Melderis (Saulīt-Melder) Latvian Art Salon. Around Easter 1911 the salon was advertising works by Arturs Bēmieks, Krišjānis Ceplītis, Ansis Čirulis, Burkards Dzenis, Jānis Jaunsudrabiņš, Pēteris Kalve, Jūlijs Krastiņš, Jānis Kuga, Janis Rozentāls, Pēteris Šteinbergs, Aleksandrs Štrāls, Arnolds Tigins, Leontīne Zēbauere, Janis Zegners and Volde-mārs Zeltiņš. In April the salon news were dominated by the name of Pēteris Krastiņš, who had recently returned from abroad, and soon his solo-exhibition was organised, provoking fears whether any colleagues would ever dare to fill the salon space after him. Fascinated by the unusual expressive power of Krastiņš' art, Jaunsudrabiņš wrote that "he has landed suddenly in front of us, like a firebird from a fairy-tale". Extensive descriptions in more than ten articles elucidate this exhibition much more than any other events in the history of the two salons, but in harsh contrast to the experts' praise it was poorly attended and only two small pieces were sold. Nonetheless, it helped to establish the reputation of Krastiņš' work among connoisseurs and had an indirect further effect, when the new Latvian Art Promotion Society realised the necessity to collect and conserve the fragile legacy of the already gravely ill artist as early as before World War I.

In May 1911 the salon published postcards of Latvian art with reproductions of paintings, sculptural works, ceramics and salon interiors. Newspapers record its activities from late 1910 to late 1911, evidencing that the next exhibitor was the young Atis Maizītis whose trail soon disappeared into Russia. In autumn another mixed exhibition of works by various artists was held. Still, it is unlikely that the salon survived till 1913 as was suggested in Jānis Dombrovskis' "Latvian Art" (1925).

While Rieksts believed in the inherent internationalism of art, the Saulītis-Melderis enterprise laid stress on Latvianness and Latvian-produced art. It advertised busts and bas-reliefs portraying Latvian intellectuals, ethnographic brooches, vernacular decorations, etc. An even more national venture was the art shop of the Latvian Art Promotion Society at 2 Alexander (now 38 Brīvības) Street, opened on 8 (21) February 1915, already during World War I. This wartime child was nourished by the overall rise of national spirit, but its last sign of life dates from 25 July (7 August) 1915, when Riga institutions, offices and enterprises were hastily evacuated to Inner Russia.

Despite the regrettable loss of his extensive picture and negative archives in World War II, photographer Jānis Rieksts (1881–1970) is a well-known personality in Latvian culture. The "art salon proprietor P. Saulīte-Melderis" (or "Saulītis-Melderis"), mentioned in a number of publications of the 1970s and 1980s, in contrast, is just a fabrication born from a researchers' error and should be replaced by the name of

Jānis Melderis (1890–1926) who earns the place in art history as the true founder of the Saulītis-Melderis art salon.

Some four years earlier, in 1907 a young man, named Pēteris Saulītis, announced the opening of a book, art and stationery shop in Mr. Ķeniņš' house at 15/17 Tērbatas Street. He was about to go into publishing, but aged twenty-nine, he died in the same year, and a couple of days after his burial Mrs. Rozālija Saulīte declared her ambition to continue the late husband's work under the same firm name. In a while the brave lady found an enthusiastic companion as Jānis Melderis, the son of a wealthy Rūjiena farmer, came to Riga in 1908 or 1909. The graduate of the Pāmu Real School played small parts at the New Riga Theatre and started working at the Saulītis book shop. He married the widow and extended the family business creating an art gallery. In 1911 Rozālija and Jānis mostly used the combination of both surnames for their company, also keeping the initial of Mr. Saulītis' given name, and it has probably been the source of confusion over the years. Melderis' biographies mention the untimely death of Rozālija, although with no specific date. In 1916–1918 he worked as the administrator of the newspaper "Lidums" in Valka and founded some sections of the Latvian Farmers' Union. During the War of Liberation he enlisted in the Latvian army and served as adjutant to the commandant of Riga, but the rest of his life up to its end in a car race was devoted to publishing periodicals, taking over the illustrated weekly "Nedēļa" in 1923. The art monthly "Ilustrēts Žumāls" used works from Melderis' collection for articles about Pēteris Krastiņš, Voldemārs Zeltiņš and Aleksandrs Romans in 1925. Several months before the owner's death some of these treasures were purchased by the former Latvian State Museum of Art and now are owned by the Latvian National Museum of Art.

"He knew no fear or level-headed calculation in the work he had grown to love. There were many gestures in his life and activities, much impulse and aspiration to break out onto a wider path. But then came disregard of reality and – inevitable retreat. And then, in a short while, even a moment, Jānis Melderis found a new solution and pursued it with singular dedication," colleagues wrote in one of obituaries to outline the most distinctive traits of their Windmillers' (from Melderis – "miller") adventurous character.

To a certain extent, this disregard of reality was a necessary prerequisite without which one could hardly venture to start an art salon in early-20th-century Riga. But further developments inevitably proved that art in Latvia, as Rozentāls wrote in 1910, was a fragile seedling "as we have been repeatedly taught by the short lifespan of all our artistic endeavours and magazines". The popularity of the visual arts was lagging considerably behind the growing prosperity of Riga in other areas, and the first art salons one after another suffered com-

mercial fiasco. Nonetheless these economically precipitate business activities were very timely diversifiers of the local art scene. During these years the public acquired, besides the city museum, some new generally accessible places that provided "the opportunity to keep in close contact with our own art".

MEDIEVAL ARCHITECTURAL FORMS IN LATE-19TH-CENTURY BUILDINGS OF KULDĪGA

By Jānis Zilgalvis

Kuldīga (Goldingen) is one of Latvian towns whose historical-style buildings feature a particular, original accent valued by its inhabitants. Romantic images of buildings are possibly sought after more than in other small towns. Wooden and stone dwelling and public buildings are always constructed with taste, expressive details and elaborated small parts. One of the most interesting Neo-Gothic buildings is the Court House at 25 Kalna Street (c. 1880). It is a symmetrical two-storey building with a wide central projection, covered by a steep two-pitched roof. Stylistic forms are consistently realised in the splendid façade. Here we see both decorative small towers in the corners and middle part of the projection. Towers rise from the façade at the point where the first-floor ceiling rests, rising quite a lot above the cornice. Cornices entwining the upper part of openings are typically Neo-Gothic and all alike – with somewhat back-bended ends. The Court House could be compared with some buildings designed by Theodor Seiler who was active in Southern Kurzeme, surroundings of Talsi and Kuldīga.

Kuldīga stands out by wide-spread use of towers in comparison with other Latvian towns. A massive three-storey tower with battlement and arcature decorates the corner of the building at 2 Pils Street (last quarter of the 19th century). Several important Neo-Gothic details are lost over time, still seen on photos from the 1950s. Kuldīga inhabitants know this Neo-Gothic house by the name of the town mayor Armin Theophil Adolphi.

A corner tower similar to that of 2 Pils Street is seen also at 17 Kalna Street (2nd half of the 19th century) but no Neo-Romanesque or Neo-Gothic décor elements are found; they might have been lost during reconstructions. But the very idea of building a tower at the corner of a house dates back to medieval architecture. A bulky hexagonal tower is attached to the building at 35/37 Liepājas Street that is a part of the present hospital complex but from 1912 to 1932 housed a post office and the tower was used for the needs of telegraph. Formal Neo-Gothic features are not pronounced in the architecture of the tower. Window openings

comply with the basic volume – semi-circular arch. Still the tower conveys a sort of romantic mood, spontaneity and dynamic volume, manifesting the sense of beauty and capabilities of its age. Initially the building was a two-storey house with a steep two-pitched roof and architectonically expressive gables.

Two a bit naïve Neo-Gothic pediments decorate the façade of a dwelling house at Jelgavas Street (end of the 19th century). Such pediments on truncated towers at street crossings are seen elsewhere over the town, for example, on late 19th century–early 20th century houses at 10 Dzimavu Street, 2 Raiņa Street, 9 Liepājas Street and elsewhere. It is possible that some of them were made by one master.

Architectonic and decorative solutions of several gables are peculiar evidences of the mastering of Gothic forms in the 2nd half of the 19th century. The vertical direction is stressed in all cases, pointing towards Romanticist take-off from the earth, everyday reality and its cares and troubles. This was achieved by pilaster strips in gables, reminiscent of decorative corner towers and seen in both step-shaped and triangular solutions. Examples are houses at 2 Kaļķu Street, 13 Liepājas Street, 9 Mucenieku Street and 12 Baznīcas Street. A round-shaped window is found in all places.

St. Anne's Lutheran Church pastorate at 14 Kalna Street keeps many ancient testimonies of art and architecture. Neo-Gothic details – tracery of the window over the door and glassed part of the inner door – indicate a late-19th-century building.

Speaking about Neo-Gothic and romantic alterations and details of houses in Kuldīga, one could ask who might have carried out practical works. Records of Kuldīga craftsmen from 1866 reveal some of those persons possibly involved in realisation of such commissions.

Medieval elements, such as pointed arches in the town architecture, show also in smaller details, like frameworks of over-door windows.

The New Town Hall (1868, architect Otto Dietze) also expresses citizens' wish to bring fresh features into the town. The planning is simple, clear and symmetrical. Gothic elements show in the cornice, decorative towers of the main volume and projection rising from the ground floor and elsewhere. But window lintels are semi-circular; that together with the regular rhythm of windows and a quite severe and strongly symmetrical façade testifies to the influence of *Rundbogenstil* (round arch style).

One can assume that the New Town Hall with its architectonic image and atypical stylistic solution became a source of inspiration and example for many builders and transformers. So many corner towers, variations of step-shaped gables, peculiar round windows, etc., appeared in the town.

Medieval architectural forms significantly influenced Kuldīga

sacred architecture as well. Neo-Gothic layers are seen in Kuldīga St. Catherine's Church architecture. In 1866 it was reconstructed, erecting a new tower and a side gallery for the Latvian congregation. They were torn down about 1904. In 1905 windows were replaced and buttresses made higher, so the church acquired the present Neo-Gothic appearance. St. Anne's Lutheran Church is an example of choosing less traditional construction forms (1899–1904, architect Wilhelm Neumann). The exterior look is pronouncedly medieval. This shows in the mighty volume, severe façades and the architectural solution of the tower. Buttresses are widely used in many places, like in medieval churches. The tower and its adjacent parts are made in particularly plastic forms.

Kuldīga Synagogue (1875) is based on Romanesque architectural principles. It has survived till our days but has lost many important façade details.

Unfortunately in Soviet times Kuldīga, like other Latvian towns, has seen destruction of decorative elements of façades. They were replaced with pieces of discrepant materials and forms; roofs of buildings were reconstructed, some details and extensions pulled down, the number of storeys was increased. Besides Romanticist, Neo-Gothic, and Neo-Romanesque elements other parts were lost as well, destroying information on the work of previous generations and their aesthetic outlook.

Kuldīga is the only Latvian town that has retained its historical centre without significant alterations, reminiscent of a reserve. No ill-considered contemporary architecture is found in the historical centre that would bring in disharmonic accents. In Kuldīga one still can sense the town environment of the 18th and 19th century; it is a rather authentic oasis to be enjoyed by wide circles of culture heritage appreciators.

ARCHITECTURAL DEVELOPMENT OF ORTHODOX CHURCHES DESIGNED BY JĀNIS FRĪDRIHS BAUMANIS FOR URBAN AREAS

By Anita Bistere

Jānis Frīdrihs Baumanis (1834–1891) was the first professional Latvian architect with academic training and one of the most renowned masters in the history of Latvian architecture. His professional activities are most related to Riga and its boulevards after the removal of Riga fortifications in 1857–1863, but Baumanis was a noted public and cultural figure as well; from 1870 to 1880 he combined private practice with the architect's position at Vidzeme (Livonia) Province Board. This period features his designs of

Orthodox churches in Vidzeme and southern part of Estonia that was part of Vidzeme Province at that time.

17 Orthodox churches built by Baumanis in Vidzeme Province during the 1870s are based on a certain pattern as a source of variations. Valmiera St. Sergius Radonezhsky Orthodox Church (1878) is an example of bringing these architectonic principles into town environment.

Baumanis' church projects feature a cross-shaped planning. Rubble and red brick are used as building materials. A belfry stands over the building entrance; a huge dome is placed at the centre of the church with four smaller cupolas on the corners of the building. Windows have semicircular endings but entrance doors are rectangular.

Bauska Orthodox Church (1881) follows the principles commenced in Valmiera, both chronologically and architectonically. Its planning is very close to that of Valmiera. Bauska church exterior consists of more delicate forms, rubble is replaced by white plastered bands altering with parts made of red brick. Belfry and five domes over the central part of the building are reminiscent of Valmiera, only their form is modified and an additional tower placed over the altar part. Windows and doors have semicircular frames.

All Saints Orthodox Church (1884) in Riga is created in different forms. A belfry and vestibule (winter church) were erected in 1869–1870 but the church part of congregation premise was completed in 1884. In general the church layout is more elongated with a shorter transept. The belfry of this church continues the previously used principles, but the central dome features cylinder-shaped protruding parts, coinciding with corner towers in Valmiera and Bauska. The architectonic solution of All Saints Orthodox Church is enriched not just by semicircular windows but also by small round and rosette-shaped windows. Doors here are semicircular as well. Exterior is complemented by Neo-Romanesque decorative elements.

Baumanis has designed also Riga St. Trinity Orthodox Church but it was built already after his death by the architect Vladimir Lunsky and the initial project was altered significantly.

Baumanis designed about 20 Orthodox churches in total in Latvia and Estonia, and all these churches, created according to Orthodox traditions, demonstrate an architectonic image closer to Latvian and Estonian mentality and well adapted to both country and town environment. These churches make up an important part of Baumanis' architectural heritage and perfectly comply with the scene of Latvian architecture of the 2nd half of the 19th century.

REFLECTION OF SOCIAL PRESTIGE IDEA IN RIGA EARLY ART NOUVEAU ARCHITECTURAL DÉCOR

By *Silvija Grosa*

As a result of economic boom, Riga had become a metropolis in the second half of the 19th century, featuring industrialisation accompanied by wide-scale construction of multi-storeyed stone buildings, widening of respectable areas, urbanisation and workers' districts appearing in suburbs. Huge social inequality and strong contrasts characterise Riga as a typical Western city of the period, still at least two aspects were specific to Riga: firstly, being part of the Russian Empire and a zone of special interest as one of the few cities with a developed industry; secondly, the complicated national issue resulting from German minority's traditional privileges. In this situation early Art Nouveau décor acquired a very pronounced dimension of social prestige, becoming not just a self-advertisement of the rapidly growing bourgeoisie but also a symbol of an imagined aristocracy and the proprietor's prestige: at the beginning of the period the richest sculptural décor is found on buildings in Old Riga and the so-called Boulevard District where comparatively rich decorative sculpture was created since the 2nd half of the 19th century as well as in the former suburban districts that were gradually added to the respectable area after city's building regulations were modified.

The visually most attractive embodiment of the ideas of social prestige in building décor appear in widely-spread cartouches and shields with the proprietors' monograms as well as with symbolic representation of professional attributes or elements derived from heraldry or emblematics. These elements, taken over from the 19th century, were endowed with a new meaning at the turn of the 20th century.

Popularity of the ideas of social prestige created preconditions for persistent neo-style solutions of façades: Art Nouveau with its asymmetry, biomorphic décor and self-sufficient aesthetics of linear rhythms was ill-adapted to the traditional idea of respectability. So late-19th-century and early-20th-century façades feature a certain dualism but typical Art Nouveau motifs coexist with attempts to glorify ancient cultures, reflections of interests in theosophy, freemasonry etc. Although typical Art Nouveau means were familiar in Riga already about 1900, imitations of historical styles were still widely used in décor. Attempts to enhance the decorative expression of Riga architecture are evident in the last years of the 19th century when buildings became more spacious and previous Historicist means seemed insufficient to satisfy customers' requirements for original décor. New solutions of decorative finish were sought in the legacy of historical styles, at the same time following the development of decorative

means in contemporary architecture and art of favoured architectural centres.

The early period demonstrates innovations derived from Neo-Baroque as well as 18th-century art and its regional variation – the so-called civil Neo-Classicism. Besides free interpretations of historical styles and rational functional solutions, one should note the important role of the so far largely neglected *Heimatstil* favoured by both practicing architects and patrons. Still in the early 20th century when Neo-Gothic and Neo-Renaissance heritage was widely used, it was interpreted as differently as possible, stressing peculiar features of the late Gothic, like typical ornamental solutions, naturalistic forms of nature, anthropomorphic motifs or hybrid creatures. Direct variations were created also on early Renaissance and Mannerist ornamental and decorative solutions. Especially popular became those elements that could be interpreted both ways – as derived from historical styles and typical of Art Nouveau. "Invention of traditions" on the local scale turned out as a refined play with historical style motifs, adapting them to Art Nouveau iconography but submitting the latter to the patron's wishes for respectability and assertion of social prestige.

Each of the main ethnic groups of Riga society had its motivation to choose conventional forms of architectural décor – as a self-advertisement for Latvians, at last to feel equal with Germans who, in their turn, wanted to stress connections with their ancestors' traditions and their important role in the region. The part of society that, regardless of ethnic origin, was immune to such complexes consisted of some new bourgeois, big merchants and officials of the Russian Empire's bureaucratic apparatus. This particular group of house proprietors was the first to accept Art Nouveau décor, turning to especially rich decorative sculpture dominated by Art Nouveau iconographic elements that attest to the owners' being part of the modern world. Still the dominant axial principle of façade solutions and parade-like emphases, total mass of decorative elements and Baroque-type abundance not only point towards vitality of the ideas of social prestige but endow them with a special significance.

At the end of early Art Nouveau period when Symbolist ideas decreased in popularity, ideas of social prestige in the decoration of houses underwent transformation – rich sculptural décor became typical of houses in the former suburban areas and signified a sort of provincialism. But building décor in the respectable zone (with some exceptions) acquired increasingly laconic, generalised solutions, often taking up classical values once more.

ALEKSANDRS KLINKLĀVS' SENSE OF FUNCTIONALISM: RIGA–MONTREAL–CHICAGO

By Ilva Krišane

Aleksandrs Klinklāvs' (1899–1982) name in the Latvian history of architecture is not indisputable in relation to a unified architectural style. But his most pronounced passion was Functionalism.

Just after graduation from the Architecture Department of the University of Latvia in 1930 Klinklāvs became the leading architect of Latvian Red Cross for 10 years, so his enthusiasm was typically related to designing hospitals, sanatoriums and health centres. He is reasonably considered the most potent and talented architect dealing with health care institutions in the 20th century history of Latvian architecture. Klinklāvs has won significant architectural competitions of both local and international scale, such as projects for the Latvian Stock Bank (1929), the Students' House (1932), the Riga City Board (1935), and the house of the Ministry of Finances (1936). From 1930 to 1944 the architect has designed about 40 projects for buildings of various significance and functions, half of them being health care edifices.

The article examines a selection and juxtaposition of Klinklāvs' architectural projects in urban space in three strategic centres of his life – Riga, Montreal and Chicago.

The sense of Functionalism is one of the typical features of Klinklāvs' architecture mostly attributed to his varied projects (in both functions and scale) in Latvia during the 1930s, but he developed the Functionalist idea also in his later career lasting for almost 30 years in Montreal and Chicago where the dominant post-modern conditions seemingly differed in both aesthetic style and principles. Of course, most of Klinklāvs' projects realised in on the North American continent should be critically and thoroughly examined before relating them to Functionalist-style principles, but some constructions are particularly strong, very personal and based on manifest traditions of the International Style, mainly health care institutions. According to the tasks set for this article, the author has selected and analysed 6 objects in total from about 36 projects implemented in Latvia, 10 – in Montreal and 17 – in Chicago.

The Latvian Red Cross health care complex in Riga, Grīziņkalns District, includes Orthopaedic Workshop and storehouse of medical means and Nursing School with Health Care Post. The **Orthopaedic Workshop** (1933–1934) is a prolonged two-storey block whose artistic composition is markedly horizontal, masterfully achieved by a rhythmic division of the plane in narrow strips. Building façade between the window openings is dark-coloured, so windows do not stand out visually but create an optical band effect.

Ends of the block are crossed by vertical, glass-covered staircase volumes – Klinklāvs' favourite architectural motif.

The Latvian Red Cross **Nursing School and Health Care Post** (1935–1936) is one of the most outstanding works by Klinklāvs, in addition, the newly-erected building (1937) was the only school of this kind in Latvia at that time. The planning of this three-storey building is an open trapezium, and this kind of planning when the arrangement of interior premises rests on asymmetrical principle, is very typical of Functionalist architecture. The Nursing School project is the most convincing example of Klinklāvs' best principle of spatial organisation – glazing that is widely but functionally used to separate staircases and vestibules, also doors – the walls of the side vestibule – are made of glass. Glazing allows to see the structure of interior from the ground floor to the first floor, so the building features a pronounced principle of a strong contrast between the closed exterior and open interior. The Nursing School and Orthopaedic Workshop are among the few buildings of the 1930s that have successfully retained original interior furnishings and items. Functionalist architecture is not concerned with particular accent on the central façade; still it is often marked off from the central building block. Also in the Nursing School project Klinklāvs used the vertical staircase volume in the parade façade as an expressive plastic element.

In 1944 the architect joined the refugees attempting to reach the West and he spent the next 38 years till his death in 1982 in Canada and the USA. Klinklāvs had great working capability, strong character and well-grounded ambitions that allowed him to take a professionally creative and successful part in the architectural processes of the North American continent of the 2nd half of the 20th century. From 1948 to 1959 Klinklāvs was the job captain at one of the oldest and best known Montreal architecture studios, "Barott, Marshall, Montgomery & Merrett"; during his 11 years long career he was not just much respected by his closest colleagues but his ability and talent was much valued by Campbell Merrett, one of the company's leaders. Here the most important and complicated commission for Klinklāvs was the **Royal Victoria Hospital** – reconstruction and modernisation of the main building interior of the original 19th century hospital (architect Henry Saxon Snell) and construction of two new wings – New Surgical Wing (opened in 1956) and Medical Wing (opened in 1959). Their volumes follow the trends of International Modernism and are called exemplary post-war hospital architecture. Surgical Wing is an impressive 9-storeyed structure of reinforced concrete with 274 beds, but Medical Wing was a 10-storeyed building, shorter and wider than Surgical Wing, with premises arranged according to the double corridor principle.

In 1959 there was a conference on health care architecture

in Montreal at which Hiram Sibly, Head of the Chicago Metropolitan Hospital Planning Council, introduced Klinklāvs to the architect Edward Halstead from the Chicago architecture company "Jensen & Halstead" specialising in health care architecture; he was just looking for an expert in hospital architecture. So Klinklāvs became the company's Director of Hospital Design since 31 August 1959. The former Vice-President Ivan S. Tshilds remembered two years ago: "All I ever learned about hospital architecture I learned from Aleksandrs Klinklāvs, he was my teacher and I interpreted his work professionally".

The architecture company "Jensen & Halstead" was founded in 1968 by William Jenney who was famous as the author of the first skyscraper in Chicago. From 1959 to 1982 when Klinklāvs worked for "Jensen & Halstead" he designed more than 17 hospitals, rehabilitation centres, one court house and even a university camp. The Dupage County Convalescent Home, the Tinley Park State Hospital and the Oak Park Hospital are among Klinklāvs' most expressive and strong examples of modernist architecture in Chicago, including certain typological parallels with his works in Latvia during the 1930s.

The **Dupage County Convalescent Home** (1960–1964) is one of Klinklāvs' most renowned manifestoes of Functionalist principles in Chicago. The 4-storeyed block is created as a two-sided structure with wings connected at a 90° angle. The most attractive Functionalist motif is the solid but visually light glass construction, a projection ending the building's left wing as well as a staircase volume of glass connecting both wings that show clear parallels with Klinklāvs' projects in Latvia.

The **Tinley Park State Hospital** (1962) is one of the most innovative and unusual works in Klinklāvs' career. The 2-storeyed hospital building is based on a cross-shaped layout; its volume consists of 3 regular wings. Glass is the main element of spatial organisation in the hospital, used for dividing walls of the wards and breaking the exterior wall plane into zigzag geometric form. In addition, the places of break of the brick plane are reminiscent of the Brutalism and its stylistic means that is a unique case in Klinklāvs' practice.

The new building of the **Oak Park Hospital** and reconstruction of the entire complex was one of Klinklāvs' most intricate and labour-consuming projects in his Chicago period. Oak Park is one of the key areas of modern architectural development in Chicago where about 15 Frank Lloyd Wright's prairie-style mansions and his own dwelling house and studio are located. The new hospital building consists of a 8-storeyed block oriented towards the street and an adjacent, much smaller and perpendicular block at the yard side. The central façade solution is the most captivating motif – deep-seated window openings placed in vertical bands that enliven the

seemingly monolith façade. Colour is an important compositional element – dark red brick, white cement and transparent and black glass are united in a coherent compositional structure and just the play of colours in glazing deliberately deceives the viewer about the eventual division of house in storeys.

Klinklāvs' architectural heritage, including many health care buildings, belongs to the most advanced examples not just of the chronological period but it convincingly complies with the post-modern architecture of the 21st century secured by a particularly high-quality and spiritually up-to-date construction practice.

URBAN AND RURAL ISSUES IN LATVIAN THINKING ON ART OF THE INTER-WAR PERIOD

By **Stella Peļše**

Urban culture in Latvia has a comparatively short history and is most related to non-Latvian groups, so the connection between national and rural elements have often interested Latvian writers on art. The peasant nation's peculiar world outlook dominated often nationalist-type art history texts. In the Soviet period the peasant culture could be approved as democratic and pertaining to the simple folk; recourse to peasant mentality still resurface in recent studies as well. The origins of Latvian art in the latter half of the 19th century coincided with the dominance of Realism; also most of artists were of countryside origin. The article largely focuses on pieces of theory and criticism, discussing whether urban environment should or could provide motifs for artists and advance (national) creativity. The spectrum of answers is rather diverse and changing, but one can single out the rather leftist modernists' idea of the city as a topical subject allowing for art to reflect the contemporary life, and more traditional authors' interest in the countryside as the true cradle of national specificity.

The artist Niklāvs Strunke in his passionate manifestoes of the late 1910s promoted the new art and emphasised the architectonic simplicity of street noises and automobile movement, at the same time speaking about "the simple man of the earth" and "realism of our land". Activity and vitality was an important part of Futurist legacy as far as it countered Symbolist idealist metaphysics. Also the writer Andrejs Kurcijs in his theory of Activism, promoted in the book "Aktīvā māksla" ("Active Art", 1923) and several publications, spoke about urban themes as a sign of new, contemporary Romanticism. The four issues of the journal "Laikmets" ("The Epoch") published in 1923 contained extensive materials on the urban questions, especially

reprinted materials by Fernand Léger, Ivan Goll etc. Still the urban pathos was restricted by Kurcijs' conclusion that the artist creates largely intuitively and the machine aesthetics is not to be overstated. A peculiar and contradictory view of the problems of modernity was proposed in the folklorist Ernests Brastiņš' book "Glezniecības pastardienas" ("The Doomsday of Painting", 1922) that synthesised a passeist idealisation of ancient Latvian society and almost Futurist excitement about technological advances comparable to Umberto Boccioni's praises of steel and speed. Brastiņš heavily relied on the work "Arbeit und Rhythmus" by the 19th-century German economist Karl Bücher who extolled rhythm as the only criterion of artistic value. Brastiņš' statement that "painting as such has not much place in this new epoch" is also reminiscent of Oswald Spengler's thesis on declining civilisation that has nothing to offer in the sphere of art belonging to the bygone epoch of culture.

If early opinions voiced in the early 1920s contained at least partly optimistic views on the urban development, gradually the city became interpreted as a threat to a truly national creativity, especially after the local authoritarian regime replaced parliamentary democracy in 1934. Country life was interpreted as a topical subject and also the precondition for artist's own living environment. From the stylistic aspect writers on art (artists Jēkabs Strazdiņš, Jēkabs Bīne etc.) emphasised and approved of a Neo-Realist return to "content" and correct representation of agricultural works when the "harmful" modernist influences had been eventually abandoned. A sort of agrarian optimism often seemed to return Latvian art back to the powerful phase of culture in Spenglerian terms. Although rural subjects were conceived as most national, the reform of Latvian art was not conceivable without taking over some "spiritually close" traditions, such as Dutch genre painting in art critic Oļģerts Saldavs' essays. At the same time, real examples sometimes invited to speak for more positive, new, strong and inspiring works instead of "old huts" that allow to delve in formal problems far from the real life (writer Jānis Kalniņš). After the short-term and moderate adoption of various avant-garde influences where urban themes were said to be part and parcel of contemporary art, official nationalist doctrine based on Neo-Classical and Neo-Realist idioms promoted "real life and nature" as the only teacher of all artists, criterion and measure of artworks, making up the mainstream of inter-war thinking of art; its Realist core being part for the course of Socialist Realism as well.

THE IMAGE OF THE CITY/TOWN IN LATVIAN PAINTING OF THE 1920S AND 1930S

By Ruta Lapiņa

Country landscape has always been more popular in Latvian painting in comparison with townscape/cityscape. This was mostly conditioned by the dominant rural origins of most artists, also the great impact of Vilhelms Purvītis' painting. Later, in the 1930s, it was the official perspective of Latvia as agricultural country. Still the city increasingly entered the scope of painterly subjects, especially after World War I.

Two different attitudes can be singled out in depictions of city/town – cityscape and genre. A city can be portrayed as a cityscape, showing architecture, lights, moods, and reducing figures to a sort of small additions. But one can focus on people and genre scenes happening against the city background. Still, the cityscape approach predominates in Latvian painting.

Speaking about the image of the city, our only large city Riga comes to mind first, it is also most often depicted in paintings. But various smaller towns are also much painted, especially those where artists' groups had developed in the inter-war period, like Rēzekne, Tukums, Jelgava and others.

Still almost all attempts to depict what we conceive of as urban imagery, urban lifestyle and feel are related to Riga. If Riga's image in the previous centuries is usually associated with the impressive panoramic view towards the Daugava River and Old Riga church spires, in the 1st half of the 20th century artists search for different points of view, leaving the city centre and most impressive buildings for souvenir makers. The inter-war painting demonstrates fresh, previously unseen artistic capacity of Riga. The years of World War I that culminated in the declaration of the independent Republic of Latvia invited artists to look at their new capital with a fresh eye. Riga had become the centre of Latvian culture where artistic activities accumulated as well.

Most artists choose Riga suburbs as the painterly most interesting and emotionally moving motif, including sandy narrow streets, views of the Daugava River and port, factory chimneys and the busy bustle of the marketplace.

Although many artists had painted Riga scenes, motifs nearby their place where chosen most often. The same can be said about depiction of other Latvian towns that is not essentially different from the suburban scenes of Riga. Suburbs as a self-contained value with their slow rhythm and self-respect mostly feature in Jānis Liepiņš' and Konrāds Ubāns' paintings as well as in Ludolfs Liberts' paintings of the 1920s. In the period under scrutiny, especially in the late 1930s, artists were often criticised for their too nostalgic and earth-bound subjects that did not include newly-built modern dis-

tricts and focused on modest and non-representative places. But urban and industrialised landscape really entered Latvian painting only after World War II.

SCULPTURE IN SUBURBAN AREA

By *Ruta Čaupova*

Unfortunately, sculptural works in suburban areas are often mismanaged by monument supervision services and subjected to neglectful circumstances. This fate has befallen the sculptor Jānis Karlovs' monument "Archer" (1981, copper forging) set up in the surroundings of the Riga Thermal Power Station TEC-2, in two kilometres from the Riga city borderline.

About the late 1960s and early 1970s when Riga grew rapidly there were calls in both the press and experts' circles to place sculptures in the new districts, including industrial zones. This tendency was fostered by Riga sculpture quadrennials taking place since 1972, and debates at these conferences.

Sculptor Jānis Karlovs' composition "Archer" was commissioned by the Riga Thermal Power Station TEC-2 that was part of the All-Union Energy and Electrification Department and was completed in the 1970s. The sculpture was included in the organisation project of services and facilities of the surroundings. The planning of the area envisaged by this project (architect Aivars Bērziņš) was not realised. The figural image was set up in front of the industrial complex in an open space. Now the monument is severely damaged with several copper sheets torn off. It turns out that this important, artistically compelling work has no owner. It is neither included in the balance of the company TEC-2 nor listed as a monument by the Salaspils Regional Council. So it is impossible to seek financial support for its restoration.

One should note that the monumental composition "Archer" was created in the stagnant period of Soviet occupation when part of society already started to offer resistance. The style of the archer expressed irreconcilability and spiritual tension. It manifested a wide scope of associations and semantic layers. We can recall that the image of the archer, known as the symbol of fire in the zodiac, becomes the indication of vitality and power in modern sculpture. The motif of archer is found in French sculptor Antoine Bourdelle's (1861–1929) and Latvian monument sculptor Kārlis Zāle's (1888–1942) heritage.

FROM OBJECT TO SITUATION: TRANSFORMATIONS OF PUBLIC ART

By *Solvita Krese*

Latvian equivalent of the term "public art" reads as "art in public space" that narrows its semantic scope, pointing towards art's spatial context and disregarding the aspects of communication between art and public, public commission and accessibility. Today the public dimension is often identified with a psychological, not physical spatial construction. It functions not as a real category but more like an ideological artefact, contradictory and fragmentary structure, and politicised social product.

The development of public art leads from bronze monuments, the most familiar 19th-century form of public art, to enlarged models of museum works, set up in urban space and endowed with a decorative function. The further advance continues with site-specific objects where the place becomes the part of artwork. Situationists' and their followers' practice as well as community art practice and manifestations of socially marginalised groups in public space significantly widen the boundaries of public space. In the 1980s the so-called new genre public art arrives on the scene – a new kind of public or social art that is "not derived from the typology of material, space or artistic medium but rather from the concept of audience, mutual communication and political intent". The dialogue between the spectator and artist acquires the status of an artwork. Nicolas Bourriaud states that a new communicative language has appeared, based on relational aesthetics, and the artist's role has changed from that of producing an object to offering a service. Conceptualising again the model of white cube, contemporary art offers a laboratory, a platform for interdisciplinary activities often striving to use public space. Human interaction and its social context often becomes the "raw material" for artists' works based on relational aesthetics.

In Latvia there are changes in the mastering of public space as well. During the last decades artists' creative thought has been modified, favouring conceptual solutions, more often realised as short-term projects instead of monumental commissioned works. This article examines three large-scale international projects ("Monument", 1995; "Ventspils. Transit. Terminal", 1998/1999, "re:public", 2003) that were realised in the public space of Latvia during the last decades, allowing to trace parallels with the world art processes and illustrate the transit from object to the creation of situation.

ATTĒĻU SARAKSTS

Saisinājumi

- BCB – Baltijas Centrālā bibliotēka
JVM – Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs
LAM – Latvijas Arhitektūras muzejs
LLMC – Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs
LMAIC – Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs
LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs
LNVM – Latvijas Nacionālais vēstures muzejs
LVKFDA – Latvijas Valsts Kinofotofonodokumentu arhīvs
LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhīvs
RPM – Rundāles pils muzejs
RTMM – Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs
RVKM – Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs
VKFL – Vācbaltiešu kultūras fonds (Līnēburga)
VKPAI PDC – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs

apr. – apraksts

f. – fonds

l. – lieta

n. v. – ne vēlāk par

KRISTĪNE OGLE

Jēzus biedrības urbānā stratēģija un tās īstenošana Latvijas teritorijā

1. Heinrihs Tūms. Rīgas panorāma. 1612. Fragments. Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas Sv. Krusta kapela. No: RVKM, inv. Nr. 33214.
2. Teodors Krauss. Jelgavas plāns. 1652. No: VKPAI PDC.
3. Teodors Krauss. Jelgavas plāns. 1652. Fragments. Jelgavas katoļu baznīca. No: VKPAI PDC.
4. Jelgavas katoļu baznīca. 1643–1644. Foto no: VKPAI PDC.
5. Kuldīgas katoļu baznīca. 1641. Foto no: VKPAI PDC.
6. Jelgavas jezuītu mītne. 1684. No: Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleijntjenss. – Rīga, 1940. – 3. sēj. – I. d. – 547. lpp.
7. Skaistkalnes baznīca un klosteris 20. gs. pirmajā pusē. Foto no: VKPAI PDC.
8. Skaistkalnes jezuītu kolēģijas projekts. 1710. No: Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleijntjenss. – Rīga, 1940. – 3. sēj. – I. d. – 545. lpp.
9. Skaistkalnes klostera ēka 1931. gadā. No: *Brūģis D.* Skaistkalnes baznīca. – Bauska, 1995. – 79. lpp.
10. Gaitenis Skaistkalnes klosterā pagrabstāvā 20. gs. sākumā. No: *Brūģis D.* Skaistkalnes baznīca. – Bauska, 1995. – 80. lpp.
11. Ilūkstes baznīca. 1754–1769. Foto no: VKPAI PDC.
12. Ilūkstes klosterā ēka pēc Pirmā pasaules kara postījumiem. Foto no: VKPAI PDC.

13. Jurijs Vasiļjevs. Daugavpils jezuītu baznīcas un kolēģijas ēku rekonstrukcija. No: *Vasiļjevs J.* Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура и пилсētбūvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 111. lpp.
14. Konvikta ēka pie jezuītu kolēģijas Daugavpilī 18. gs. 60. gados. 19. gs. sākuma zīmējums. No: *Vasiļjevs J.* Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура и пилсētбūvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 115. lpp.
15. Izvaltas klosteris. 1755. Foto no: VKPAI PDC, 1995.
16. V. Svīde. Daugavpils plāns. 1655. No: LVVA, 6828. f., 2. apr., 494. l.
17. V. Svīde. Daugavpils plāns. 1655. Fragments. Jesuītu baznīca. No: LVVA, 6828. f., 2. apr., 494. l.
18. Daugavpils jezuītu baznīca. 1737–1747. Foto no: VKPAI PDC.
19. Jurijs Vasiļjevs. Daugavpils attīstības plāns 16.–18. gadsimtā. No: *Vasiļjevs J.* Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура и пилсētбūvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 95. lpp.

DAINA LĀCE

Rīgas plānojums 19. gadsimta vidū: esošais un vēlmais

1. Rīgas plāns. 1843. No: LVVA.
2. Rīgas plāns pirms vaļņu nojaukšanas. No: Die Abtragung der Festungswerke Riga's und die damit verbundenen Communalbauten: Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen. – Riga: Häcker, 1864.
3. Kēnigsbergas plāns. 1846. No: Allgemeine Bauzeitung. – 1846. – S. 301.
4. Kopenhāģenas plāns. 1839. No: Klassicisme i København: Arkitekturen på C. F. Hansen tid / Red. af H. Raabyemagle og C. M. Smidt. – København: Gyldendal, 1998. – S. 11.
5. Parīzes ielu shēma. Ar melnu iezīmētas Osmāna vadībā jaunizveidotās ielas. No: *Benevolo L.* Die Geschichte der Stadt. – Frankfurt; München: Campus, 1991. – S. 839.
6. 1858. gadā apstiprinātais Vīnes paplašināšanas projekts. Publicēts 1860. gadā. No: *Mollik K., Reining H., Wurzer R.* Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. – Wiesbaden: Steiner, 1980. – Bd. 3. – Abb. 16. (Reihe: Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche / Hg. von R. Wagner-Rieger.)
7. Brēmenes plāns. 1837. No: *Focke J.* Das alte Bremen. – Leipzig: Insel, 1922. – Plan 7.
8. Hamburgas plāns. Ap 1840. No: *Harms H., Schubert D.* Wohnen in Hamburg: Ein Stadtführer. – Hamburg: Christians, 1989. – S. 20.
9. Berlīne ar 1840. un 1862. gadā plānotajām Ringštrāsēm. No: *Geist J. F., Kürvers K.* Das Berliner Mietshaus 1740–1862. – München: Prestel, 1980. – S. 502.
10. Lībekas plāns. 1830. No: Lübeck-Lexikon: Die Hansestadt von A bis Z / Hg. von A. Graßmann. – Lübeck: Schmidt-Römhild, 2006. – [Vāka iekšpuse].

11. Johans Daniels Felsko, Oto Dīce. Rīgas pilsētas rekonstrukcijas projekts. 1857. No: RVKM.
12. Jūliusa Gotfrīda Zigmunda gleznas "Rīgas vaļņu nojaukšana 1857. gadā" skices fragments. No: RVKM.
13. Augusts Vēgers. Smilšu vārti 1857. gada 15. novembrī. No: Rigascher Almanach für 1882. – Rīga: Häcker, 1881. – [Iel. pēc] S. 48.
14. Jūliuss Gotfrīds Zigmunds. Rīgas vaļņu nojaukšana 1857. gadā. No: Rīgas laiks attēlos. – Rīga: Zvaigzne ABC, [2001.] – 53. lpp.
15. Jūliuss Augusts Hāgens. Rīgas plāna projekts. 1858. No: *Krastiņš J.* Elektisms Rīgas arhitektūrā. – Rīga: Zinātne, 1988. – 43. lpp.
16. Rīgas plāns. 1864. Ar sarkanu iezīmēti likvidētie nocietinājumi. No: *Becker B.* Aus der Bauhätigkeit Rigas und dessen Umgebung in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Mit einem Plan Rigas aus dem Jahre 1864. – Rīga: Mellin&Co, 1898.
17. A. Vents. Rīgas kanālmalas apstādījumu projekts. 1859. No: LVVA.
18. Marijas ielas un Jaunās ielas (tagad Aleksandra Čaka iela) savienošanas projekts. No: Die Abtragung der Festungswerke Rigas und die damit verbundenen Communalbauten: Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen. – Rīga: Häcker, 1864.
19. Rīgas plāns. 1862. No: LVVA.
20. Rīgas plāns pēc vaļņu nojaukšanas. 1864. No: Die Abtragung der Festungswerke Rigas und die damit verbundenen Communalbauten: Bericht und Rechenschaft der ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen. – Rīga: Häcker, 1864.
21. Rīgas plāns. 1867. No: LVVA.

IVETA LEITĀNE

Štetl pasaule un tēls

1. Zalmans Kleinmans. Hasīdi ceļo pie sava rabīna. No: <http://kapowiezone.blogspot.com/2004/09/happy-rosh-hashanah.html>.
2. Bruno Šulcs. Četri hasīdi uz pilsētas fona. N. v. 1933. Ādama Mickeviča Literatūras muzejs Varšavā.
3. Ludza 19.–20. gs. mijā. Foto no: VKPAI PDC.
4. Grīva (Daugavpils). Bijusī sinagoga (tagad pirts) Sēlijas ielā 18. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
5. Marks Šagāls. Rudens ciemā. 1939–1946. Vodsvortas Ateneuma mākslas muzejs.
6. Marks Šagāls. Es un ciems. 1911. Ņujorkas Modernās mākslas muzejs.
7. Marks Šagāls. Vientulība. 1933. Telavivas Mākslas muzejs.
8. Devi Tušinskis. Pilsēta. No: www.zchor.org/tuszynsk.htm.
9. Devi Tušinskis. Mana pilsēta. 1973. No: www.bu.uni.torun.pl/archiwum_emigracji/Prace106.htm.
10. Rēzeknes ebreju kapsētas ieejas vārti. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
11. Aizputes ebreju kapi. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
12. *Kidūš levanā* rituāls. No: www.alexandergallery.biz/flerova/flerova.htm.

13. Bruno Šulcs. Hasīdi pie mikves. Ap 1936. Ādama Mickeviča Literatūras muzejs Varšavā.
14. Skats uz Sabīles sinagogu pēc restaurācijas. Foto no: VKPAI PDC, 2004.
15. Tipisks Austrumeiropas *štetl* tirgus laukums Osvencimā. No: www.dumn.edu.
16. Sabīle. Nams Talsu ielā 13. Foto no: VKPAI PDC, 1976.
17. Daugavpils vēsturiskais centrs 20. gs. 20.–30. gados. Foto no: VKPAI PDC.
18. Bruno Šulcs. Pašportrets ar suni. Ilustrācija autora stāstam "Nimrods". Ap 1933. Ādama Mickeviča Literatūras muzejs Varšavā.
19. Jelgava. Iekšpagalms. 20. gs. 20. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
20. Subāte Pirmā pasaules kara laikā. Pastkarte. No: Subātes pilsētas bibliotēka.
21. Ludza. Nams Baznīcas ielā 28/30. Foto no: VKPAI PDC, 1978.
22. Ludza. Nams 1. Maija ielā 10. Foto no: VKPAI PDC.
23. Mežciems (Daugavpils). Vasamīcu rajons. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
24. Sabīle. Nams Ventspils ielā 15/17. Foto no: VKPAI PDC, 1986.
25. Sabīle. Nami Rīgas ielas sākumā. Skats no pagalma. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
26. 19. gs. celtne Jelgavā, Vecpilsētas ielā 27. Foto no: VKPAI PDC, 1994.
27. Ludza. Nams Tālavijas ielā 37. Foto: Iveta Leitāne, 2001.
28. Sabīle. Nams Rīgas ielā 8. Foto no: VKPAI PDC, 1979.
29. Sabīles sinagogas iekšskats pēc restaurācijas. Foto no: VKPAI PDC, 2004.

RŪTA KAMINSKA

Daugavpils 18.–20. gs. sakrālās arhitektūras un mākslas mantojums pilsētas un novada kultūrvēstures savdabības kontekstā

1. Daugavpils nocietinājumu plāns 17. gs. pirmajā pusē. No: Kara arhīvs (*Krigsarkivet*), Stokholma.
2. Daugavpils jezuītu baznīca. Foto no: VKPAI PDC, 1929.
3. Daugavpils cietokšņa centrālie vārti un jezuītu baznīca. Foto no: VKPAI PDC, 1929.
4. Daugavpils jezuītu baznīcas sājoms. Foto no: VKPAI PDC, 1935.
5. Daugavpils Sv. Pētera ķēdēs katoļu baznīca. Centrālā ieeja. Foto: Marika Vanaga, 2005.
6. Daugavpils Sv. Pētera ķēdēs katoļu baznīca. Glezna "Svētais Pēteris cietumā". Ap 1855. Foto: Marika Vanaga, 2005.
7. Daugavpils pilsētas plāns. 1865. Fragments. No: LVVA.
8. Bijusī Daugavpils Lielā sabiedriskā sinagoga. Foto: Marika Vanaga, 2005.
9. Daugavpils sinagoga (bijušais Kadiša lūgšanu nams). Foto: Marika Vanaga, 2005.
10. Daugavpils Jaunbūves rajona baznīcas. Foto no: VKPAI PDC, 1925.
11. Daugavpils Jaunbūves rajona baznīcas. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 20. gadi.

12. Daugavpils Jaunbūves rajona baznīcas. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 20. gadi.
13. Daugavpils Jaunbūves rajona baznīcas. Foto no: VKPAI PDC, 1938.
14. Daugavpils Sv. Borisa un Gleba pareizticīgo baznīca. Foto no: VKPAI PDC, Ramans, 1935.
15. Francis Šusters. Daugavpils luterāņu baznīcas projekts. 1863. No: VKPAI PDC.
16. Daugavpils luterāņu baznīca. Skats uz sāņjumu. Foto: Marika Vanaga, 2005.
17. Daugavpils luterāņu baznīca. Foto no: VKPAI PDC, 1930.
18. Daugavpils Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 2005.
19. Daugavpils Jaunavas Marijas bezvainīgās ieņemšanas katoļu baznīca. Gleznojumi interjerā. Foto: Marika Vanaga, 2005.
20. Daugavpils Pirmās vectīcībnieku kopienas lūgšanu nams. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 30. gadi.
21. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīca. Foto: Marika Vanaga, 2005.
22. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīcas vidusjoms ar griestu gleznojumu. Foto: Marika Vanaga, 2005.
23. Grīvas Sv. Jaunavas Marijas katoļu baznīcas prezbitērijs ar sienu un griestu gleznojumiem. Foto: Marika Vanaga, 2005.

ELITA GROSMANE

Piemirsts fenomens Latvijas kultūras vēsturē: Kurzemes provinces muzejs

1. Stefenhāģu grāmatspiestuve Jelgavā 19. un 20. gs. mijā. Foto no: LNVN, Oskars Emīls Šmits.
2. 1886. gada kultūrvēsturiskā izstāde Jelgavā. Foto no: VKPAI PDC.
3. Kurzemes provinces muzejs. 20. gs. 40. gadi. Arhitekts – Vilhelms Neimanis. Foto no: BCB.
4. Kurzemes provinces muzejs. 20. gs. 30. gadi. Arhitekts – Vilhelms Neimanis. Foto no: JVMM.
5. Kurzemes provinces muzeja portāls. 20. gs. 40. gadi. Foto no: VKFL.
6. 1944. gadā sagraudā muzeja ēka. Foto no: LVKFDA.
7. Priekšhalle ar 1596. gada strūklaku no Bauskas ordeņa pils. 20. gs. 40. gadi. Foto no: VKFL.
8. Kurzemes provinces muzeja pirmā stāva plāns. Foto no: LNVN.
9. Kurzemes provinces muzeja otrā stāva plāns. Foto no: LNVN.
10. Pirmā stāva skulptūru ekspozīcija. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
11. Akmens kāpnes uz otro stāvu. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
12. Kāpnes ar rokoko margām. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
13. Muzeja bibliotēka. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
14. Sēžu zāle. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
15. Etnogrāfijas ekspozīcija. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
16. Tā sauktā gleznu istaba. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.
17. Rietumeiropas glezniecības ekspozīcija. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.

18. Baznīcas senlietu istaba. 1926. Foto no: JVMM.
19. Hercogu zāle. 20. gs. 30. gadi. Foto no: LNVN.

KRISTIĀNA ĀBELE

Latviešu pirmie mākslas saloni ap 1910. gadu un to veidotāji

1. Jāņa Rieksta fotodarbnīcas un mākslas salona mājvieta Brīvības ielā 41 (bijušajā Aleksandra ielā 17) pirms renovācijas. Foto: Pēteris Korsaks, 20. gs. 90. gadi.
2. Jāņa Rieksta fotodarbnīcas un mākslas salona reklāma. No: Izglītība. – 1910. – Nr. 4. – 2. vāks.
3. Jānis Rieksts 20. gs. sākumā. Pētera Korsaka fotoarhīvs.
4. Anša Ciruļa keramikas izstāde Rieksta mākslas salonā. Reklāma. No: Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 258. – 9. (22.) nov.
5. Baltijas mākslinieku gleznu izstāde Rieksta mākslas salonā. Reklāma. No: Dzimtenes Vēstnesis. – 1910. – Nr. 29. – 5. (18.) febr.
6. Rihards Zariņš. Vāka zīmējums Jāņa Rieksta iecerētajam izdevumam "Latvju māksla". 1909. No: Ilustrēts Žurnāls. – 1925. – Nr. 5. – 137. lpp.
7. Pētera Saulīša grāmatu un mākslas tirgotavas Latviešu mākslas salona reklāma. No: Zalktis. – 1910. – Nr. 8 (publ. 1911).
8. Saulīša-Meldera mākslas salona mājvieta – Ķeniņu skolu nams Tērbatas ielā 15/17. 1905. Arhitekti – Konstantīns Pēkšēns un Eižens Laube. No: Jahrbuch der bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen. – 1907. – Jg. 1.
9. Saulīša-Meldera mākslas salona pastkarte ar Aleksandra Štrāla (?) ainavas reprodukciju. 1911. Rīga, Laimoņa Oša kolekcija.
10. Saulīša-Meldera mākslas salona pastkarte ar latviešu keramikas trauku grupas uzņēmumu. 1911. Rīga, Laimoņa Oša kolekcija.
11. Janis Zegners. Jāņa Poruka krūšutēls. 1910. Ģipsis. Anša Skariņa foto. Saulīša-Meldera mākslas salona pastkarte. RTMM, inv. Nr. 80112.
12. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstādes-pārdotavas reklāma. No: Varavīksne. – 1915. – Nr. 14. – 14. (27.) apr.
13. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izstāde-pārdotava. No kreisās: stāv Mārtiņš Buclers un Oļģerds Grosvalds, sēž Burkards Dzenis, Alma Birģele, Jānis Roberts Tillbergs un Miķelis Bružis. No: Varavīksne. – 1915. – Nr. 10. – 7. (20.) marts. – [145. lpp.].
14. Latviešu kultūras darbinieki pie Burtņieku nama. 1911. No kreisās pirmajā rindā – Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Krūza, Krišjānis Barons, Emīlis Melngailis un Kārlis Skalbe, otrajā rindā – Pēteris Kalve, Jānis Kļaviņš, Antons Austrīņš, Jānis Zālītis, Jānis Melderis un Pāvils Gruzna. Mārtiņa Lapiņa foto. RTMM, inv. Nr. 80114.
15. Jānis Melderis. 14. attēla fragments
16. Alfrēds Purics (pa kreisi) un Jānis Melderis. Ap 1920. No: Jaunā Nedēļa. – 1926. – Nr. 24/25. – 18. jūn.
17. Pēteris Krastiņš. Pašportrets. N. v. 1911. Bijusi Jāņa Meldera kolekcija. Atrašanās vieta nezināma. No: Ilustrēts Žurnāls. – 1925. – Nr. 10. – 290. lpp.

18. Pēteris Krastiņš. Divas meitenes (Divi bērni). N. v. 1911. Papīrs, akvarelis, tempera, grafīts. 23,5 x 27,2 cm. Bijusi Jāņa Meldera kolekcija. Kuldīgas novada muzejs. Pēc 2006. gada restaurācijas. Foto: Jānis Kalnačs.

JĀNIS ZILGALVIS

Viduslaiku arhitektūras formu izpausmes Kuldīgas

19. gs. otrās puses apbūvē

1. Tiesas nams Kalna ielā 25. Ap 1880. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 90. gadi.
2. Dzīvojamā ēka Pils ielā 2. 19. gs. pēdējais ceturksnis. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 50. gadi.
3. Dzīvojamā ēka Kalna ielā 17. 19. gs. otrā puse. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 90. gadi.
4. Bijusi pasta ēka Liepājas ielā 35/37. 19. gs. otrā puse. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. sākums.
5. Dzīvojamā ēka Jelgavas ielā 12. 19. gs. beigas. Foto: Jānis Zilgalvis, 2004.
6. Dzīvojamā ēka Liepājas ielā 13. Ap 1910. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 90. gadi.
7. Dzīvojamā ēka Baznīcas ielā 22. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 20. gadi.
8. Sv. Annas luterāņu draudzes mācītājmāja Kalna ielā 14. Ieejas durvis. 19. gs. otrā puse. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 80. gadi.
9. Sienu gleznojums Sv. Annas luterāņu draudzes mācītājmājas priekšelpā. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 80. gadi.
10. Skats uz rātsnamu. Foto: Jānis Zilgalvis, 20. gs. 90. gadi.
11. Kuldīgas panorāma ap 1866. gadu. No: *Stavenhagen W. S. Album Kurländischen Ansichten.* – Mitau, 1866.
12. Sv. Katrīnas luterāņu baznīca. Ap 1665, 1866. Foto: Jānis Zilgalvis, 2005.
13. Sv. Annas luterāņu baznīca. 1899–1904. Arhitekts – Vilhelms Neimanis. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 30. gadi.
14. Sinagoga Ventspils ielā 6. 1875. Foto no: VKPAI PDC, 20. gs. 20. gadi.

ANITA BISTERE

Jāņa Frīdriha Baumaņa pilsētām projektēto pareizticīgo baznīcu arhitektoniskā veidola attīstība

1. Daugavpils Sv. Aleksandra Ņevska pareizticīgo katedrāle 20. gs. pirmajā pusē. Foto no: VKPAI PDC.
2. Bērzaunes pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējums: Gunta Bistere, 2005.
3. Mārcienas pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējums: Gunta Bistere, 2005.
4. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīcas plāns. Zīmējums: Gunta Bistere, 2005.
5. Karulas (Igaunija) pareizticīgo baznīca. 1878. Foto: Anita Bistere, 2005.
6. Neo (Igaunija) pareizticīgo baznīca. 1873. Foto: Anita Bistere, 2005.
7. Māļu pareizticīgo baznīca. 1873. Foto: Anita Bistere, 2005.

8. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīca. 1878. Foto: Anita Bistere, 2005.

9. Karulas (Igaunija) pareizticīgo baznīcas torņi. Foto: Anita Bistere, 2005.
10. Bučauskas pareizticīgo baznīcas torņi. 1873. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
11. Māļu pareizticīgo baznīcas torņi. Foto: Anita Bistere, 2005.
12. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīcas torņi. Foto: Anita Bistere, 2005.
13. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīca. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
14. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīca. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
15. Valmieras Sv. Radoņežas Sergija pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2005.
16. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīca. 1881. Foto: Anita Bistere, 2005.
17. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas plāns. No: RPM.
18. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas torņi. Foto: Anita Bistere, 2005.
19. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca. 1868–1884. Foto: Anita Bistere, 2005.
20. Bauskas Sv. Jura pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
21. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīcas zvanu tornis. Foto: Anita Bistere, 2005.
22. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca. Foto: Anita Bistere, 2005.
23. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
24. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
25. Rīgas Visu Svēto pareizticīgo baznīca. Fragments. Foto: Anita Bistere, 2005.
26. Rīgas Sv. Trīsvienības pareizticīgo baznīca. 1895. Foto: Anita Bistere, 2005.

SILVIJA GROSA

Sociālā prestiža idejas atspoguļojums Rīgas agrā jūgendstila arhitektūras dekorā

1. Rūdolfā Cirkvica nams Vīlandes ielā 1. Foto: Marika Vanaga, 2007.
2. Rūdolfā Cirkvica nama fasādes dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2005.
3. Šarla Garnjē Parīzes Operas dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2006.
4. Rūdolfā Cirkvica nama vestibils. Foto: Marika Vanaga, 2007.
5. Alegoriju motīvi. No: *Allegorien&Embleme* / Hg. von M. Gerlach. – Wien: Gerlach&Schenk, 1882. – Bd. 6. – S. 28–29.
6. Harija Mēlbarta nams Stabu ielā 18 20. gs. sākumā. No: *Riga und seine Bauten.* – Riga, 1903. – S. 384.
7. Harija Mēlbarta nama fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.

8. Heinriha Detmaņa nams Tirgoņu ielā 4. Fasādes fragments. Foto: Silvija Grosa, 2004.
9. Vilhelma Šefersa nams Doma laukumā 1. Foto: Marika Vanaga, 2007.
10. Vilhelma Šefersa nama fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
11. Jāņa Virša nams Lāčplēša ielā 36. Fasādes dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2005.
12. Arnolds Beklins. Pavasara atmoda. 1880. Fragments. Koks, audekls, eļļa. 67,5 x 130,5. Cīrihes Mākslas nams.
13. Jura Lazdiņa nams Elizabetes ielā 33. Foto: Marika Vanaga, 2007.
14. Kristapa Berga nams Krišjāņa Barona ielā 11. Fasādes dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2006.
15. Pētera Radziņa nams Blaumaņa ielā 11/13. Fasādes dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2005.
16. Ornamenta motīvi. No: *Meyer F. S. Handbook of Ornament.* – Leipzig, 1888. – P. 116.
17. Mārtiņa Pagasta nams Bruņinieku ielā 36. Foto: Marika Vanaga, 2007.
18. Mārtiņa Pagasta nama fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
19. Edmunda fon Trompovska nams Citadeles ielā 2. Foto: Marika Vanaga, 2007.
20. Edmunda fon Trompovska nams 20. gs. sākumā. No: *Riga und seine Bauten.* – Rīga, 1903. – S. 379.
21. Ivana Reitera nams Tērbatas ielā 33/35. Foto: Marika Vanaga, 2007.
22. Ivana Reitera nama fasādes fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
23. Paulīnes Birkas nams Tērbatas ielā 7. Fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
24. Arveda Berga nams Krišjāņa Barona ielā 7/9. Foto: Marika Vanaga, 2007.
25. Arveda Berga nama fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
26. E. Fišera nams Strēlnieku ielā 6. Foto: Marika Vanaga, 2007.
27. E. Fišera nama fasādes dekora fragments. Foto: Marika Vanaga, 2007.
28. Ornamenta motīvi. No: *Meyer F. S. Handbook of Ornament.* – Leipzig, 1888. – P. 72.
29. A. Ļebedinska nams Alberta ielā 4. Fasādes dekora fragments. Foto: Silvija Grosa, 2003.

ILVA KRIŠĀNE

Aleksandra Klīklāva funkcionālisma izjūta: Rīga–Monreāla–Čikāga

1. Aleksandrs Klīklāvs savā darbistabā Čikāgā. 20. gs. 70. gadu vidus. Foto no: arhitekta Aivena Šildsa personiskais arhīvs.
2. LSK ortopēdiskās darbnīcas un ārstniecības līdzekļu noliktavas un LSK māsu skolas apbūves laukums. Skice. 1934. No: DoCoMoMo National Register – Latvia / Sast. J. Krastiņš, J. Lejnīeks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
3. Ortopēdiskās darbnīcas plāns. Skice. 20. gs. 30. gadu vidus. No: DoCoMoMo National Register – Latvia / Sast. J. Krastiņš, J. Lejnīeks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
4. Ortopēdiskās darbnīcas kāpņu telpas apjoms ēkas galā. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
5. Ortopēdiskā darbnīca. 20. gs. 30. gadi. No: DoCoMoMo National Register – Latvia / Sast. J. Krastiņš, J. Lejnīeks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
6. Ortopēdiskās darbnīcas stikloto šķērssienu uzmērījums. Skice. 20. gs. 30. gadu vidus. No: LVVA, 4712. f. (Latvijas Sarkanais Krusts), 7. apr., 367. l.
7. Skats uz ortopēdisko darbnīcu no pagalma puses. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
8. Māsu skolas korpusi no ortopēdiskās darbnīcas puses. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
9. Māsu skolas fasāde pret Pēlavas ielu. Foto: Ilva Krišāne, 2007.
10. Māsu skolas stikla durvju – sienas – konstrukcija 2. un 3. stāvā. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
11. Māsu skolas 2. stāva sānu vestibāla stikla šķērssienu. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
12. Galvenā ieeja māsu skolā. Foto: Ilva Krišāne, 2007.
13. Māsu skolas fasāde no ortopēdiskās darbnīcas puses. Foto: Ilva Krišāne, 2001.
14. Piezīmes no Kanādas Arhitektūras centra arhīva lietas par arhitektūras firmu *Barott, Marshall, Montgomery & Merrett*.
15. Karaliskā Viktorijas slimnīca Monreālā Henrija Saksona Snela izpildījumā. 20. gs. sākums. Foto no: LAM, Aleksandra Klīklāva fonds.
16. Karaliskās Viktorijas slimnīcas kopskats ar Aleksandra Klīklāva projektētajiem jaunajiem korpusem. 20. gs. 60. gadu sākums. Foto no: LAM, Aleksandra Klīklāva fonds.
17. Aleksandra Klīklāva skice Karaliskās Viktorijas slimnīcas ķirurģijas spāmam. 1950. Foto no: LAM, Aleksandra Klīklāva fonds.
18. Karaliskās Viktorijas slimnīcas ķirurģijas spāms no ziemeļaustrumu puses. Foto: Ilva Krišāne, 2004.
19. Aleksandra Klīklāva skice Karaliskās Viktorijas slimnīcas terapijas spāmam. 1955. Foto no: LAM, Aleksandra Klīklāva fonds.
20. Karaliskās Viktorijas slimnīcas terapijas spāms no dienvidrietumu puses. Foto: Ilva Krišāne, 2004.
21. Aleksandra Klīklāva kolēģis Čikāgā Aivens Šildss. Foto: Ilva Krišāne, 2004.

22. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra kopskats 1964. gadā. Foto no: Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra Arhitektūras nodaļas arhīvs.
23. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra stiklotā gala fasāde. Foto: Ilva Krišane, 2004.
24. Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra spēmu savienojuma konstrukcija. 1964. Foto no: Dupeidžas apgabala rehabilitācijas centra Arhitektūras nodaļas arhīvs.
25. Bijusī Tinlija parka slimnīca, tagad garīgās veselības centrs. Foto: Ilva Krišane, 2004.
26. Tinlija parka slimnīcas pacientu nodaļas fasāde 1962. gadā. Foto no: arhitektūras firmas *Jensen&Halstead* arhīvs. Čikāga, ASV.
27. Tinlija parka slimnīcas projekta skice. 1962. Foto no: arhitektūras firmas *Jensen&Halstead* arhīvs. Čikāga, ASV.
28. Tinlija parka slimnīcas projekta makets. 1962. Foto no: arhitektūras firmas *Jensen&Halstead* arhīvs. Čikāga, ASV.
29. Ozolu parka slimnīcas būvniecības process. 1968. Foto no: arhitektūras firmas *Jensen&Halstead* arhīvs. Čikāga, ASV.
30. Ozolu parka slimnīca. 20. gs. 70. gadi. Foto no: arhitektūras firmas *Jensen&Halstead* arhīvs. Čikāga, ASV.
31. Godalgotais Aleksandra Klīnkāva Latviešu akciju bankas projekts. 1929. Foto no: LAM, Aleksandra Klīnkāva fonds.
32. Alfrēda Karra un Kurta Betges īstenotais Latviešu akciju bankas projekta variants. 20. gs. 30. gadu sākums. No: Arbeiten von Kurt Bätge, architect. – Riga, 1929–1930, 1931–1939. BCB.

STELLA PELŠE

Pilsētas un lauku motīvi latviešu mākslas izvērtējumos starparku periodā

1. Niklāvs Strunke. 20. gs. 20. gadi. Foto no: LMAIC.
2. Ernests Brastiņš ap 1918.–1919. gadu. Foto no: LMAIC, A. Roziņš.
3. Jēkabs Strazdiņš. 20. gs. 30. un 40. gadu mija. Foto no: LMAIC.

RUTA LAPIŅA

Pilsētas tēls 20. gs. 20.–30. gadu latviešu glezniecībā

1. Ansis Cīrulis. Rīga. 1922. Audekls, eļļa. 58 x 70 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
2. Vilhelms Purvītis. Rīga. Ap 1935. No: Senatne un Māksla. – 1936. – Nr. 3. – Pielikums Nr. 5.
3. Fēlikss Čipāns. Aspazijas bulvānis. Ap 1930. Audekls, eļļa. 58,5 x 68 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
4. Niklāvs Strunke. Operas laukums. 1930. Audekls, eļļa. 25,5 x 22 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
5. Marga Lielkraste-Leitlande. Pilsētas ainava. Ap 1940. Audekls, eļļa. 89 x 117 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
6. Jānis Ansons. Ziema pilsētā. 1922. Kartons, eļļa. 73,5 x 73,5 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
7. Arturs Liede. Tomākalns. 1940. Audekls, eļļa. 133 x 178 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.

8. Hilda Vika. Zunda kuģišu piestātne. Ap 1930. Audekls, eļļa. 86 x 100 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
9. Konrāds Ubāns. Irbenes iela. 1932. Audekls, eļļa. 65,5 x 81 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
10. Konrāds Ubāns. Ieliņa Liepājā. 1942. Audekls, eļļa. 69 x 59,5 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
11. Leo Svemps. Valmiera. Ap 1930. Audekls, eļļa. 74,5 x 85 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
12. Jānis Tīdemanis. Dobeļe. Ap 1938. Audekls, eļļa. 48 x 60 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
13. Oto Skulme. Kuldīga. 1924. Audekls, eļļa. 88 x 61 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
14. Vilhelms Purvītis. Rēzekne. Ap 1928. Audekls, eļļa. 70 x 100 cm. Tukuma muzejs. No: Latvijas māksla: Tukuma muzeja gleznu kolekcija. – Rīga: [Neputns], 2005. – 10. att.
15. Mihails Jo. Maskavas priekšpilsēta. 20. gs. 30. gadi. Audekls, eļļa. 60 x 73 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
16. Alberts Silzemnieks. Pilsētas ainava. 1924. Audekls, eļļa. 69 x 98 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
17. Voldemārs Irbe. Vakars. 1929. Papīrs, pastelis, guaša. 34,6 x 22,5 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
18. Jānis Liepiņš. Pilsētas nomalē. 20. gs. 30. gadi. Audekls, eļļa. 64 x 62 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
19. Ludolfs Liberts. Rātslaukums Rīgā. 1940. No: Riga im Wandel der Zeiten / Bearb. von H. Schröder. – Tilsit, 1942. – Nr. 92.
20. Ludolfs Liberts. Tiits Tomākalnā. Ap 1922. Audekls, eļļa. 109 x 79 cm. LNMM. Foto no: LNMM.
21. Bronislavs Kondrāts. Rīts Centrāltirgū. 1934. Kartons, eļļa. 45 x 55,5 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
22. Kārlis Siliņš. Pašportrets uz ielas fona. Ap 1930. Audekls, eļļa. 50 x 62 cm. LNMM. Foto: Marika Vanaga, 2006.
23. Romans Sūta. Pilsētas motīvs. Ap 1925. Stikls, eļļa. 48 x 37,5 cm. LNMM. Foto no: LNMM.

RUTA ČAUPOVA

Tēlniecība piepilsētas vidē

1. Jānis Karlovs. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2. 1981. Kapara kalums. Foto: Marika Vanaga, 2006.
2. Jānis Karlovs. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2. 1981. Kapara kalums. Foto: Marika Vanaga, 2006.
3. Jānis Karlovs. Loka šāvējs. Kompozīcijas pimmetts. 1981. Šamots. Foto: Marika Vanaga, 2006.
4. Jānis Karlovs. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2. 1981. Kapara kalums. Foto: Aleksandrs Zobens, 20. gs. 80. gadi.
5. Emīls Antuāns Burdels. Hērakls. 1909. Bronza. Parīze, Orsē muzejs. No: Бурдель / Сост. и автор текста В. В. Стародубова. – Москва: Изобразительное искусство, 1979.

6. Kārlis Zāle. Brāļu kapu Strēlnieku vārtu fragments. Kompozīcija "Senči". 20. gs. 30. gadu beigas. Šūnakmens. Foto: Marika Vanaga, 2006.
7. Kārlis Zāle. Kompozīcijas "Senči" variants. 20. gs. 30. gadu beigas. Ģipsis. No: *Siliņš J.* Kārlis Zāle. – Rīga: Valters un Rapa, 1938.
8. Jānis Karlovs. Likteņa elpa. 1967–1969. Tonēts ģipsis. Foto: Jānis Karlovs, 20. gs. 60. gadi.
9. Jānis Karlovs. Tauta pie jūras. 1983. Kapara kalums. Foto: Aleksandrs Zobens, 20. gs. 80. gadi.
10. Jānis Karlovs. Loka šāvējs. Pie Rīgas termoelektrostacijas ražotnes TEC-2. 1981. Kapara kalums. Foto: Aleksandrs Zobens, 20. gs. 80. gadi.

SOLVITA KRESE

No objekta līdz situācijai: publiskās mākslas transformācijas

1. Ojārs Pētersons. Jaunie oranžie laiki. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
2. Oļegs Tillbergs. Kukainis. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
3. Kārlis Alainis. Kolonna. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
4. Dzintars Zilgalvis, Jānis Bērze. Cepure. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
5. Aigars Zemītis, Edgars Mucenieks. Grābeklis. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
6. Sarmīte Māliņa. Nepamatotais prieks. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
7. Gatis Blunavs. Tramvajkoks. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
8. Ēriks Božis. Vietējām sarunām. 1995. Projekts "Piemineklis". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
9. Monika Pormale. Bezgaļas līnija. Līnija aizņemta! 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
10. Ilva Kļaviņa. Gaiss. Ūdens. Zeme. Uguns. 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
11. Ineta Sipunova. Galerija "Kaimiņi". 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
12. Dace Džeriņa. Stabilitāte. 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
13. Andrejs Kalnačs. Glābšanas riņķi. 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
14. Leonards Laganovskis. Pieminekļi Ventspils iedzīvotājiem. 1998–1999. Projekts "Ventspils. Tranzīts. Termināls". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
15. Grupa *pureculture* (Šimona Veilande, Emīls Rode). Rīgas modes salons. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
16. Grupas "MAIz3" akcija "Bez maksas". 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
17. Hinrihs Zakss. Glābiet Hariju! 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
18. Džamils Kamangers *con-fusion food* gatavošanas laikā. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
19. Grupa *bio.codes. Moskovskij bazar*. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
20. Dace Džeriņa. Ceļojošais deju skolotājs. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
21. Katrīna Neiburga. Satiksme. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
22. Marianne Bramsena. Pasaules centrs. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
23. Izolde Cēsniece. Personīgi pazīstami. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
24. Gints Gabrāns. Videolektorijš "Kā nokļūt televīzijā?". 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.
25. Ēriks Božis. Noteikumi. 2003. Projekts "re:publika". Foto no: LLMC, Jānis Buls.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Abbreviations

BCB – Baltic Central Library, Riga
JMMM – Ģederts Eliass Jelgava History and Art Museum, Jelgava
LAM – Latvian Museum of Architecture, Riga
LMAIC – Latvian Academy of Art, Information Centre, Riga
LMC – Latvian Centre of Contemporary Art, Riga
LNMM – Latvian National Museum of Art, Riga
LNVM – Latvian National History Museum, Riga
LVKFDA – Latvian State Archive of Audiovisual Documents, Riga
LVVA – Latvian State History Archive, Riga
RPM – Rundāle Palace Museum, Rundāle
RVKM – Riga History and Navigation Museum, Riga
VKPAI PDC – Heritage Documentation Centre of the State Inspectorate for Heritage Protection, Riga

KRISTĪNE OGLE

The Urban Strategy of the Society of Jesus and its Implementation in the Territory of Latvia

1. Heinrich Thum. Panoramic view of Riga. 1612. Detail: St. Cross Chapel of Riga St. James' Church. From: RVKM.
2. Theodor Kraus. Plan of Jelgava. 1652. From: VKPAI PDC.
3. Theodor Kraus. Plan of Jelgava. 1652. Detail: Jelgava Roman Catholic Church. From: VKPAI PDC.
4. Jelgava Roman Catholic Church. 1643–1644. Photo from: VKPAI PDC.
5. Kuldīga Roman Catholic Church. 1641. Photo from: VKPAI PDC.
6. Jesuit residence in Jelgava. 1684. From: *Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleintjenss. – Rīga, 1940. – 3. laid. – 1. d. – 547. lpp.*
7. Skaistkalne Church and Monastery in the 1st half of the 20th century. Photo from: VKPAI PDC.
8. Skaistkalne Jesuit Collegium project. 1710. From: *Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos // Latvijas vēstures avoti / Sakārt. J. Kleintjenss. – Rīga, 1940. – 3. laid. – 1. d. – 545. lpp.*
9. Skaistkalne Monastery building in 1931. From: *Brūģis D. Skaistkalnes baznīca. – Bauska, 1995. – 79. lpp.*
10. Corridor in the basement floor of Skaistkalne Monastery in the early 20th century. From: *Brūģis D. Skaistkalnes baznīca. – Bauska, 1995. – 80. lpp.*
11. Ilūkste Church. 1754–1769. Photo from: VKPAI PDC.
12. Ilūkste Monastery building damaged during World War I. Photo from: VKPAI PDC.
13. Jurijs Vasiļjevs. Reconstruction of Daugavpils Jesuit Church and Collegium. From: *Васильев Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура un pilsēt būvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 111. lpp.*

14. Convict House by the Jesuit Collegium. The 1760s. Early-19th-century drawing. From: *Васильев Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура un pilsēt būvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 115. lpp.*
15. Izvalta Monastery. 1755. Photo from: VKPAI PDC.
16. V. Sviede. Plan of Daugavpils. 1655. From: LVVA, stock 6828, inventory 2, file 494.
17. V. Sviede. Plan of Daugavpils. 1655. Detail: Daugavpils Jesuit church. From: LVVA, stock 6828, inventory 2, file 494.
18. Daugavpils Jesuit Church. 1737–1747. From: VKPAI PDC
19. Jurijs Vasiļjevs. Plan of Daugavpils urban development in the 16th–18th centuries. From: *Васильев Ю. Эволюция города Даугавпилса (Динабурга) в XVI–XVIII веках // Архитектура un pilsēt būvniecība Latvijas PSR. II. – Rīga, 1971. – 95. lpp.*

DAINA LĀČE

Riga Planning in the Mid-19th Century: Reality and Aspirations

1. Plan of Riga. 1843. From: LVVA.
2. Plan of Riga before the removal of fortifications. 1864. From: *Die Abtragung der Festungswerke Riga's und die damit verbundenen Communalbauten. Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen. – Riga: Häcker, 1864.*
3. Plan of Königsberg. 1846. From: *Allgemeine Bauzeitung. – 1846. – S. 301.*
4. Plan of Copenhagen. 1839. From: *Klassicisme i København: Arkitekturen på C. F. Hansen tid / Red. af H. Raabyemagle og C. M. Smidt. – København: Gyldendal, 1998. – S. 11.*
5. Street scheme in Paris. New street layout supervised by Haussmann is marked in black. From: *Benevolo L. Die Geschichte der Stadt. – Frankfurt; München: Campus, 1991. – S. 839.*
6. Vienna expansion project. Approved in 1858 and published in 1860. From: *Mollik K., Reining H., Wurzer R. Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. – Wiesbaden: Steiner, 1980. – Bd. 3. – Abb. 16. (Reihe: Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche / Hrsg. von R. Wagner-Rieger.)*
7. Plan of Bremen. 1837. From: *Focke J. Das alte Bremen. – Leipzig: Insel, 1922. – Plan 7.*
8. Plan of Hamburg about 1840. From: *Harms H., Schubert D. Wohnen in Hamburg: Ein Stadtführer. – Hamburg: Christians, 1989. – S. 20.*
9. Berlin with "ring streets" planned in 1840 and 1862. From: *Geist J. F., Kürvers K. Das Berliner Mietshaus 1740–1862. – München: Prestel, 1980. – S. 502.*
10. Plan of Lübeck. 1830. From: *Lübeck-Lexikon: Die Hansestadt von A bis Z / Hrsg. von A. Graßmann. – Lübeck: Schmidt-Römhild, 2006 (inner cover).*
11. Johann Daniel Felsko and Otto Dietze. Reconstruction project of Riga city. 1857. From: RVKM.
12. Julius Gottfried Siegmund. Removal of Riga Fortifications in 1857. Painting study detail. From: RVKM.

13. August Weger. Sand Gate on 15 November 1857. From: *Rigascher Almanach für 1882*. – Riga: Häcker, 1881. – Nach S. 48.
14. Julius Gottfried Siegmund. Removal of Riga Fortifications in 1857. From: *Rigas laiks attēlos*. – Riga: Zvaigzne ABC, [2001]. – 53. lpp.
15. Julius August Hagen. Project of Riga city plan. 1858. From: *Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā* – Riga: Zinātne, 1988. – 43. lpp.
16. Plan of Riga with removed fortifications marked in red. 1864. From: *Becker B. Aus der Bauhätigkeit Rigas und dessen Umgebung in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Mit einem Plan Rigas aus dem Jahre 1864*. – Riga: Mellin & Co, 1898.
17. A. Wendt. Gardening project for the area of the city canal. 1859. From: LVVA.
18. Project for joining Marijas Street and Neustrasse (present Aleksandra Čaka Street). From: *Die Abtragung der Festungswerke Riga's und die damit verbundenen Communalbauten. Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen*. – Riga: Häcker, 1864.
19. Plan of Riga. 1862. From: LVVA.
20. Riga Plan after the removal of fortifications. 1864. From: *Die Abtragung der Festungswerke Riga's und die damit verbundenen Communalbauten. Bericht und Rechenschaft der Ständischen Commission. Mit zwei lithographirten Plänen*. – Riga: Häcker, 1864.
21. Plan of Riga. 1867. From: LVVA.

IVETA LEITĀNE

The World and Image of *Shtetl*

1. Zalman Kleinman. Chassidim travelling to meet their Rebbe. From: <http://kapowiezone.blogspot.com/2004/09/happy-rosh-hashanah.html>.
2. Bruno Schulz. Four Chassidim against Town Background. Before 1933. Muzeum Literatary Adama Mickiewicza, Warsaw.
3. Ludza at the turn of the 20th century. Photo from: VKPAI PDC
4. Grīva (Daugavpils). The former synagogue (now public bath-house) at 18 Sēlijas Street. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
5. Mark Chagall. Autumn in a Village. 1939–1946. Wadsworth Ateneum Museum of Art.
6. Mark Chagall. I and the Village. 1911. Museum of Modern Art, New York.
7. Mark Chagall. Solitude. 1933. Tel Aviv Museum of Art.
8. Devi Tuszynski. A Town. Miniature. From: www.zchor.org/tuszynsk.htm.
9. Devi Tuszynski. My Town. 1973. From: www.bu.uni.torun.pl/archiwum_emigracji/Prace106.htm.
10. Entrance gate of Rēzekne Jewish Cemetery. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
11. Aizpute Jewish Cemetery. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
12. Kidush Levanah ritual. From: www.alexandergallery.biz/flerova/flerova.htm.
13. Bruno Schulz. Chassidim by the Mikvah. C. 1936. Muzeum Literatary Adama Mickiewicza, Warsaw.

14. View of Sabile Synagogue after restoration. Photo from: VKPAI PDC, 2004.
15. A typical Eastern European shtetl marketplace in Oświęcim. From: www.dumn.edu.
16. Sabile. House at Talsu Street 13. Photo from: VKPAI PDC, 1976.
17. Daugavpils historical centre in the 1920s or 1930s. Photo from: VKPAI PDC.
18. Bruno Schulz. Self-Portrait with a Dog. Illustration for the author's story "Nimrod". C. 1933. Muzeum Literatary Adama Mickiewicza, Warsaw.
19. Jelgava. Backyard. The 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
20. View of Subate during World War I. Postcard from: Subate Municipal Library.
21. Ludza. House at 28/30 Baznīcas Street. Photo from: VKPAI PDC, 1978.
22. Ludza. House at 10 I. Majja Street. Photo from: VKPAI PDC.
23. Mežciems (Daugavpils). District of summer cottages. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
24. Sabile. House at 15/17 Ventspils Street. Photo from: VKPAI PDC, 1986.
25. Sabile. House at the beginning of Rigas Street. View from the backyard. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
26. 19th-century building in Jelgava at 27 Vecpilsētas Street. Photo from: VKPAI PDC, 1994.
27. Ludza. House at 37 Tālavijas Street. Photo: Iveta Leitāne, 2001.
28. Sabile. House at 8 Rigas Street. Photo from: VKPAI PDC, 1979.
29. Interior of Sabile Synagogue after restoration. Photo from: VKPAI PDC, 2004.

RŪTA KAMIŅSKA

The Heritage of Daugavpils Sacred Architecture and Art in the Specific Context of Urban and Regional Cultural History

1. Daugavpils fortification plan. 1st half of the 17th century. From: Krigsarkivet, Stockholm.
2. Daugavpils Jesuit Church in 1929. Photo from: VKPAI PDC.
3. Daugavpils Fortress central gate and Jesuit Church in 1929. Photo from: VKPAI PDC.
4. Side aisle of Daugavpils Jesuit Church in 1935. Photo from: VKPAI PDC.
5. Daugavpils Roman Catholic Church of the Chain of St. Peter. Main entrance. Photo: Marika Vanaga, 2005.
6. Daugavpils Roman Catholic Church of the Chain of St. Peter. "St. Peter in Prison". C. 1855. Photo: Marika Vanaga, 2005.
7. Daugavpils city plan. 1865. Detail. From: LVVA.
8. Daugavpils Large Public Synagogue. Photo: Marika Vanaga, 2005.
9. Daugavpils Synagogue (the former Kaddish House of Prayer). Photo: Marika Vanaga, 2005.
10. Jaunbūve District churches in Daugavpils in 1925. Photo from: VKPAI PDC.
11. Jaunbūve District churches in Daugavpils in the 1920s. Photo from: VKPAI PDC.

12. Jaunbūve District churches in Daugavpils in the 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
13. Jaunbūve District churches in Daugavpils in 1938. Photo from: VKPAI PDC.
14. Daugavpils Orthodox Church of St. Boris and St. Gleb in 1935. Photo: Ramans. From: VKPAI PDC.
15. Franz Schuster. Daugavpils Lutheran Church project. 1863. From: VKPAI PDC.
16. Daugavpils Lutheran Church. Aisle view. Photo: Marika Vanaga, 2005.
17. Daugavpils Lutheran Church in 1930. Photo from: VKPAI PDC.
18. Daugavpils Roman Catholic Church of the Immaculate Conception. Photo: Marika Vanaga, 2005.
19. Daugavpils Roman Catholic Church of the Immaculate Conception. Plafond and wall paintings. Photo: Marika Vanaga, 2005.
20. Daugavpils First Old Believers' Community House of Prayer in the 1930s. Photo from: VKPAI PDC.
21. Grīva Roman Catholic Church of the Holy Virgin Mary. Photo: Marika Vanaga, 2005.
22. Grīva Roman Catholic Church of the Holy Virgin Mary. Nave with a painted ceiling. Photo: Marika Vanaga, 2005.
23. Grīva Roman Catholic Church of the Holy Virgin Mary. Presbytery with wall and ceiling paintings. Photo: Marika Vanaga, 2005.

ELITA GROSMANE

A Half-Forgotten Phenomenon in the Cultural History of Latvia: The Kurzeme Province Museum

1. The building of Stavenhagen Printing House in Jelgava at the turn of the 20th century. Photo: Oskar Emil Schmidt. From: LNVN.
2. Exhibition of Cultural History in Jelgava. 1886. Photo from: VKPAI PDC.
3. Kurzeme Province Museum building in the 1940s. Architect – Wilhelm Neumann. Photo from: BCB.
4. Kurzeme Province Museum building in the 1930s. Architect – Wilhelm Neumann. Photo from: JVMM.
5. The portal of the Kurzeme Province Museum in the 1940s. Photo from: Deutschbaltische Kulturstiftung, Lüneburg.
6. Kurzeme Province Museum destroyed in 1944. Photo from: LVKFDA.
7. Ante-hall with a 1596 fountain from Bauska Order Castle in the 1940s. Photo from: Deutschbaltische Kulturstiftung, Lüneburg.
8. Ground floor planning of the Kurzeme Province Museum. Photo from: LNVN.
9. 1st floor planning of the Kurzeme Province Museum. Photo from: LNVN.
10. Ground floor sculpture exposition in the 1930s. Photo from: LNVN.
11. Stone staircase to the 1st floor in the 1930s. Photo from: LNVN.
12. Staircase with Rococo-style banisters in the 1930s. Photo from: LNVN.
13. Museum library in the 1930s. Photo from: LNVN.
14. Museum assembly hall in the 1930s. Photo from: LNVN.

15. Department of ethnography in the 1930s. Photo from: LNVN.
16. The so-called Room of Pictures in the 1930s. Photo from: LNVN.
17. Exposition of Western European painting in the 1930s. Photo from: LNVN.
18. Church art room in 1926. Photo from: JVMM.
19. The Hall of the Dukes in the 1930s. Photo from: LNVN.

KRISTIĀNA ĀBELE

The First Latvian Art Salons around 1910 and their Creators

1. The house of Jānis Rieksts' photo studio and art salon at 41 Brīvības Street (formerly 17 Alexander Street) before renovation. Photo: Pēteris Korsaks, the 1990s.
2. Advertisement of Jānis Rieksts' photo studio and art salon. From: *Izglītība*. – 1910. – No. 4 (2nd cover).
3. Jānis Rieksts in the early 20th century. Photo from: Pēteris Korsaks' photo archive, Riga.
4. Ansis Cirulis' ceramics exhibition at Jānis Rieksts' art salon. Advertisement in: *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – No. 258. – Nov. 9 (22).
5. Baltic artists' painting exhibition at Jānis Rieksts' art salon. Advertisement in: *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1910. – No. 29. – 5 (18) Febr.
6. Rihards Zariņš. Cover design for Jānis Rieksts' unrealised publication "Latvian Art". 1909. From: *Ilustrēts Žumāls*. – 1925. – No. 5. – P. 137.
7. Advertisement of Pēteris Saulītis' book and art shop's Latvian Art Salon. From: *Zalktis*. – 1910. – No. 8 (published in 1911).
8. The home of Saulītis-Melderis art salon – the building of Atis and Anna Ķeniņš Schools at 15/17 Tērbatas Street. Architects – Konstantīns Pēkšēns and Eizēns Laube. 1905. Photo from: *Jahrbuch der bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen*. – 1907. – Jg. 1.
9. Saulītis-Melderis art salon's postcard with a reproduction of a landscape by Aleksandrs Štrāls (?). 1911. Laimonis Osis' collection, Riga.
10. Saulītis-Melderis art salon's postcard with a photo of Latvian earthenware dishes. 1911. Laimonis Osis' collection, Riga.
11. Janis Zegners. Bust of Jānis Poruks. 1910. Plaster. Photo: Ansis Skariņš. Saulītis-Melderis art salon's postcard. RTMM, inv. No. 80112.
12. Advertisement of the Latvian Art Promotion Society's art shop. From: *Varavīksne*. – 1915. – No. 14. – 14 Apr.
13. Latvian Art Promotion Society's art shop. Standing left to right: Mārtiņš Buclers and Oļģerds Grosvalds. Sitting: Burkards Dzenis, Alma Birģele, Jānis Roberts Tillbergs and Miķelis Bružis. From: *Varavīksne*. – 1915. – No. 10. – 7. (20) March. – [P. 145].
14. Latvian culture workers at the Burtņieki House in Riga. 1911. Photo: Mārtiņš Lapiņš. Left to right 1st row – Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Krūza, Krišjānis Barons, Emīlis Melngailis and Kārlis Skalbe, 2nd row – Pēteris Kalve, Jānis Kļaviņš, Antons Austrīņš, Jānis Zālītis, Jānis Melderis and Pāvils Gruzna. RTMM, inv. No. 80114.

15. Jānis Melderis. Detail of ill. 14.
16. Alfrēds Purics (left) and Jānis Melderis (right). C. 1920. From: *Jauņā Nedēļa*. – 1926. – No. 24/25. – 18 June.
17. Pēteris Krastiņš. Self-Portrait. Until 1911. From the former collection of Jānis Melderis. Location unknown. From: *Ilustrēts Žumāls*. – 1925. – No. 10. – P. 290.
18. Pēteris Krastiņš. Two Girls (Two Children). Until 1911. Water-colour, tempera and graphite on paper. 23,5 x 27,2 cm. From the former collection of Jānis Melderis. Kuldīga Region Museum. After the restoration of 2006. Photo: Jānis Kalnačs.

JĀNIS ZILGALVIS

Medieval Architectural Forms in Late-19th-Century Buildings of Kuldīga

1. Kuldīga. Court House at 25 Kalna Street. C. 1880. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1990s.
2. Kuldīga. Dwelling house at 2 Pils Street. The last quarter of the 19th century. Photo from: VKPAI PDC, the 1950s.
3. Kuldīga. Dwelling house at 17 Kalna Street. 2nd half of the 19th century. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1990s.
4. Kuldīga. Post office building at 35/37 Liepājas Street. 2nd half of the 19th century. Photo from: VKPAI PDC, early 20th century.
5. Kuldīga. Dwelling house at 12 Jelgavas Street. Late 19th century. Photo: Jānis Zilgalvis, 2004.
6. Kuldīga. Dwelling house at 13 Liepājas Street. C. 1910. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1990s.
7. Kuldīga Dwelling house at 22 Baznīcas Street. Photo from: VKPAI PDC, the 1920s.
8. Kuldīga St. Anne's Lutheran Church Pastorate at 14 Kalna Street. Entrance door. 2nd half of the 19th century. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1980s.
9. Kuldīga St. Anne's Lutheran Church Pastorate at 14 Kalna Street. Wall painting in the entrance hall. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1980s.
10. Kuldīga. View of the Town Hall. Photo: Jānis Zilgalvis, the 1990s.
11. Panoramic view of Kuldīga about 1866. From: *Stavnhagen W. S. Album Kurländischer Ansichten*. – Mitau, 1866.
12. Kuldīga. St. Catherine's Lutheran Church. C. 1665, 1866. Photo: Jānis Zilgalvis, 2004.
13. St. Anne's Lutheran Church in Kuldīga. 1899–1904. Architect – Wilhelm Neumann. Photo from: VKPAI PDC, the 1930s.
14. Kuldīga. Synagogue at 6 Ventpils Street. 1875. Photo from: VKPAI PDC, the 1920s.

ANITA BISTERE

Architectural Development of Orthodox Churches Designed by Jānis Frīdrihs Baumanis for Urban Areas

1. Daugavpils Orthodox Church of St. Alexander Nevsky in the 1st half of the 20th century. Photo from: VKPAI PDC.
2. Bērzaune Orthodox Church. Plan. Drawing: Gunta Bistere, 2005.
3. Mārciena Orthodox Church. Plan. Drawing: Gunta Bistere, 2005.
4. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. Plan. Drawing: Gunta Bistere, 2005.
5. Karula Orthodox Church (Estonia). 1878. Photo: Anita Bistere, 2005.
6. Nõo Orthodox Church (Estonia). 1873. Photo: Anita Bistere, 2005.
7. Māji Orthodox Church. 1873. Photo: Anita Bistere, 2005.
8. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. 1878. Photo: Anita Bistere, 2005.
9. Karula Orthodox Church (Estonia). Towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
10. Bučauska Orthodox Church. 1873. Towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
11. Māji Orthodox Church. Towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
12. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. Towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
13. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
14. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
15. Valmiera Orthodox Church of St. Sergius Radonezhsky. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
16. Bauska Orthodox Church of St. George. 1881. Photo: Anita Bistere, 2005.
17. Bauska Orthodox Church of St. George. Plan. From: RPM.
18. Bauska Orthodox Church of St. George. Towers. Photo: Anita Bistere, 2005.
19. Riga All Saints Orthodox Church. 1868–1884. Photo: Anita Bistere, 2005.
20. Bauska Orthodox Church of St. George. Belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
21. Riga All Saints Orthodox Church. Belfry. Photo: Anita Bistere, 2005.
22. Riga All Saints Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2005.
23. Riga All Saints Orthodox Church. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
24. Riga All Saints Orthodox Church. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
25. Riga All Saints Orthodox Church. Detail. Photo: Anita Bistere, 2005.
26. Riga St. Trinity Orthodox Church. Photo: Anita Bistere, 2005.

SILVIJA GROSA

Reflection of Social Prestige Idea in Riga Early Art Nouveau Architectural Décor

1. Rudolf Zirkwitz's House at 1 Vilandes Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
2. Rudolf Zirkwitz's House at 1 Vilandes Street. Detail of the façade décor. Photo: Silvijs Grosa, 2005.
3. Décor detail from Charles Garnier's Opera in Paris. Photo: Silvijs Grosa, 2006.
4. Rudolf Zirkwitz's House at 1 Vilandes Street. Vestibule. Photo: Marika Vanaga, 2007.
5. Allegorical motifs. From: *Allegorien & Embleme* / Hg. von M. Gerlach. – Wien: Gerlach & Schenk, 1882. – Bd. 6. – S. 28–29.
6. Harry Mehlbart's House at 18 Stabu Street. From: *Riga und seine Bauten*. – Riga, 1903. – S. 384.
7. Harry Mehlbart's House at 18 Stabu Street. Detail of the façade décor. Photo: Marika Vanaga, 2007.
8. Heinrich Dettmann's House at 4 Tirgoņu Street. Façade detail. Photo: Silvijs Grosa, 2004.
9. Wilhelm Scheffers' House at 1 Doma Square. Photo: Marika Vanaga, 2007.
10. Wilhelm Scheffers' House at 1 Doma Square. Façade detail. Photo: Marika Vanaga.
11. Jānis Virsis' House at 36 Lāčplēša Street. Façade detail. Photo: Silvijs Grosa, 2005.
12. Arnold Böcklin. *Spring Awakening*, 1880. Oil on canvas, board. 67,5 x 130,5 cm. Kunsthau Zürich. Detail.
13. Juris Lazdiņš' House at 33 Elizabetes Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
14. Kristaps Bergs' House at 11 Krišjāņa Barona Street. Façade detail. Photo: Silvijs Grosa, 2006.
15. Pēteris Radziņš' House at 11/13 Blaumaņa Street. Photo: Silvijs Grosa, 2005.
16. Ornamental motifs. From: *Meyer F. S. Handbook of Ornament*. – Leipzig, 1888. – P. 116.
17. Mārtiņš Pagasts' House at 36 Bruņinieku Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
18. Mārtiņš Pagasts' House at 36 Bruņinieku Street. Façade detail. Photo: Marika Vanaga, 2007.
19. Edmund von Trompowsky's House at 2 Citadeles Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
20. Edmund von Trompowsky's House at 2 Citadeles Street. Picture from: *Riga und seine Bauten*. – Riga, 1903. – S. 379.
21. Ivan Reiter's House at 33/35 Tērbatas Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
22. Ivan Reiters' House at 33/35 Tērbatas Street. Façade detail. Photo: Marika Vanaga, 2007.
23. Pauline Birka's House at 7 Tērbatas Street. Façade detail. Photo: Marika Vanaga, 2007.
24. Arveds Bergs' House at 7/9 Krišjāņa Barona Street. Photo: Marika Vanaga, 2007.
25. Arveds Bergs' House at 7/9 Krišjāņa Barona Street. Façade detail. Photo: Marika Vanaga, 2007.

26. E. Fischer's House at 6 Strēlnieku Street.

Photo: Marika Vanaga, 2007.

27. E. Fischer's House at 6 Strēlnieku Street. Façade detail.

Photo: Marika Vanaga, 2007.

28. Ornament samples. From: *Meyer F. S. Handbook of Ornament*. – Leipzig, 1888. – P. 72.

29. Lebedinsky's House at 4 Alberta Street. Façade detail.

Photo: Silvijs Grosa, 2003.

ILVA KRIŠANE

Aleksandrs Klinklāvs' Sense of Functionalism: Riga–Montreal–Chicago

1. Aleksandrs Klinklāvs in his studio in Chicago. The mid-1970s. Photo from: Architect Ivan Tshilds' personal archive.
2. Construction site of the Latvian Red Cross Orthopaedic Workshop and medical storage and Nursing School. 1934. Sketch from: DoCoMoMo National Register – Latvia / Ed. by J. Krastiņš, J. Lejnieks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
3. Plan of the Orthopaedic Workshop. The mid-1930s. Sketch from: DoCoMoMo National Register – Latvia / Ed. by J. Krastiņš, J. Lejnieks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
4. Volume of the Orthopaedic Workshop staircase room at the end of the block. Photo: Ilva Krišane, 2001.
5. Orthopaedic Workshop exterior. The 1930s. From: DoCoMoMo National Register – Latvia / Ed. by J. Krastiņš, J. Lejnieks, Z. Redberga. – Rīga: Latvijas Arhitektūras muzejs, 1998.
6. Survey of Orthopaedic Workshop glass partition walls. The mid-1930s. Sketch from: LVVA, stock 4712 (Latvian Red Cross), inv. 7, file 367.
7. Orthopaedic Workshop exterior, yard side. Photo: Ilva Krišane, 2001.
8. Nursing School from the Orthopaedic Workshop side. Photo: Ilva Krišane, 2001.
9. Nursing School wing façade facing Pērnavas Street. Photo: Ilva Krišane, 2007.
10. Construction of glass doors and walls on the Nursing School 1st and 2nd floor. Photo: Ilva Krišane, 2001.
11. Glass partition wall of the Nursing School side vestibule on the 1st floor. Photo: Ilva Krišane, 2001.
12. Nursing School. Main entrance. Photo: Ilva Krišane, 2001.
13. Nursing School. Façade from the Orthopaedic Workshop side. Photo: Ilva Krišane, 2001.
14. Notes from the Canadian Centre of Architecture archive file on "Barott, Marshall, Montgomery & Merrett".
15. The Royal Victoria Hospital in Montreal realised by Henry Saxon Snell. Early 20th century. Photo from: LAM, Aleksandrs Klinklāvs' Collection.
16. General view of the Royal Victoria Hospital in Montreal with Klinklāvs' new wings. Early 1960s. Photo from: LAM, Aleksandrs Klinklāvs' Collection.

17. Klinklāvs' sketch for the surgical wing of the Royal Victoria Hospital in Montreal. 1950. Photo from: LAM, Aleksandrs Klinklāvs' Collection.
18. The Royal Victoria Hospital, surgical wing, NE side. Photo: Ilva Krišane, 2004.
19. Klinklāvs' sketch for the medical wing of the Royal Victoria Hospital. 1955. Photo from: LAM, Aleksandrs Klinklāvs' Collection.
20. Medical wing of the Royal Victoria Hospital from the SW side. Photo: Ilva Krišane, 2004.
21. Klinklāvs' colleague in Chicago Ivan Tshilds. Foto: Ilva Krišane, 2004.
22. The Dupage County Convalescent Home (USA). General view. 1964. Photo from: Dupage County Convalescent Home Architecture Department Archive.
23. The Dupage County Convalescent Home (USA). Glass façade at the end of the block. Photo: Ilva Krišane, 2004.
24. The Dupage County Convalescent Home (USA). Connecting construction of wings. 1964. Photo from: Dupage County Convalescent Home Architecture Department Archive.
25. The Tinley Park State Hospital (USA), now mental health centre. Photo: Ilva Krišane, 2004.
26. The Tinley Park State Hospital (USA). Patients' department façade. 1962. Photo from: archive of the architecture company "Jensen & Halstead". Chicago, USA.
27. The Tinley Park State Hospital (USA). Project sketch. 1962. Photo from: archive of the architecture company "Jensen & Halstead". Chicago, USA.
28. The Tinley Park State Hospital (USA). Model. 1962. Photo from: archive of the architecture company "Jensen & Halstead". Chicago, USA.
29. The Oak Park Hospital in Chicago. Construction process. 1968. Photo from: archive of the architecture company "Jensen & Halstead". Chicago, USA.
30. Exterior of the Oak Park Hospital in Chicago. The 1970s. Photo from: archive of the architecture company "Jensen & Halstead". Chicago, USA.
31. Aleksandrs Klinklāvs' prize-winning project for the Latvian Stock Bank. 1929. Photo from: LAM, Aleksandrs Klinklāvs' Collection.
32. Alfred Karr's and Kurt Bätge's variant of the realised project for the Latvian Stock Bank. Early 1930s. Album "Arbeiten von Kurt Bätge, Architekt". Riga, 1929, 1930, 1931–1939. From: BCB.

STELLA PELŠE

Urban and Rural Issues in Latvian Thinking on Art of the Inter-War Period

1. Niklāvs Strunke in the 1920s. Photo from: LMAIC.
2. Ernests Braštinš about 1918–1919. Photo: A. Roziņš. From: LMAIC.
3. Jēkabs Strazdiņš in the late 1930s or early 1940s. Photo from: LMAIC.

RUTA LAPIŅA

The Image of the City/Town in Latvian Painting of the 1920s and 1930s

1. Ansis Čirulis. Riga. 1922. Oil on canvas. 58 × 70 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
2. Vilhelms Purvītis. Riga. C. 1935. From: *Senatne un Māksla*. – 1936. – No. 3. – Suppl. No. 5.
3. Fēlikss Čipāns. Aspazijas Boulevard. C. 1930. Oil on canvas. 58,5 × 68 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
4. Niklāvs Strunke. Opera Square. 1930. Oil on canvas. 25,5 × 22 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
5. Marga Lielkraste-Leitlande. Cityscape. C. 1940. Oil on canvas. 89 × 117 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
6. Jānis Ansons. Winter in the City. 1922. Oil on cardboard. 73,5 × 73,5 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
7. Arturs Liede. Torņakalns. 1940. Oil on canvas. 133 × 178 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
8. Hilda Vika. Zunda Quay. C. 1930. Oil on canvas. 86 × 100 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
9. Konrāds Ubāns. Irbenes Street. 1932. Oil on canvas. 65,5 × 81 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
10. Konrāds Ubāns. Street in Liepāja. 1942. Oil on canvas. 69 × 59,5 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
11. Leo Svemps. Valmiera. C. 1930. Oil on canvas. 74,5 × 85 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
12. Jānis Tidemanis. Dobeles. C. 1938. Oil on canvas. 48 × 60 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
13. Oto Skulme. Kuldīga. 1924. Oil on canvas. 88 × 61 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
14. Vilhelms Purvītis. Rēzekne. C. 1928. Oil on canvas. 70 × 100 cm. Tukums Museum. Photo from: Latvijas māksla. Tukuma muzeja gleznu kolekcija. – Riga: Neputns, 2005. – III. 10.
15. Mihails Jo. Maskava Suburb. The 1920s–1930s. Oil on canvas. 60 × 73 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
16. Alberts Silzemnieks. Townscape. 1924. Oil on canvas. 69 × 98 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
17. Voldemārs Irbe. Evening. 1929. Pastel and gouache on paper. 34,6 × 22,5 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
18. Jānis Liepiņš. Outskirts of a Town. The 1930s. Oil on canvas. 64 × 62 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
19. Ludolfs Liberts. City Hall Square in Riga. 1940. From: *Riga im Wandel der Zeiten / Bearb. von H. Schröder*. – Tilsit: Holzner, 1942. – No. 92.
20. Ludolfs Liberts. Bridge in Torņakalns. About 1922. Oil on canvas. 109 × 79 cm. LNMM. Photo from: LNMM.
21. Bronislavs Kondrāts. Morning in the Central Market. 1934. Oil on cardboard. 45 × 55,5 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
22. Kārlis Siliņš. Self-Portrait against the Street Background. C. 1930. Oil on canvas. 50 × 62 cm. LNMM. Photo: Marika Vanaga, 2006.
23. Romans Suta. Urban Motif. C. 1925. Oil on glass. 48 × 37,5 cm. LNMM. Photo from: LNMM.

RUTA ČAUPOVA

Sculpture in Suburban Area

1. Jānis Karlovs. Archer. Near the Riga Thermal Power Station TEC-2. 1981. Copper. Photo: Marika Vanaga, 2006.
2. Jānis Karlovs. Archer. Near the Riga Thermal Power Station TEC-2. 1981. Copper. Photo: Marika Vanaga, 2006.
3. Jānis Karlovs. Archer. Compositional project. 1981. Firesand. Photo: Marika Vanaga, 2006.
4. Jānis Karlovs. Archer. Near the Riga Thermal Power Station TEC-2. 1981. Copper. Photo: Aleksandrs Zobens, the 1980s.
5. Antoine Bourdelle. Hercules. 1909. Bronze. Musée d'Orsay, Paris. From: Бурдель. – Москва: Изобразительное искусство, 1979.
6. Kārlis Zāle. Ancestors. Detail of the Riflemen's Gate of the Brethren Cemetery in Riga. Late 1930s. Travertine. Photo: Marika Vanaga, 2006.
7. Kārlis Zāle. Ancestors. Version of the composition. Late 1930s. Plaster. From: *Siliņš J.* Kārlis Zāle. – Rīga: Valters un Rapa, 1938.
8. Jānis Karlovs. The Breath of Fate. 1967–1969. Coloured plaster. Photo: Jānis Karlovs, late 1960s.
9. Jānis Karlovs. People by the Sea. 1983. Copper. Photo: Aleksandrs Zobens, the 1980s.
10. Jānis Karlovs. Archer. Near the Riga Thermal Power Station TEC-2 soon after opening. 1981. Copper. Photo: Aleksandrs Zobens, the 1980s.

SOLVITA KRESE

From Object to Situation: Transformations of Public Art

1. Ojārs Pētersons. New Orange Times. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
2. Oļegs Tillbergs. Insect. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
3. Kārlis Alainis. Column. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
4. Dzintars Zilgalvis and Jānis Bērze. Hat. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
5. Aigars Zemītis and Edgars Muceniņš. Rake. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
6. Samīte Māliņa. Ungrounded Joy. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.

7. Gatis Blunavs. Tram Tree. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
8. Ēriks Božis. For Locals Calls. 1995. Project "Monument". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
9. Monika Pormale. Meet-Free Line. Line Engaged! 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
10. Ilva Kļaviņa. Air Water Earth Fire. 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
11. Ineta Sipunova. Gallery "Neighbours". 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
12. Dace Džeriņa. Stability. 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
13. Andrejs Kalnačs. Lifebuoys. 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
14. Leonards Laganovskis. Monuments to Ventspils Inhabitants. 1998/1999. Project "Ventspils. Transit. Terminal". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
15. "Pureculture" (Simona Veilande and Emīls Rode). Rīga Fashion Salon. 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
16. Group "MAIz3". Action "Free of Charge". 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
17. Hinrich Sachs. Save Hany! 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
18. Dzamil Kamanger preparing "Con-Fusion Food". 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
19. Group "bio.codes". "Moskovskij bazar". 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
20. Dace Džeriņa. Travelling Dancing-Master. 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
21. Katrīna Neiburga. Traffic. 2003. Project "re:public". Photo from: LMC, Jānis Buls.
22. Marianne Bramsen. Centre of the World. 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
23. Izolde Cēsnece. Personally Acquainted. 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.
24. Gints Gabrāns. Video lecture "How to Get Yourself on TV?". 2003. Photo: Jānis Buls. From: LMC.
25. Ēriks Božis. Regulations. 2003. Project "re:public". Photo: Jānis Buls. From: LMC.

PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX OF PERSONS

Rādītājos nav iekļautas norādes uz attēlu sarakstu.
The index does not refer to the list of illustrations.

A, Ā

A. Kr. sk. Kroders, Arturs
 Ābele, Kristiāna 108–109, 114–115, 123, 249
 Adamsa, Annamarija (*Adams, Annamarié*) 179
 Adolffiji (*Adolphi family*) 128
 Ādolffijs, Amīns Teofīls (*Adolphi, Armin Theophil*) 128, 251
 Agnon, Samuel Josef 62, 74
 Akonči, Vito (*Acconci, Vito*) 223
 Akurātere, Marija 108
 Akurāters, Jānis 108, 124
 Alainis, Kārlis 230–231
 Albenings, Ludis 121
 Alberts (*Albert*), bīskaps 92
 Aleksandrs II (*Александр II*) 37
 Aleksejeva, Tatjana (*Алексеева, Татьяна*) 62, 68–69, 71, 74
 Alksnis, Ādams 111–112, 120, 122, 193–194, 249
 Alksnis, Arvids 234
 Altmanis, J. H. (*Altmann, J. H.*) 42
 Amt, Stefān 44
 Andrejevs, M. (*Андреев, М.*) 139
 Anna, hercogiene sk. Anna Joanovna
 Anna, hercoga meita sk. Ketlere-Radzivila, Anna fon
 Anna Joanovna 19
 Ansons, Jānis 117, 199–200
 Apsītis, Vaidelotis 217
 Arājs, Kārlis 119
 Asars, Hermanis 113
 Asars, Jānis 113, 190
 Astahovska, leva 117
 Ašenkampfs, Alfrēds (*Aschenkampf, Alfred*) 156
 Ašs, Šolems (*Az, Szalom; Asch, Schalom*) 61, 65–66
 Auceps, Teodors (*Aucepius, Theodorus*) 20
 Audriņš, Jānis 135
 Austrīņš, Antons 114, 119, 121
 Avancīno, Nikolauss fon (*Avancino, Nicolaus von*) 15

B

Bahrtdt, Carl Friedrich 62
 Bahtins, Mihails (*Бахтин, Михаил*) 243
 Baker, Zachary M. 63
 Bākule, Irēna 133, 144
 Balī, Teodors (*Ballu, Theodore*) 154
 Baranovskis, Andžejs Juzefs (*Baranowski, Andrzej Józef*) 12, 81
 Baranovskis, Gavriļs (*Барановский, Гавриил*) 154, 158–161
 Barber, Bruce 227
 Baron, Dvora 63
 Barona, Lina 67, 74
 Barons, Krišjānis 67, 74, 116, 119
 Barots, Ernests Izbels (*Barott, Ernest, Isbell*) 177
 Bartoldi, Frederiks Ogists (*Bartoldi, Frédéric Auguste*) 155
 Bastman-Bühner, Waltraud 69
 Baumanis, Jānis Fridrihs 137–141, 143, 145–148, 150, 252
 Baumanis, spiestuves līdzīpašnieks 121
 Bechtel, Delphine 62
 Becker, Felix 114
 Beierfeldi (*Beyerfeld family*) 130
 Beklīns, Arnolds (*Böcklin, Arnold*) 158–159
 Bekmanis, Vilhelms (*Böckmann, Wilhelm*) 138
 Beloseļski-Belozerski (*Белосельские-Белозерские*) 160
 Belovs (arī Bilovs), Oto fon (*Below (Bülow), Otto von*) 103
 Benedikts, svētais (*St. Benedictus*) 9
 Benevolō, Leonardo (*Benevolo, Leonardo*) 40–41
 Benjamins, Valters (*Benjamin, Walter*) 227, 237
 Benjamiņi 123, 138
 Benson, Timothy 191
 Bercs, Stefāns 122
 Bergi 160
 Bergs, Arveds 162–164
 Bergs, Georgs Eduards (*Berg, Georg Eduard*) 37
 Bergs, Kristaps 160–161, 166
 Berkholce, Erna 144
 Berkholcs, Ārends (*Berkholz, Arend*) 156, 158
 Bernards, svētais (*St. Bernardus*) 9
 Bēmieks, Arturs 114, 250
 Bērsone, Guna 119
 Bērsons, Ilgonis 119
 Bertz, Inka 61
 Bērze, Jānis 231
 Bērzina, Ligita 121
 Bērziņš, Aivars 214–215, 257
 Bērziņš, Alfrēds 210
 Bērziņš, Arturs 108
 Betge, Kurts (*Baetge, Kurt*) 186–188
 Bhabha, Homi K. (*Bhabha, Homi K.*) 243
 Biezais, Haralds 68
 Bihers, Karls (*Bücher, Karl*) 192, 256
 Bikše, Aigars 229
 Bilenšteins, Augusts (*Bielenstein, August*) 104
 Bilenšteins, Zigfrīds (*Bielenstein, Siegfried*) 113
 Bindenšū, Ruperts (*Bindenschu (Bindenschuh) Ruppert*) 21
 Bīne, Jekabs 89, 194, 256
 Birati, Rachel 63
 Birģele, Alma 116–118
 Birka, Paulīne 162–163
 Bironi (*Biron family*) 106
 Bīrons, Ernsts Johans (*Biron, Ernst Johann*) 105
 Birzenieks, Aleksandrs 217
 Bisenieks, Laimonis 177
 Bishop, Claire 229
 Bistere, Anita 87, 91, 137, 252
 Bitkovs, Mihails (*Битков, Михаил*) 90–91
 Blank, Inge 63
 Blaumanis, Rūdolfs 116, 121
 Blinderman, Abraham 66
 Blūms, Venjamins (*Блюм, Веньямин*) 114
 Blunavs, Gatis 231–232
 Bobrovs, Iļja (*Бобров, Илья*) 165
 Vočoni, Umberto (*Voccioni, Umberto*) 192, 256
 Boguslavskis, Vladimirs (*Богуславский, Владимир*) 166
 Boiss, Jozefs (*Beuys, Joseph*) 232
 Bonštets, Ludvigs (*Bohnstedt, Ludwig*) 137
 Boravskis, Aleksandrs (*Borawski, Aleksander*) 89
 Borherte-Šveinfurte, Eva Margarēte (*Borchert-Schweinfurth, Eva Margarethe*) 111, 113, 249
 Borherts, Bernhards (*Borchert, Bernhard*) 111, 113, 249
 Borhi (*Borch family*) 28
 Borhs, Fabiāns fon (*Borch, Fabian von*) 30
 Borhs, Jans Adams fon (*Borch, Jan Adam von*) 30
 Borhs, Jans Dominiks fon (*Borch, Jan Dominik von*) 30
 Borzovs, Aleksandrs (*Борзов, Александр*) 113
 Boyer, Jay 66
 Božis, Ēriks 231–232, 241, 243
 Bramsena, Marianne (*Bramsen, Marianne*) 240–241
 Braštinš, Ernests 191–193, 256
 Breikšs, Nikolajs 203
 Brencēns, Kārlis 200

Brežgo, Boļeslavs 80, 82
Broks, Ervins 234
Brūģis, Dānis 23, 153
Brūnss, Eizens (*Bruhns, Eugen*) 113
Bruzens, Dāniels (*Brusen, Daniel*) 104
Bružis, Mikelis 117–118
Buclers, Mārtiņš 117–118
Buhlohs, Bendžamins (*Buchloch, Benjamin*) 226
Burdels, Emīls Antuāns (*Bourdelle, Émile-Antoine*) 216–218, 257
Burio, Nikolā (*Boumaud, Nicolas*) 228–229, 243, 257
Būts, Deivids (*Booth, David*) 61
Bžozovskis, Kazimirs (*Brzozowski, Kazimierz*) 25

C, Ć

Čakuls, Jānis 80, 82, 91
Campe, Paul 40
Cauše, mūmieķmeistars 134
Cēbere, Gundega 212
Cepītis, Krišjānis 114, 250
Cēsniece, Izolde 240, 242
Cielava, Skaidrīte 108, 189
Cimmermanis, Saulvedis 75
Cirkvics, Rūdolfs (*Zirkwitz, Rudolf*) 153–156
Cīrulis, Ansis 112, 114, 117, 195, 199, 249–250
Cīrulis, Mārtiņš 117
Cohen, Chester G. 63
Crimp, Douglas 225
Cutler, Irving 62
Čaks, Aleksandrs 68
Čaupova, Ruta 211, 220, 257
Čečorskis, Vadims (*Чечковский, Вадим*) 233
Čipāns, Fēlikss 196, 199

D

Dāls, Johans Kristians Klauzens (*Dahl, Johann Christian Clausen*) 104
Danto, Arturs (*Danto, Arthur*) 226
Dārziņš, Emīls 116
Davū (*Davoux*), vietvaldis Hamburgā 42
Debors, Gijs (*Debord, Guy*) 227
Deglavs, Augusts 120, 161
Deibners, Johans Jākobs (*Deubner, Johann Jacob*) 113
Demakova, Helēna 230
Demlers, Georgs Ādolfs (*Demmler, Georg Adolph*) 132
Deperts, Eduārs (*Deperthes, Edouard*) 154
Dēriņģis, Jūliuss (*Döring, Julius*) 98
Detmanis, Heinrihs (*Dettmann, Heinrich*) 156–158, 165
Deutsche, Rosalyn 223
Dibifē, Žans (*Dubuffet, Jean*) 225
Dice, Oto (*Dietze, Otto*) 37, 40–41, 45–51, 55–57, 131–132, 246, 251
Dinķe, Natālija 210
Dirveiks, Ilmārs 13–14
Dobičina, Nadežda (*Добычина, Надежда*) 118
Dombrovskis, Jānis 108, 115–117, 120, 250
Druva, Jūlijs 210
Dunga, Alma 172
Dunēna (dzim. Meldere), Marta 122–123
Dzenis, Burkards 114, 116–118, 121, 123, 250
Dženijs, Viljams (*Jenny, William Le Baron*) 182, 255
Džeriņa, Dace 234–235, 238, 240

E, Ē

Efels, Žans (*Effel, Jean*) 155
Egle, Arvids 203
Egle, Kārlis 108, 124
Eizenharts (*Eisenhardt*) 103

Eizenšteins, Mihails (*Эйзенштейн, Михаил*) 160, 165–166
Eizenšteins, Sergejs (*Эйзенштейн, Сергей*) 166
Eko, Umberto (*Ecco, Umberto*) 64–65, 71, 229
Ēkss, Jozefs Dominiks (*Oechs, Joseph Dominikus*) 103
Eliass, Ģederts 205
Ende, Hermanis (*Ende, Hermann*) 138
Engelharts, Karls Hermanis fon (*Engelhardt, Karl Hermann von*) 120
Engelmanis (*Engelmann*), namīpašnieks 109
Eplē (*Eplée* family) 106
Erdmanis, Ādolfs 115
Ērenpreiss, Gustavs 171
Estraiķh, Gennady 66
Etolēna, Hildura fon (*Etholén, Hildur von*) 111, 249
Evanss, Volkers (*Evans, Walker*) 231

F

Falkonē, Etjēns Moriss (*Falconet, Etienne-Maurice*) 100, 102
Felsko, Johans Daniels (*Felsko, Johann, Daniel*) 37, 40–42, 44–48, 51, 55, 57, 131–132, 160, 246
Felsko, Karls (*Felsko, Karl*) 159–160
Felsko, Oskars (*Felsko, Oskar*) 105
Fersters, Ludvigs Kristians Frīdrihs (*Förster, Ludwig Christian Friedrich*) 41–42
Firkss, T. fon (*Fircks, T. von*) 50
Fišers, E. 165
Focke, Johann 42
Folcs, Augusts (*Volz, August*) 158, 160
Fonere, Sāra Feige 72, 75
Forgács, Éva 191
Fox, Frank 65
Francis Jozefs I (*Franz Joseph I*) 41
Francisks, svētais (*S. Franciscus*) 9
Franzos, Karl Emil 62
Frēge, Gotlobs (*Frege, Gottlob*) 71
Frēibergs, Johans Frīdrihs (*Freiberg, Johann Friedrich*) 134
Freimanis, Kārlis 135
Frejs, Luka (*Frey, Luca*) 238
Freud, Sigmund 65
Frīdbergs, Andris 232

G, Ģ

G. v. R. sk. Rozens, Gerhards fon (*Rosen, Gerhard von*)
Gablic, Suzy 228
Gabrāns, Gints 240–242
Gagarins, Jurijs (*Гагарин, Юрий*) 233
Gagneaux, Dominique 63
Galas, Michal 60
Garnjē, Šarls (*Garnier, Charles*) 154
Gāspār, Endre 191
Gēbels, Alfons 126
Geist, Johann Friedrich 44
Gerlahs, Martins (*Gerlach, Martin*) 154–155
Giberti, Lorencs (*Ghiberti, Lorenzo*) 162
Glovackis, Kazimirs (*Głowacki, Kazimierz*) 30, 32–33, 78, 81–82
Goldberg-Mulkiewicz, Olga 62
Goldbergs, Bērtrands (*Goldberg, Bertrand*) 182
Goldmanis (*Goldmann*), namdānis 131
Gols, Ivans (*Goll, Yvan*, ist. v. Izaks Lange (*Isaac Lange*)) 191, 256
Gombrihs, Ernsts H. (*Gombrich, Ernst H.*) 155, 219
Gonsalss, Tirss (*González, Thyrsus a Santalla*) 24
Gosjevskis, Aleksandrs (*Gosiewski, Aleksander*) 29
Grabe, Valters fon (*Grabe, Walter von*) 130
Grafs, Johans Mihaels (*Graff, Johann Michael*) 156
Granach, Alexander 66
Grants, E. 194
Grasis, Kārlis 190

Graßmann, Antjekathrin 45
Graudiņa, Irma 176–178
Grebzde, Irma 177–178
Grimms, Eduards Vilhelms Tilemanis (*Grimm, Eduard Wilhelm Tieleman*) 37, 48–49
Grinbergs, Hermanis 203
Grosa, Silvija 114, 151, 164, 166, 253
Grossets, Aleksandrs (*Grosset, Alexander*) 156
Grosmane, Elita 95, 248
Grosvalds, Jāzeps 200
Grosvalds, Oļģerds 117–118
Grothūzens (*Grotthusen*) 97
Gruzdiņš, Artēmijs (*Grudin, Artemius*) 103
Gruzna, Pāvils 111, 119, 249
Gulbis, Ansis 120
Gulkovičs, Lāzars 70
Gundlfingers, Jans (Johans) (*Gundlfinger, Jan (Johann)*) 33, 81
Gustavs II Adolfs (*Gustav II Adolf*) 15
Gūtmanis, Armands 68
Gutovs, Dmitrijs (*Гутов, Дмитрий*) 230
Grzebień, Ludwik 15
Ģelzis, Kristaps 233

H

Häberlands, Kristofs (*Haberland, Christoph*) 107
Häbermäss, Jürgens (*Habermas, Jürgen*) 224
Habsburgi (*Habsburg dynasty*) 11
Hāgens, Jūliuss Augusts (*Hagen, Julius August*) 50–51, 55
Halsted, Edvards (*Halstead, Edward*) 181, 255
Hamms, Kalle (*Hamm, Kalle*) 238
Hansen, Christian Frederik 40
Harisons, Čārlzs (*Harrison, Charles*) 189
Harms, Hans 42
Hauptmanis, Augusts (*Hauptmann, August*) 161
Haupts, R. (*Haupt, R.*) 82
Haymond, Robert 65
Heikinaho, Minna (*Heikinaho, Minna*) 233
Heikings, A. fon (*Heyking, A. von*) 104
Heincs, Tobias (*Heintz, Tobias*) 105
Heizermanis (*Häusermann*), būvuzņēmējs 99
Hennings, Karls (*Henning, Karl*) 49–50
Hepvorta, Barbara (*Hepworth, Barbara*) 213
Hemmarks, Gustavs Daniels (*Hemmarck, Gustaf Daniel*) 37
Hess, Fridrihs Vilhelms (*Hess, Friedrich Wilhelm*) 132
Hešels, Ābrahams Jošua (*Heschel, Abraham Joshua*) 60–61
Hibners, Jūliuss (*Hübner, Julius*) 159
Hilbigs, Gustavs Ferdinands Aleksandrs (*Hilbig, Gustav Ferdinand Alexander*) 132
Hilzeni (*Hylzen family*) 28
Hilzners (*Hilsner*), mūmieks 131
Hludziņskis, Jozafats (*Hludziński, Jozafat*) 89
Hobrehts, Džeimss Fridrihs Ludolfs (*Hobrecht, James Friedrich Ludolf*) 44
Hobsbaums, Ēriks (*Hobsbaum, Eric*) 153
Hoeizels, Horsts (*Hoheisel, Horst*) 231
Hoffmann, Ludwig 40
Hollanders, Heinrihs Eduards Gustavs (*Hollander, Heinrich Eduard Gustav*) 37
Hollī, Melvin G. 62
Hovards, Džeremijss (*Howard, Jeremy*) 151, 158
Hruščovs, Ņikita (*Хрущев, Никита*) 214
Hūns, Kārlis 196

I

Igo, Viktors (*Hugo, Victor*) 64
Irbe, Voldemārs 122, 205, 207
Ivans Bargais (*Иван Грозный*) 80
Izabē, Ežēns Luijs Gabriels (*Isabey, Eugène Louis Gabriel*) 104
Izdebskis, Ignacijs (*Izdebski, Ignatius*) 25

J

J– 112
J. M. sk. Melderis, Jānis
Jahn, J. 37
Janaitis, Gunārs 119
Jansons, Edvards 121
Jarzębski, Jerzy 74
Jaunsudrabiņš, Jānis 108–119, 121, 124, 197, 249–250
Jēkabs, hercogs, sk. Ketlers, Jēkabs
Jēkabsons, namdaris 134
Jochmann, Carl Gustav 68
Jofe (arī Jo), Mihails (arī Jofe, Meiers) 61, 204–205
Johansons, Andrejs 121
Jones, P. A. d' 62
Jung, Leo 66
Jungs, Andrejs (*Jung, Andrzej*) 18
Junoša, Klemenss (*Junosza, Klemens*) 72, 74

K, Ķ

Kačalova, Tatjana 197
Kalleneina, Tellervo (*Kallenein, Tellervo*) 238
Kālers, Alfrēds (*Kahlert, Alfred*) 135
Kalmīte, Jānis 122
Kalnačs, Andrejs 236
Kalnačs, Jānis 109, 121, 143–144
Kalniņš (Sarma), Jānis 194, 256
Kalvāns, Vitālijs 203
Kalve, Pēteris 114, 117–119, 197, 250
Kamangers, Džamils (*Kamanger, Dzamil*) 238–239
Kaminska, Rūta 7, 28, 78, 87, 91, 248
Kamintiuss (*Kamintius*), namīpašnieks 165
Kampans, Pāvils (*Campanus, Paulus; Campano, Paulo*) 14
Kanova, Antonio (*Canova, Antonio*) 155, 161
Karafa, Žans Pjetro (*Carafa, Gian Pietro; Paulo IV*) 10
Karlovš, Jānis 211–222, 257
Karlstrems, Patriks (*Karlström, Patrick*) 233
Karmeli (*Karmel family*) 20
Karmels-Berks, Johans fon (*Karmel-Berch; Karmel de Berch, Johann von*) 20
Karnaps, Rūdolfs (*Carap, Rudolf*) 64
Karrs, Alfrēds (*Karr, Alfred*) 186–188
Katrina II (*Екатерина II*) 61
Kehlijs (*Koechly*), inženierpulkvedis 48
Kempbels, Tomass (*Campbell, Thomas*) 102
Kēnigs, Džovanni Klavss (*Koenig, Giovanni Klaus*) 71
Kesters, Grānts H. (*Kester, Grant H.*) 243
Ketlere-Radživila, Anna fon (*Kettler, Anna von; Kettler-Radziwill, Anna von*) 15
Ketleri (*Kettler family*) 106
Ketlers, Fridrihs Kazimirs fon (*Kettler, Friedrich Casimir von*) 18
Ketlers, Jēkabs fon (*Kettler, Jacobus von*) 15, 18, 103
Khank, Izi 66
Kirke, Frančeska 120
Klavcāns, Eugenijš 83, 90–92
Klein, Naomi 227
Kleinmans, Zalmans (*Kleinman, Zalman*) 60
Kleijntjens, Žans Kretjēns Žozefs (*Kleijntjens, Jean Chrétien Joseph*) 11, 15, 18, 20
Klements VIII (*Clement VIII*) 155, 161
Klier, John Doyle 60
Klinkāvi 176
Klinkāvs, Aleksandrs 7, 167–188, 254–255
Klinkāvs, Pēteris 176
Klūge, Francs Ferdinands (*Kluge, Franz Ferdinand*) 113
Kļaviņa, Ilva 233–234
Kļaviņš, Eduards 108–109
Kļaviņš, Jānis 119
Kļešņina, Ludmila (*Клешнина, Людмила*) 78

- Kokkelink, Günther 106
 Kolders, Aleksandrs (*Calder, Alexander*) 213, 225
 Kondrāts, Bronislavs 207–208
 Korsaks, Pēteris 109, 112, 119
 Korvenmä, Peka (*Korvenmaa, Pekka*) 153
 Kozelsks-Puzina, Jāzeps de (*Kozielsk-Puzyna, Józef de*) 19
 Krastiņš, Jānis 36–37, 40, 47–48, 50–52, 137–139, 146, 151, 156, 158
 Krastiņš, Jūlijs 114, 117, 250
 Krastiņš, Pēteris 108, 114–117, 121–123, 250
 Krauss, Teodors (*Kraus, Theodor*) 111, 249
 Krauss, Teodors (*Kraus, Theodor*) 17
 Kreicberga, Lūcija 119
 Kreislers, mūmieks 131
 Krese, Solvita 223, 233, 237, 257
 Krēslīņš, Jānis, vecākais 109, 121–123
 Kribušs, R. V. fon (*Kriebusch, R. V. von*) 102
 Kristjānsons (*Christjansohn*), namdaris 131
 Krišane, Ilva 167, 254
 Kroders, Arturs 120
 Kronvaldu Atis 116
 Krūmiņš, Arturs 34
 Krūza, Kārlis 108, 119
 Ksavers, Francisks, svētais (*Javier, Francisco, Xavier, Francis*) 14, 81
 Kudraševs (*Кудрашев*), būvdarbu vadītājs 139
 Kuga, Jānis 114, 117, 250
 Kuks, Džeimss (*Cook, James*) 104
 Kulčitskis, Mirosļavs (*Кулчичский, Мирослава*) 233
 Kundziņš, Pēteris 117
 Kupfers, Eduards (*Kupffer, Eduard*) 151, 153, 156
 Kurcijs, Andrejs 191, 255–256
 Kūrvers, Klaus 44
 Kwon, Mivon 224
 Kaune, Nikolajs 18
 Keņina (Rūmane-Keņina), Anna 112
 Keņini 113–114, 117, 120–121
 Keņiņš, Atis 112, 114, 120, 124, 249–250
 Kīplok, Edgars 88
- L, Ļ**
 Labrence, Līvija 97
 Lāce, Daina 36, 245
 Lāce, Māra 37
 Lācis, Vilis 108
 Lackis, Alfonss (*Lacki, Alfons*) 29
 Lafess, Georgs Ludvīgs Frīdrihs (*Laves, Georg Ludwig Friedrich*) 44
 Laganovskis, Leonards 236
 Laidegs sk. Keņiņš, Atis
 Lamberga, Dace 189
 Lamšefts, Juzefs (*Lamshefft, Józef*) 25
 Lancmanis, Imants 15, 21, 156
 Lapiņa, Ruta 195, 256
 Lapiņš, Jānis 124
 Lapiņš, Mārtiņš 119–120
 Larson, George A. 182
 Laube, Eizens 116, 156, 176
 Lazdiņš, Juris 159–160
 Lediņš, Hardijs 234, 236
 Lefebvs, Anri (*Lefebvre, Henri*) 237
 Leisija, Sūzena (*Lacy, Suzanne*) 225–227, 243
 Leitāne, Iveta 60, 63, 69–70, 246
 Lejnīeks, Jānis 176
 Lemke, Johans Andreass (*Lemcke, Johann Andreas*) 37
 Lemke-Kokkelink, Monika 106
 Leopolds V (*Leopold V*) 11
- Lesers, Aleksandrs (*Lesser, Aleksander*) 83
 Ležē, Femāns (*Léger, Fernand*) 191, 256
 Liberts, Ludolfs 191, 199, 205–207, 256
 Līcis, Eduards 121
 Liede, Arturs 199, 207
 Lielkraste-Leitlande, Marga 198, 200
 Liepiņš, Jānis 205–206, 209, 256
 Lingnaus (arī Lignaus), Mihaels (*Lingnau (Lignau) Michael*) 25, 81
 Lihtenšteins, Johans (*Lichtenstein, Johann*) 97
 Lind, Olaf 40
 Lindlijs, Viljams (*Lindley, William*) 44
 Līvena (*Lieven*), firstiene 98
 Līvena, Anna Doroteja (*Lieven, Anna Dorothea*) 102
 Līveni (*Lieven family*) 20
 Lojola, Ignacijs, svētais (*Loyola, Ignatius, saint; Inigo López Oñaz, de Loyola*) 9–11, 14, 81, 245
 Loodus, Rein 113
 Lucas, Thomas 9–11
 Luijs XVIII (*Louis XVIII*) 98, 102
 Lund, Annemarie 40
 Lunskis, Vladimirs (*Лунский, Владимир*) 147–148, 252
 Lebedinskis, A. (*Лебединский, А.*) 165–166
 Leņins, Vladimirs (*Ленин, Владимир*) 222
- M**
 M. (–M–, –m–) sk. Melderis, Jānis
 M. B. (Buciers, Mārtiņš vai Bružis, Miķelis?) 118
 Madernieks, Jūlijs 108–109, 111, 118, 120, 194
 Maiers, Francs fon (*Mayer, Franz von*) 42
 Maizītis, Atis 114–115, 117, 250
 Major, Máté 135
 Makgils, Džeimss (*McGill, James*) 178–179
 Māliņa, Sarmīte 231
 Malvess, Roberts 14
 Manteifeli (*Manteuffel family*) 28
 Manteifels, Gustavs (*Manteuffel, Gustaw*) 20–21, 25, 80
 Manteifels, Karls Vilhelms fon (*Manteuffel, Karl Wilhelm von*) 104
 Manneti, Filipo Tommazo (*Marinetti, Filippo Tommaso*) 122
 Martin, Marianne W. 191
 Māterlinks, Moriss (*Maeterlinck, Maurice*) 121
 Matevičs, J. 122
 Matisevičs, Kristofs (*Matysiewicz, Krzysztof*) 15
 Matvejs, Voldemārs 122, 197
 Maunts, Stīvens (*Mount, Stephen*) 178
 Mēdems, Pauls (*Medem, Paul*) 98
 Medenis, J. (šeit: neesoša persona) 119
 Meiers, Francs Zaless (*Meyer, Franz Sales*) 156, 160–161, 166
 Meinharts, Kristofs Frīdrihs (*Meinhardt, Christoph Friedrich*) 37
 Meinks, Frīdenks (*Meinck, Fryderyk*) 15
 Mēlbarts, Harijs (*Mehlbart, Harry*) 156–157
 Meldāls, Ferdinands (*Meldahl, Ferdinand*) 40
 Meldere, Ērika 122
 Meldere, Manja 122
 Melderis, Emīls 219
 Melderis, Gunārs 96, 98, 100
 Melderis, Jānis 108–109, 112, 114–117, 119–124, 250
 Melngailis, Emīlis 115, 119
 Mengdens, Voldemārs fon (*Mengden, Woldemar von*) 110
 Mengoni, Džuzepe (*Mengoni, Giuseppe*) 47
 Meņģelis, Jānis 139
 Merets, Kempbels (*Merrett, Campbell*) 177, 179, 254
 Merinē, Ēģiptes faraona finanšu ierēdnis 98
 Merkel, Garlieb 68
 Mieriņa, Austrā 151
 Miesnieks, Kārlis 123
 Mignot, Claude 47

Mihailovs, Ivans (*Михайлов, Иван*) 91
Millers, Vilhelms (*Müller, Wilhelm*) 131
Mills, Džons Stjuarts (*Mill, John Stewart*) 64
Milts, Fridrihs 122
Mirama, Lūcija fon (*Miram, Lucie von*) 111, 113, 249
Miron, Dan 62–63
Mirzoeff, Nicholas 62
Miss van der Roer, Ludvigs (*Mies van der Rohe, Ludwig*) 182
Mitrēvics, Jānis 231
Moked, Gabriel 74
Mollik, Kurt 42
Mollins, Nikolauss (*Mollyn, Nicolaus*) 13
Morics, Fridrihs (*Moritz, Friedrich*) 113
Morlihs, Frideniks (*Morlich, Fryderyk*) 82
Mozlijs, Viljams (*Moseley, William*) 47
Ms sk. Melderis, Jānis
Mucenieks, Edgars 231
Murfets, K. L. (*Murfedt, C. L.*) 42
Muriljo, Bartolomē Estebans (*Murillo, Bartolomé Estéban*) 89
Murs, Fridrihs (*Mur, Friedrich*) 131
Mūrs, Henrijs (*Moore, Henry*) 213, 219–220, 225

N

–n– 121

Nadals, Hieronimo (*Nadal, Hieronimo*) 9
Nakcjanovičs, Jakubs (*Nakcjanowicz, Jakub*) 25
Nam Džun Paiks (*Nam June Paik*) 232
Nanni di Banko (*Nanni di Banco*) 162
Napiersky, Leonhard 14
Napoleons (*Napoléon Bonaparte*) 42, 96
Neiburga, Katrīna 238, 241
Neiburgers, Karls (*Neuburger, Karl*) 95
Neilis, Kārlis 205
Neimanis, Vilhelms (*Neumann, Wilhelm*) 32, 78, 89, 91, 95, 99–100, 106–107, 113, 130, 134, 158–159, 248–249, 252
Nesbita, Mollija (*Nesbit, Molly*) 229
Nicmane, Roze 111, 114
Nideckis, Andrejs Patricijs (*Nidecki, Andreas Patricius*) 14, 245
Nikolajs I (*Николай I*) 61
Nodieva, Aija 201
Novadniece, Ināra 108
Novickis (*Новицкий*) 36–37

O

Oberländer, Erwin 68
Obrihs, Hanss Ulrihs (*Obrihs, Hans Ulrich*) 229
Obrompolskis, Vojcehs (*Obrompolski, Wojciech*) 82
Ofenbergers, Heinrihs fon (*Offenberg, Heinrich von*) 103–104
Ogle, Kristīne 9, 78, 81–82, 245
Orla-Bukowska, Annamaria 73
Ormans Kvains, Villards van (*Orman Quine, Willard van*) 64, 73
Osis, Laimonis 109, 115
Oskerko, Jānis 214
Osmanis, Aleksis 206
Osmāns, Žoržs Ežēns (*Hausmann, Georges Eugène*) 41
Ozoliņš, Armins 234
Ozols, Alfrēds 121

P

Pacs, Kazimirs (*Pac, Kazimierz*) 19
Padēlis-Līns, Agris 128
Pagasts, Mārtiņš 161
Pankoks, Miķelis 122
Parako, Antonio (*Paracco, Antonio*) 25
Pašenda, Ježijs (*Paszenda, Jerzy*) 12, 24–25, 81
Paukers, Magnuss Georgs (*Paucker, Magnus Georg*) 97

Pe. Ge. sk. Gruzna, Pāvils
Pekstons, Džozefs (*Paxton, Joseph*) 47
Pēksēns, Konstantīns 116, 160, 162, 165–166
Peletjers, Džons (*Pelletier, John*) 10
Peļše, Stella 189, 255
Peņģerots, Visvaldis 108, 122, 191
Perebaskins (*Перебаскин*), inženieris 83, 140
Perecs, Jichaks Leibušs (*Peretz, Yitskhok Leybush (Isaak Leib)*) 61, 63
Pērls, Rūdolfs 122
Petersens, Rūdolfs (*Petersen, Rudolf*) 155
Pētersons, K. 70
Pētersons, Ojārs 230
Pēterss-Stefenhāgens, Johans Martins (*Peters-Steffenhagen, Johann Martin*) 96
Pflugs, Roberts (*Pflug, Robert*) 138–139, 162
Pīčukāne, Ingrīda 238
Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*) 191, 225
Pinchuk, Ben-Cion 60
Pitkenens, Jiri (*Pitkänen, Jyrj*) 238
Plagemann, Volker 44
Plase, Jānis 209
Platais, Teodors 114
Plāteri (*Plater family*) 28, 78, 80
Pole, Ernests 117
Pole A., namīpašnieks 166
Polonsky, Antony 66, 74
Poplatek, Jan 81
Poplavskis, Mikolajs Korvins (*Poplawski, Mikolaj Korwin*) 20, 24
Pormale, Monika 233
Portnovs, Nikolajs (*Портнов, Николай*) 91
Poruks, Jānis 60, 62, 67, 115–116
Povilevičs, Juzefs (*Powilewicz, Józef*) 25
Prande, Alberts 112, 118–119, 122, 191
Primore, Jay 182
Prokop-Janiec, Eugenia 62, 65, 74
Pujāte, Inta 190
Purics, Alfrēds 121
Purvītis, Vilhelms 104, 108, 110–111, 113–114, 196–197, 199, 203, 249, 256
Putniņa-Niedra, Anita 190
Putrāms, Juris 231

R

R. R. 113
Raabyemagle, Hanne 40
Radziņš, Pēteris 160–161
Radzivils, Alberts (*Radziwiłł, Albrycht*) 15
Rainis (ist. v. Pliekšāns, Jānis) 116, 231
Raihs, Frenks Loids (*Wright, Frank Lloyd*) 185, 255
Rasels, Bērtrands (*Russel, Bertrand*) 71
Rastrelli, Frančesko Bartolomeo (*Rastrelli, Francesco Bartolomeo*) 32, 81
Ratniks, Mārtiņš 234
Ravena, Arlena (*Raven, Arlene*) 225
Reinbergs, Augusts (*Reinberg, August*) 161
Reining, Hermann 42
Reinsbergs, Rafāels (*Rheinsberg, Rafael*) 230
Reisveiks, Johans fon (*Rijswijk, Johan von*) 44
Reiterns (*Reutem*) 21
Reiters, Ivans (Jānis?) 162–163
Reke, Johans Fridrihs (*Recke, Johann Friedrich*) 96–98, 103, 249
Rēzners, Karls (*Roesner, Karl*) 42
Riči, Lorencs (*Ricci, Lorenzo*) 25
Rieksts, Jānis 109–112, 119, 122, 124, 249–250
Rihters, Ādolfs (*Richter, Adolf*) 98–99, 106
Riki (*Ryk family*) 28
Rīks, Mihals (*Ryk, Michał*) 33
Riške, Nikolajs 135
Rīts, Oto (*Rieth, Otto*) 160

Robia, Luka della (*Robbia, Luca della*) 161
 Robinete, Mārgarita A. (*Robinette, Margaret A.*) 213
 Rodčenko, Aleksandrs (*Родченко, Александр*) 227
 Rode, Emīls 238
 Rofs, Jakubs (*Ruoff, Jakob*) 25
 Rogofa, Irita (*Rogoff, Irit*) 244
 Rolofs, Ulfs (*Rollof, Ulf*) 230
 Romans, Aleksandrs 122, 250
 Rondelli, Karlo Frančesko (*Rondelli, Carlo Francesco*) 81
 Roshwald, Miriam 62
 Roskies, David 61
 Rots, Jozefs (*Roth, Joseph*) 68
 Rots, Nikolajs (*Roth, Nikolaus*) 15
 Rozenfelts (*Rosenfeldt*), mūmieks 131
 Rozens, Gerhards fon (*Rosen, Gerhard von*) 111, 113, 249
 Rozentāle (dzim. Forsele), Ellija (*Forssell, Elli*) 118
 Rozentāls, Janis 104, 110–114, 117–118, 121, 124, 190, 193–194, 249–250
 Roždārs, Fricis 207
 rs (Asars, Hermanis vai Asars, Jānis) 113
 Rudnickis, K. I. fon (*Rudnicki, C. I. von*) 48
 Rumass, Roberts (*Rumas, Robert*) 230
 Rumpēters, Arkādījs 88

S, Š

–S– 117, 120
 Sakne, Jānis 114–115
 Saksons Snels, Henrijs (*Saxon Snell, Henry*) 178–179, 250
 Saldavs, Oļģerts 194, 256
 Salmaso, Endrijs (*Salmaso, Andy*) 177
 Sapuns, Modris 236
 Saulīte (arī Saulīte-Meldere), Rozālija 120–121, 250
 Saulīte, Pēteris sk. Saulītis, Pēteris
 Saulīte-Melderis (Saulītis-Melderis), Pēteris (neesoša persona) 108–109, 112, 119, 121, 124, 250
 Saulītis, Pēteris 108–109, 112–115, 117, 120–121, 123, 249
 Savickis, Vilhelms (*Sawitzky, Wilhelm*) 111
 Schlaw, Karl Otto 96–97
 Schmidt, Michael 66
 Schmutzler, Robert 152
 Schubert, Dirk 42
 Schweitzer, Robert 69
 Schwindtal, Michael 68
 Senie, Hamiet F. 225
 Seraphim, A. 14
 Seraphim, Ernst 132
 Serra, Ričards (*Serra, Richard*) 225
 Serto, Mišels de (*Certeau, Michel de*) 237
 Sfonims, Mendele Moihers 61
 Sherman, Joseph 63
 Siblijs, Hairems (*Sibley, Hiram*) 181, 255
 Siliņš, Jānis 108, 117, 122, 196, 200, 217
 Siliņš, Kārlis 207–208
 Silzemnieks, Alberts 204–205
 Sipunova, Ineta 234–235
 Skalbe, Kārlis 119
 Skariņš, Ansis 115
 Sklodovskis, Tadeušs (*Skłodowski, Tadeusz*) 82
 Skorika, Karmella 63
 Skorulskis, Antonijs (*Skorulski, Antonio*) 25
 Skujenieks, Marģeris 126
 Skulme, Oto 200, 203
 Skulme, Uga 200
 Smertjeva, Valentina 88
 Smidt, Claus M. 40
 Smith, Jeffrey Chipps 9–10
 Sokolova, Alla (*Соколова, Анна*) 71, 73, 75–77

Srābāns, Raimonds 139
 Stāls, Nikolass (*Stahl, Nicholas*) 177
 Staudens, Jānis 137
 Stefāns Batorijs (*Stefan Batory*) 12, 79, 245
 Steinhart, Jakob 61
 Stefenhāgeni (*Steffenhagen family*) 96, 98, 249
 Stempels, Macejs (*Stempell, Maciej*) 18
 Stenders, Ernests 117
 Stračona, lords (*Lord Strachona*) 178
 Straube, Gvido 153
 Straziņš, Jēkabs 193, 256
 Strods, Heinrihs 80–81
 Strunke, Niklāvs 190–191, 197, 199, 205, 255
 Sundfors (vai Sundfors), Oskars (*Sundfor (Sundfors), Oskar*) 120–121
 Suta, Romans 209
 Suvorovs, Aleksandrs (*Суворов, Александр*) 37, 48, 50
 Svemps, Leo 202–203
 Svīde, V. 29–30, 79
 Svilāns, Jānis 80, 83
 Šacs, Arons (*Schatz, Ahron*) 131
 Šacs, Jozefs (*Schatz, Joseph*) 131
 Šacs, Leizers (*Schatz, Leiser*) 131
 Šādovs, Johans Gotfrīds (*Schadow, Johann Gottfried*) 103
 Šagāls, Marks (*Chagall, Marc*) 61, 63–64, 76
 Šavolovičs, Jēkabs 135
 Šefels, Fridrihs (*Scheffel, Friedrich*) 156, 165
 Šefers, Vilhelms (*Scheffers, Wilhelm*) 158
 Šekspīrs, Viljams (*Shakespeare, William*) 121
 Šēls, Heinrihs (*Scheel, Heinrich*) 137, 139, 156, 158, 165
 Šembeks, Kristofs Antons (*Szembek, Krzysztof Anton*) 19
 Šenkings, Oto (*Schenking, Otto*) 14, 245
 Šervinskis, Makss (*Sherwinsky, Max*) 161
 Šervinskis, Vladimirs (*Шервинский, Владимир*) 93
 Šildss, Aivens (*Tshilds, Ivan*) 177, 181–182, 255
 Šinkels, Karls Fridrihs (*Schinkel, Karl Friedrich*) 132
 Širants, Rūdolfs 36
 Šķērstēns, Jēkabs 135
 Šlipenbahs, Ulrihs fon (*Schlippenbach, Ulrich von*) 103
 Šmēlings, Aleksandrs (*Schmaeling, Alexander*) 161
 Šmetovs, Egons Bernhards Gotfrīds fon (*Schmettow, Egon Bernhard Gottfried von*) 103
 Šmite, Edvarda 138
 Šneurs, Zalmans (*Schneur, Zalman*) 61
 Šoloms Aleihems (*Sholom Aleihem*, ist. v. Šoloms, Rabinovičs (*Sholom, Rabinovich*)) 61–63
 Špenglers, Osvalds (*Spengler, Oswald*) 192, 256
 Šprengers, Pauls (*Sprenger, Paul*) 42
 Špune, Valentina 73
 Šreiners, Stefāns 68
 Štafenhāgens, Vilhelms Zigrīds (*Stavenhagen, Wilhelm Siegfried*) 133
 Štakenšneiders, Andrejs (*Штакеншнейдер, Андрей*) 160
 Štālbergs, Ernests 167
 Štamms, V. (*Stamm, W.*) 165
 Štarks, Johans Augusts (*Starck, Johann August*) 62
 Šteinberga, Doroteja 115
 Šteinbergs P., namipašnieks 166
 Šteinbergs, Pēteris 111–112, 114, 117–118, 124, 249–250
 Šteinbloms (*Steinblohm*), namdaris 131
 Štiglics, Aleksandrs (*Stieglitz, Alexander; Штиглиц, Александр*) 114
 Štrāls, Aleksandrs 114–115, 250
 Štrēms, Karls (*Ströhm, Carl*) 113
 Šturms, Ernests (*Sturm, Ernest*) 15, 18
 Šulcs, Bruno (*Schulz, Bruno*) 60–61, 63, 66–67, 70–71, 73–76
 Šusters, Francis (*Шустер, Франц*) 88
 Švābe, Arveds 192
 Šverini (*Schwerin family*) 20

T

- Tamanski, Ivans (*Таманский, Иван*) 83, 140
 Tammanis, J. 139
 –te 120
 Tenerāni, Pietro (*Tenerani, Pietro*) 103
 Terkmanis, Augusts 135
 Tēmers, Gilberts Dž. (*Turner, Gilbert J.*) 179
Terry, Neville 179
Thieme, Ulrich 114
 Tidemanis, Jānis 199, 202–203
 Tīgins, Amolds 114, 117, 250
 Tihomirovs, Ivans (*Тихомиров, Иван*) 111, 249
 Tillbergs, Jānis Roberts 117–118, 197
 Tillbergs, Oļegs 230
 Tinlijs, Semjuels (*Tinley, Samuel*) 184–186
 Tirranens, Alberts (*Tirranen, Albert*) 83, 89–92
 Tirvaniža, Rirkrits (*Tiravanija, Rirkrit*) 229, 238
 Tūdori (*Tudor dynasty*) 152
 Tolstojs, Levs (*Толстой, Лев*) 121
 Tone, Valdemārs 123
 Tons, Konstantīns (*Тон, Константин*) 83, 140
 Treija, Anda 221
 Trompovskis, Edmunds fon (*Trompowsky, Edmund von*) 162
 Trušanovs, Valdis 20
 Tūms, Heinrihs (*Thum, Heinrich*) 13–14
 Tupikovs, Fjodors (*Тупиков, Федор*) 165
 Tušinskis, Devi (*Tuszynski, Devi*) 63–65
- U, Ū
- Ubāns, Konrāds 114, 118, 201, 203, 206, 256
 Ūders, Teodors 194
 Ulmanis, Kārlis 210
 Ulmans, Miša (*Ullman, Mischa*) 231
 Ūpits, Andrejs 120
- V
- Vāgners, Oto (*Wagner, Otto*) 162, 166
Vallery-Radot, Jean 10
 Vallots, Pauls (*Wallot, Paul*) 160
 Vālters, Jānis 207
 Varslavāns, Francisks 203
 Vasiljevs (*Васильев*), gleznotājs 82
 Vasiljevs, Juris (*Васильев, Юрий*) 28, 30–31, 79, 146, 153
 Vasņecovs, Viktors (*Васнецов, Виктор*) 87
 Vēbers, Makss (*Weber, Max*) 189
 Vēgers, Augusts (*Weger, August*) 50
 Veilande, Simona 238
 Veirs, Viljams (*Weir, William*) 36–37, 50–51, 56–57, 246
 Vents, A. (*Wendt, A.*) 51–53, 57, 246
 Vēzemanis, Hermanis Fridrihs (*Wesemann, Hermann Friedrich*) 132
 Vidmans, Marsels Simons (*Widmann, Marcellus Simon*) 15, 19
 Viherts (*Wichert*), krāsotājs 131
 Vika, Hilda 200
 Vikmanis, Dāvids Ferdinands (*Wickmann, David Ferdinand*) 57
 Viktorija, karaliene (*Queen Victoria*) 168, 177–181
 Vilciņš, Rūdolfs 111, 257
 Vilhelms II (*Wilhelm II*) 103
 Vilsons, Ginta 196
 Vļumainis, Jūlijs 203
 Vipers, Boriss (*Виппер, Борис*) 7, 18, 78, 105
 Virsis, Jānis 159

- Virza, Edvards 193
 Višņevceks, Mihails (*Вишневецкий, Михаил*) 85
 Vitens, Fridrihs fon (*Witten, Friedrich von*) 99
 Vitiks, Amolds (*Wittick, Arnold*) 168
 Vitols, Eduards 118
 Vitols, Hugo 196
 Vitols, Jāzeps 116–117
 Vizulis, Ādams 83
 Vojdovskis, Bogdans (*Wojdowski, Bogdan*) 72–74
 Volanska, Alise 129, 135
 Volfgangs Vilhelms (*Wolfgang Wilhelm*) 11
Vollmer, Hans 114
 Vuds, Pols (*Wood, Paul*) 189
 Vulfarts, Makss (*Wulfart, Max*) 113
 Vulfs, Edvards 108

W

- Wachsstock, D.* 62
Wagner-Rieger, Renate 42
Wieclawska, Katarzyna 65–66
Wiesel, Elie 61
Wilkinson, Alan 219
Wurzer, Rudolf 42

Z, Ž

- Zabiļevska, Anita 233
 Zakss, Hinrihs (*Sachs, Hinrich*) 238–239
 Zāle, Kārlis 216–219, 257
 Zāltis, Jānis 119
 Zandbergs, Argo 144
 Zariņa, Aija 231
 Zariņš, Ričards 112, 118
Zborowski, Mark 65
 Zēbauere, Leontīne 114, 250
 Zegners, Janis (arī Jānis) 114–117
 Zeidmane, E. (*Seidmann, E.*) 164
 Zeile, Pēteris 119
 Zeilers, Teodors (*Seiler, Theodor*) 127, 251
 Zeltiņa, Guna 121
 Zeltiņš, Voldemārs 111, 114, 122–123, 197, 249–250
Zemel, Carol 62
 Zemitis, Aigars 231
Žeromski, Stefan 74
 Zīberga-Budberga, Magdalēna de (*Zyberg-Budberg, Magdalena de*) 25
 Zībergi (*Siberk, Zyberk, Syberk or Sieberk family*) 24
 Zībergs, Josafāts (*Zyberg, Josaphat*) 25
 Zigmunds, Jūliuss Gotfrīds (*Siegmund, Julius Gottfried*) 49–50
 Zilgalvis, Dzintars 231
 Zilgalvis, Jānis 125–126, 166, 251
 Zingers, Izaks Baševiss (*Singer, Isaac Bashevis*) 61, 63, 66
 Žebrausks, Toms (*Żebrauskas, Tomas; Żebrowski Tomasz*) 25
 Žebrovskis, Andžejs (*Żebrowski, Andrzej*) 82

- Гаврилин, Александр* 139
Пилыцкий, Владимир 140
Сахаров, Сергей 83, 85, 87, 93–94
Стародубова, Вероника 216
Тиц, Алексей 140
Ушаков, Юрий 140

VIETU RĀDĪTĀJS / INDEX OF LOCATIONS

A

- Acone LV 211, 222, 246
 Aglona LV 33, 67
 Aizpute LV 64–66, 69, 71, 75, 247–248
 Akniste LV 64–65, 68
 Alsunga LV 20
 Alūksne LV 114, 203
 Amerika (*America*) US 7, 61–62, 168, 177, 182, 184, 186–188, 193, 199, 213, 225–226, 228, 254
 Amerikas Savienotās Valstis (ASV) US sk. Amerika
 Anglija (*England*) UK sk. Lielbritānija
 Apriņi LV 17
 Apvienotā Karaliste (*United Kingdom*) UK sk. Lielbritānija
 Asiņja–Babilonija (angļu *Assyria–Babylonia*), vēst. 166
 Atašiene LV 34
 Atēnas (angļu *Athens*) GR 182
 Auce LV 24
 Augšzeme (Sēlija) LV 74, 93, 247
 Austrija (*Österreich*) AT 11–12, 15, 28, 31, 41, 152
 Austrumeiropa (*Eastern Europe*) 60–61, 64, 68, 70–71
 Austrumlatvija LV 31, 63, 73

B

- Baltija (*Baltic*) EE, LV, LT 48, 78, 89, 96, 99, 104, 111–113, 124, 163, 212, 214
 Baltijas provinces, vēst. sk. Baltija
 Baltinava LV 34
 Baltkrievija (*Беларусь*) BY 12, 28, 67
 Balvi LV 65, 74
 Bamberga (*Bamberg*) DE 12
 Bandava LV 125
 Bara (*Bara*) PL 73
 Barkava LV 65
 Bārta LV 104
 Bauska LV 20, 24, 64, 67, 70, 100–101, 105, 137, 144–147, 246, 252
 Bavārija (*Bayern*) DE 11
 Bāzele (*Basel*) CH 173, 192
 Bebrene LV 24
 Berķenele (*Birkinell*) LV 89
 Berlīne (*Berlin*) DE 44, 51, 132, 137, 152, 156, 160, 231, 246
 Bērzaune LV 140
 Bērzgale LV 34
 Birīņi LV 132
 Bizantija (angļu *Byzantium*) 138, 140
 Blankenfelde LV 132
 Braņevo (*Braniewo*) PL 12, 14
 Brēmene (*Bremen*) DE 42, 43, 184
 Brisele (*Bruxelles*) BE 47
 Bristole (*Bristol*) UK 47
 Bučaуска LV 142
 Bunka LV 104
 Burghauzena (*Burghauzen*) DE 12
 Burtņieki LV 15

C, Č

- Cēsis LV 10, 14–15, 17, 19, 34, 65, 80, 108, 116, 124, 139, 245
 Cirava LV 127
 Citava (*Zittau*) DE 132
 Čikāga (*Chicago*) US 167–168, 177, 181–185, 187, 254–255

D

Dagda LV 29, 65, 71, 75–76
 Dānija (*Danmark*) DK 40, 44, 233
 Daugavpils, Dinaburga (*Dünaburg*), Dvinska LV 7, 12, 15, 25, 27–35, 62–63, 65–70, 72–73, 75, 78–83, 85–94, 125, 140, 245, 247–248
 Dienvidigauņa (*Southern Estonia*) EE 137
 Diseldorfā (*Düsseldorf*) DE 11
 Dobeļe LV 105, 202
 Drēzdene (*Dresden*) DE 161
 Dubna LV 81
 Dubulti (Jūrmala) LV 63, 65
 Dupleiža (*Dupage*) US 168, 183–184, 186, 255

E, Ē

Edinburga UK 179
 Ēdole LV 17
 Ēģipte (angļu *Egypt*) 98, 160–161, 166
 Ēģipte LV 88
 Eiropa (*Europe*) 7, 23, 36, 40–41, 47–48, 97, 104, 106, 135, 151–152, 156, 168, 176–177, 189, 192–193, 206, 213, 216, 225, 228, 249; sk arī Rietumeiropa
 Eversmuiža LV 34

F

Feimaņi LV 34
 Fenāra (*Ferrara*) IT 10
 Florence (*Firenze*) IT 40, 122, 162
 Francija (*France*) FR 41, 102, 135, 152
 Frankfurte (*Frankfurt*) DE 192

G

Galičija (*Галиция*) UA 74, 247
 Gambija (*Gambia*) GM 15
 Getingene (*Göttingen*) DE 96
 Gostiņi (Glazmanka) LV 60, 62, 64, 68–69
 Grāca (*Graz*) AT 161
 Graudupe LV 128
 Grenči LV 127
 Griekija (angļu *Greece*) GR 133, 166
 Griņa LV 63, 82, 88, 91–94
 Grobiņa LV 64, 66–67, 247
 Gulbene LV 125

H

Halle (*Halle*) DE 11
 Hamburga (*Hamburg*) DE 42–44, 47, 54, 57
 Hannovere (*Hannover*) DE 44, 106
 Hanza (*Hansa*) 44, 62
 Helsinki (*Helsinki*) FI 69

I

Igaunija (*Eesti, Estonia*) EE 12, 137–139, 148, 212, 252
 Igaunijas PSR, vēst. EE sk. Igaunija
 Ikšķile LV 221
 Ilinoisa (*Illinois*) US 182
 Ilūkste LV 12, 24–28, 34–35, 245
 Indija (angļu *India*) IN 15
 Infantija (poļu *Infanty Polskie*), vēst. LV sk. Latgale
 Ingolštate (*Ingolstadt*) DE 12
 Insbruka (*Innsbruck*) AT 11
 Irbene LV 234
 Itālija (*Italia*) IT 12, 22, 33, 189
 Izvalta LV 27–28, 82

J

Jāņmuiža LV 122, 144
 Jaroslava (*Jaroslav*) PL 12
 Jaunjelgava LV 64, 67, 247
 Jēkabpils LV 64, 75
 Jelgava (vēst. *Mitau*) LV 7, 11, 15, 17–20, 24, 27, 34, 62, 64, 70–71, 73–74, 95–100, 102–105, 107, 125, 131, 156, 198, 207, 245, 248–249, 256
 Jersika LV 87
 Jeruzāleme (angļu *Jerusalem*) IL 65
 Jonišķi (*Joniškis*) LT 24

K

Kališa (*Kalisz*) PL 12, 14
 Kalkūne LV 91
 Kalupe LV 92
 Kāna (*Caen*) FR 135
 Kanāda (*Canada*) CA 7, 168, 176–179, 182, 254
 Kandava LV 65–68, 71, 105, 247
 Karēlija (*Карелия*) RU 91
 Karlsrūe (*Karlsruhe*) DE 51, 192, 246
 Kārsava LV 34, 65, 70
 Karula (*Karula*) EE 141–142
 Kasele (*Kasel*) DE 231
 Kaunata LV 65, 67, 73, 246
 Kazdanga LV 104
 Kijevas (*Київ*) UA 87
 Klivmuiža LV 24
 Koknese LV 113
 Kokova LV 34
 Kopenhāgena (*København*) DK 40, 42
 Krakova (*Kraków*) PL 12
 Krāslava (*Kraslaw*) LV 29, 65, 71
 Krievija (*Россия*) RU 15, 28, 30, 36, 40, 61, 79–80, 82–83, 85, 87–88, 96, 105, 109, 112, 117, 125, 132, 139–140, 145, 148, 151–153, 158, 189–191, 230, 253
 Krievijas impērija (*Российская империя*), vēst. RU sk. Knevijs
 Krīma (*Крым*) UA 37, 73
 Krustpils LV 64, 75
 Kuldīga LV 15, 17–18, 34, 62, 64–65, 68–69, 122, 125–136, 203, 245, 251–252
 Kurzeme (vācu *Kurland*) LV 15, 17–21, 27–28, 34–35, 37, 61–62, 64, 67–68, 71–72, 74–75, 79–80, 88, 91, 95–101, 103–107, 125, 145, 245, 247–248, 251
 Kurzemes guberņa, vēst. LV sk. Kurzeme
 Kurzemes–Zemgales hercogiste, vēst. LV sk. Kurzeme

Ļ, Ļ

Landshūte (*Landshut*) DE 12
 Larošela (*La Rochelle*) FR 115
 Latgale (poļu *Infanty Polskie*, krievu *Латгалия*) LV 18, 28–29, 31–35, 61, 64–65, 74–75, 79–80, 93–94, 205, 247–248
 Latvija LV 7, 9, 12–14, 18–22, 29–30, 32, 34–35, 37, 60–64, 66–68, 70, 73–76, 93, 95–97, 100, 104–105, 107–110, 112, 116, 118–123, 125–126, 131–132, 134, 136–138, 144, 148, 150–151, 153, 156, 161, 167–169, 171–172, 174–178, 182, 184–186, 188–194, 196–198, 203, 207, 210–212, 214, 216–218, 221–222, 229–232, 238, 241, 243, 245–257
 Latvijas PSR, LPSR, vēst. LV sk. Latvija
 Latvijas Republika LV sk. Latvija
 Laucesa LV 83, 90–92
 Lauksode LV 24
 Leipcīga (*Leipzig*) DE 192

Lejaskurzeme LV 127

Libeka (*Lübeck*) DE 44–45, 51–52, 57, 156, 246
 Lielbritānija (*Great Britain*) 178, 193
 Liepāja LV 64, 70, 120, 125, 201, 243
 Lietuva (*Lietuva*) LT 12, 15, 19–20, 28, 33, 62, 70, 78, 81, 91, 212
 Lietuvas lielkņaziste (*Lietuvas Didžioji Kunigaikštystė*), vēst. LT sk. Lietuva
 Lietuvas PSR, vēst. LT sk. Lietuva
 Liksna LV 78
 Liona (*Lyon*) FR 41
 Līvāni (Libane) LV 65, 71
 Līvberze LV 20, 24
 Livonija (*Livonia*), vēst. EE, LV 19–20, 28–29, 62, 69, 78, 80
 Lomža (Łomża) PL 12
 Londona (London) UK 47, 61, 97, 104
 Ludza LV 15, 34, 62, 65–71, 73–76
 Ļeņingrada (*Ленинград*), vēst. RU sk. Sanktpēterburga

M

Madona LV 67, 246
 Magdeburga (*Magdeburg*) 62, 79
 Mainca (*Mainz*) DE 14
 Majori LV 203
 Malta LV 65
 Māji LV 141–142
 Mārburga (*Marburg*) DE 97, 135
 Mārciena LV 140
 Mezopotāmija (angļu *Mesopotamia*), vēst. 166
 Milāna (*Milano*) IT 47
 Mindelsheima (*Mindelsheim*) DE 12
 Minhene (*München*) DE 12
 Mogļeva (*Могилев*) BY 29, 80
 Molsheima (*Molsheim*) FR 11
 Monreāla (*Montreal*) CA 167–168, 176, 178, 181, 183, 185, 254–255

N, Ņ

Nante (*Nantes*) FR 47
 Naujiene LV 34
 Neapole (*Napoli*) IT 48
 Neiburga pie Donavas (*Neuburg an der Donau*) DE 11
 Neo (*Nôo*) EE 141
 Nereta LV 64
 Nīderlande (*Nederland*) NL 44, 62, 238
 Nītaure LV 139
 Nogale LV 127
 Norvēģija (*Norge*) NO 104
 Ņesviža (*Nieswież*) BY 12
 Ņujorka (*New York*) US 61, 109, 225

O

Osnabnka (*Osnabrück*) DE 14
 Osvencima (*Oświęcim*) PL 68
 Otava (*Ottawa*) CA 177

P

Palermo (*Palermo*) IT 40
 Paņize (*Paris*) FR 40–41, 47–48, 54, 57, 111, 113–114, 154, 158–159, 164, 206
 Pasava (*Passau*) AT 11
 Pasiene LV 33
 Pāvilošta LV 69, 247
 Pērnava (*Pärnu*) EE 120, 250

Pēterburga sk. Sanktpēterburga
Piebalga LV 15
Pilda LV 34
Piltene LV 19, 24, 62, 71, 80, 247
Plocka (*Plock*) PL 12
Plaviņas LV 64, 221
Podolija (*Подолія*) UA 67, 70–71, 73–77, 247
Polija (*Polska*) PL 12, 20, 28–29, 31, 34, 40, 62, 67, 73, 78–80, 230
Poļu Vidzeme sk. Latgale
Pošavša (*Poszawsz*) PL 15
Potsdama (*Potsdam*) DE 156, 159
Poznaņa (*Poznań*) PL 12, 40
Prāga (*Praha*) CZ 12
Preiji LV 29, 65
PSRS (*СССР*), vēst. 213–214

R

Raipole LV 34
Rēgensburga (*Regensburg*) DE 14
Rēvele (*Reval*), vēst. EE sk. Tallina
Rēzekne LV 15, 63, 65–66, 125, 198, 203, 256
Riebiņi LV 67, 246
Rietumeiropa (*Western Europe*) 70, 72, 105, 168, 199
Rīga LV 7, 12–15, 17, 21, 34, 36–37, 39–41, 44–57, 62–63, 71–72, 81, 89, 92, 95, 98–100, 106, 108–118, 120–122, 124–125, 131–132, 135, 137–138, 145–156, 158–161, 166–169, 171, 185, 195–201, 203, 205–207, 209–215, 217, 221, 223, 229–230, 232, 237–238, 240–241, 245–246, 249–250, 252–254, 256–257
Roda (angļu *Rhodes*) GR 155
Roma (*Roma*) IT 10–11, 21, 23–24, 40, 80, 83, 91–93, 155, 161–162, 182
Rucava LV 104
Rūjiena LV 120, 250
Rūmene LV 127
Rundāle LV 156
Rušona LV 15, 132

S, Š

Sabile LV 64–69, 72, 74–77, 247
Salaspils LV 215, 222, 257
Saldus LV 64, 66–67, 71, 113, 247
Sandomira (Sandomeža) (*Sandomierz*) PL 12
Sanfrancisko (*San Francisco*) US 227
Sanktpēterburga (*Санкт-Петербург*) RU 36, 47–48, 50, 83, 89, 91, 100, 109, 116, 118, 137, 160, 247
Sibirija (*Сибирь*) RU 218
Sigulda LV 211
Silene LV 70
Silmala LV 65
Skaistkalne LV 11–12, 15, 18–24, 26–28, 31–35, 247
Smolenska (*Смоленск*) RU 29
Solikamska (*Соликамск*) RU 218
Somija (*Suomi*) FI 238
Spānija (*España*) ES 12
Stiglava LV 34
Stokholma (*Stockholm*) SE 79
Stolerova LV 34
Strasbūra (*Strasbourg*) FR 11
Subate LV 24, 64, 67–68, 70–71, 74–75
Suntazi LV 218
Šaulji (*Šauliai*) LT 20
Špeiere (*Speyer*) DE 14
Šveice (*Schweiz*) CH 238
Šverīne (*Schwerin*) DE 132
T

Tallina (*Tallinn*) EE 19, 32, 113, 197
Talsi LV 64–65, 67, 127, 247, 251
Tartu (*Tartu*) EE 12, 81, 128, 139, 192
Tērbata (*Dorpat*), vēst. EE sk. Tartu
Tirole (*Tirol*) AT 11
Toronto (*Toronto*) CA 177
Toruņa (*Toruń*) PL 12
Trīra (*Trier*) DE 14
Tukums LV 24, 64–67, 198, 247, 256

U

Ukraina (*Україна*) UA 63, 67, 233

V

Vācija (*Deutschland*) DE 12, 42, 62, 100, 103, 106, 109, 132, 135, 152, 176, 230
Vaiņode LV 65, 67, 247
Valdeķi LV 127
Valdemārpils LV 64, 67, 69, 247
Valka LV 121
Valmiera LV 15, 137, 139, 140–145, 202–203, 252
Vankūvera (*Vancouver*) CA 177
Varakļāni LV 29, 64, 65
Varšava (*Warszawa*) PL 19–20, 40, 91, 214
Venēcija (*Venezia*) IT 40, 162, 206, 229
Ventspils LV 64, 71, 74–75, 125, 232–234, 236–238, 247, 257
Viduseiropa (*Central Europe*) 33, 72, 100
Vidzemes guberņa, vēst. LV, EE sk. Vidzeme
Vidzeme LV 15, 18, 20, 34, 37, 50, 80, 112, 137–140, 145–147, 252
Viesīte LV 67, 246
Vijaka LV 64, 66–67, 70, 203, 246
Vijāni LV 65, 70–71, 247
Vilņa (*Vilnius, Wilno*) LT 12, 25, 29, 32, 33, 81, 91
Vīne (*Wien*) AT 40–42, 44, 152, 154, 162
Vīņpega (*Winnipeg*) CA 177
Viru (*Viru*) EE 139
Višķi LV 64
Vitebska (*Віцебск*) BY 61, 81
Voronko (*Воронко*) UA 63

Z, Ž

Zante LV 20, 24
Zemgale LV 20, 37, 100
Ziemeļamerika (*North America*) 168, 254
Ziemeļeiropa (*North Europe*) 45, 62
Ziemeļkrievija (*Северная Россия*) RU 62
Ziemeļkurzeme LV 74
Ziemeļvācija (*Norddeutschland*) DE 42, 45
Zilupe LV 34, 65
Zviedrija (*Sverige*) SE 28, 78, 230, 238
Zviedru Vidzeme, vēst. LV sk. Vidzeme
Žečpospolita (*Rzeczpospolita*), vēst. PL, LT, LV, BY 12, 28

AT – Austrija, BE – Beļģija, BY – Baltkrievija, CH – Šveice, CZ – Čehija, DE – Vācija, DK – Dānija, EE – Igaunija, ES – Spānija, FI – Somija, FR – Francija, GM – Gambija, GR – Grieķija, IL – Izraēla, IN – Indija, IT – Itālija, LT – Lietuva, LV – Latvija, NL – Nīderlande, NO – Norvēģija, PL – Polija, RU – Krievija, SE – Zviedrija, UA – Ukraina, UK – Lielbritānija, US – Amerikas Savienotās Valstis

LATVIJAS NA



03080

Sērijas "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei" iepriekšējie izdevumi: "Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā" (sast. Silvija Grosa, 2000); "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" (sast. Rūta Kaminska, 2001); "Latvijas māksla tuvplānos" (sast. Kristiāna Ābele, 2003); "Arhitektūra un māksla Rīgā: Idejas un objekti" (sast. Jānis Zilgalvis, 2004); "Māksla un politiskie konteksti" (sast. Daina Lāce, 2006).

Sagatavošanā: "Sakrālā arhitektūra un māksla: Mantojums un interpretācijas" (sast. Kristīne Ogle).

Previous publications of the series "Materials for Latvian Art History": "Latvian Art in the Context of International Contacts" (ed. by Silvija Grosa, 2000); "The Destiny of Latvian Art and Art History" (ed. by Rūta Kaminska, 2001); "Latvian Art in Close-ups" (ed. by Kristiāna Ābele, 2003); "Architecture and Art in Riga: Ideas and Objects" (ed. by Jānis Zilgalvis, 2004); "Art and Political Contexts" (ed. by Daina Lāce, 2006).

Forthcoming: "Religious Architecture and Art: Heritage and Interpretations" (ed. by Kristīne Ogle).

KRISTIĀNA ĀBELE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

ANITA BISTERE

Mākslas zinātniece, VKPAI Pieminēkļu dokumentācijas centrs

RUTA ČAUPOVA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

SILVIJA GROSA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

ELITA GROSMANE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

RŪTA KAMINSKA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

SOLVITA KRESE

Mākslas zinātniece, Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs

ILVA KRIŠANE

Mākslas zinātniece

DAINA LĀCE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

RUTA LAPIŅA

Mākslas zinātniece, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

IVETA LEITĀNE

Teoloģijas zinātniece

KRISTĪNE OGLE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

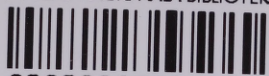
STELLA PELŠE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

JĀNIS ZILGALVIS

Arhitektūras vēsturnieks, LMA Mākslas vēstures institūts

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0308006798

2008-5
L 18



9 789984 807119