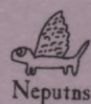




Latvijas māksla tuvplānos



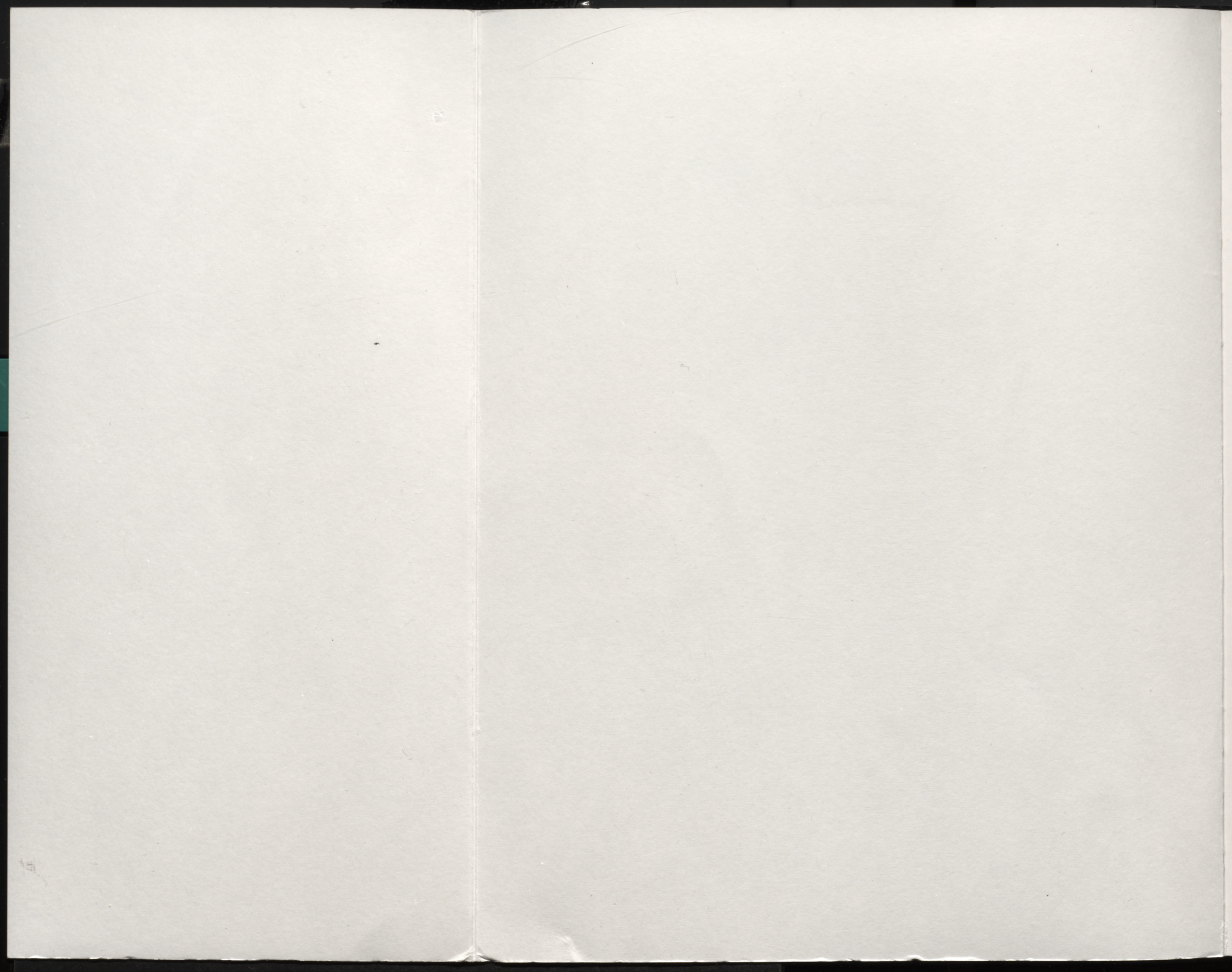
Neputns

Katrs no krājuma 14 rakstiem veltīts kādam Latvijas mākslas, arhitektūras vai mākslas teorijas tuvplānam, pievēršot padziļinātu uzmanību tādiem aspektiem, ko bieži nav iespējams pienācīgi aplūkot vispārinošos pārskatos. Autoru interpretācijas lokā mijas gan dažādu formu un žanru tēlniecība, gan svētbildes, memoriāli gleznojumi, plenēriskas kamerstila stājgleznas, politizētas pasūtījuma kompozīcijas, sakrāli un laicīgi būvdarbi, žurnālu grafikas sasniegumi, tematiski zīmējumi, teorētiskas apceres un aizmirstas muzeju vēstures epizodes, bagātinot zināšanas par māksliniecisko kultūru mūsu zemē no 3. g. t. p. m. ē. līdz 20. gs. 70. gadiem. Daži no tuvplāniem šķiet pazīstami kopš bērnības, daži pelnīto ievērbu gūst pirmo reizi, taču ikviens no izpētes objektu portretējumiem, atklādams kādu noslēpumu, vēstījumu, savu "dzīves stāstījumu" autora daiļrades, laikmeta un sev līdzīgu parādību kontekstā, var kļūt par logu uz tālāku sakanību apzināšanu un atgādināt par daudzveidīgajām iespējām, ko sniedz "atgriešanās pie mākslas darba" kā autonomās mākslas zinātnes svarīgākā avota. Ar šādu mērķi Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts (tolaik LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta Mākslas zinātnes daļa) 1999. gadā sarīkoja 7. Borisa Vipera piemiņas lasījumus, kuru materiāli ar vairākiem tematiskiem papildinājumiem apkopoti šajā grāmatā, un tās veidotāji cer, ka viņu veikums rosinās vēnīgā tuvplāna skatījumā iepazīt arī daudz citu Latvijas mākslas mantojuma vērtību.

KRISTIĀNA ĀBELE

Every of the 14 articles in this collection is devoted to a particular close-up of Latvia's art, architecture or art theory, paying special attention to those aspects which often remain insufficiently discussed in generalising surveys. The focus of interpretation moves from various sculptural forms to icons, memorial paintings, intimate open-air pictures, politically engaged commissions, religious and secular buildings, achievements of journal design, themed drawing series, art theory treatises and forgotten episodes of museum history, expanding our knowledge about the artistic culture in Latvia from the 3rd millennium BC to the 1970s. Some of the close-ups seem familiar since our childhood, some meet the deserved appreciation for the first time, but each portrayal of the research objects unravels a mystery, brings a message or tells a "story of life" within the context of the artist's creativity, time and similar phenomena, thus opening a window to wider relationships and revealing the various possibilities offered by "the return to the artwork" as the primary source of the autonomous art history. This aim inspired the Institute of Art History of the Latvian Academy of Art (the previous Art History Department of the Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia) to organise the 7th Boris Vipera Memorial Conference (1999). Expanded by several related themes, its materials are collected in this publication, and its authors hope that their work will encourage detailed close-up studies of many other treasures in the artistic heritage of Latvia.

KRISTIĀNA ĀBELE



Latvija

Latvijas
māksla
tuvplānos

245169

2003-5
L 170

L
7

**Latvijas
māksla
tuvplānos**

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, Kunstiteaduslikke instituut, Tallinn*), **Rūta Kaminska, Eduards Kļaviņš, Ingrīda Korsakaite** (*Ingrida Korsakaitė*, Viļņa / *Vilnius*),
Vojteks Lahoda (*Vojtěch Lahoda*, Čehijas Republikas Zinātņu akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Prāga / *Ústav dějin umění AV ČR, Praha*),
Lars Olofs Laršons (*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**

LATVIJAS MĀKSLA TUVPLĀNOS / LATVIAN ART IN CLOSE-UPS

Rakstu krājums / Collected articles

Sastādītāja / Edited by **Kristiāna Ābele**

Literārā redaktore un korektore / Language editor and proof-reader **Māra Nikitina**

Tulkotājas / Translators **Stella Peļše, Kristiāna Ābele**

Mākslinieks / Designer **Juris Petraškevičs**

Uz vāka / On the cover

Antropomorfas māla figūras galva ar lakatveida galvassegu no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. /

Head of an anthropomorphic clay figurine with a scarf-like head-dress from Ģipka A site. 3rd millennium BC

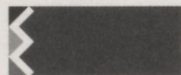
Foto / Photo: **Iļģvars Gradovskis**



Izdevējs / Publisher **NEPUTNS**

Iespiests / Printed by **Jelgavas tipogrāfija**

Izdevumu atbalsta / The publication is supported by



KULTŪRKAPITĀLA FONDS



LATVIJAS KULTŪRAS FONDS

Ivonnas Veihertes galerija

© Neputns, 2003

ISBN 9984-729-35-4

S A T U R S C O N T E N T

KRISTIĀNA ĀBELE. Ievads	6
ILZE LOZE. Ziemeļkurzemes neolīta māla sīkplastika. Antropomorfās figūras	9
ELITA GROSMANE. Smilšakmens <i>Pietā</i> no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Izcelsme, ikonogrāfija un stils	19
IEVA LANCMANE. Dītrihs fon Ceics un Joahima Heninga epitāfija Bauskas Sv. Gara baznīcā	28
RŪTA KAMINSKA. Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna mākslas un baznīcas vēstures kontekstā	36
DAINA LĀCE. Rīgas pilsētas būvmeistars Johans Daniels Felsko un Piņķu Svētā Nikolaja baznīca	44
SILVIJA GROSA. Ata Ķeniņa skolas ēka un nacionālais romantisms Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūrā	55
KRISTIĀNA ĀBELE. "Peldētāji zēni" Jāņa Valtera glezniecībā	66
INTA PUJĀTE. Jūgendstila estētisko principu īstenojums žurnālā "Vērotājs"	78
RUTA ČAUPOVA. Teodora Zaļkalna "māmiņas". Daži formrades un arhetipisko sakņojumu aspekti	86
STELLA PELŠE. Andreja Kurcija "Aktīvā māksla"	96
AIJA BRASLIŅA. Ugas Skulmes zīmējumu cikls "Nabagu bībele"	105
ZAIGA KUPLE. Grāmatu grafikas skatījums Borisa Vīpera eseju krājumā "Mākslas likteņi un vērtības"	116
JĀNIS KALNAČS. Piebalgas mākslas muzejs un tā kolekcijas liktenis	128
ANDRIS TEIKMANIS. Edgara Iltnera gleznas "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" (1973) retoriskās uzbūves analīze	136
SUMMARIES	144
ATTĒLU SARAKSTS	150
LIST OF ILLUSTRATIONS	153
PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX OF PERSONS	156
VIETU RĀDĪTĀJS / INDEX OF LOCATIONS	159

IEVADS

¹ Līdz 2002. gadam – LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta Mākslas zinātnes daļa.

Izdevums "Latvijas māksla tuvplānos" turpina Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta¹ un apgāda "Neputns" veidoto sēriju "Materiāli Latvijas mākslas vēsturei", kurā līdz šim iznākuši divi rakstu krājumi – "Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā" (sast. Silvija Grosa, 2000) un "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" (sast. Rūta Kaminska, 2001).

Katrs no grāmatā iekļautajiem četrpadsmit autoru pētījumiem veltīts kāda Latvijas mākslas, arhitektūras vai mākslas teorijas tuvplāna padziļinātai analīzei un interpretācijai, radot zināšanās un pieredzē pamatotu priekšstatu par tādām vērtībām, ko bieži nav iespējams pienācīgi aplūkot vispārinošos pārskatos. Publikāciju metodoloģiskais diapazons sniedzas no aizraujošiem mākslas vēstures detektīvistāstiem līdz semiotiskas pieejas izmēģināšanai padomju perioda latviešu glezniecības apgūvē, un uzmanības fokusā mijas dažādu formu un žanru tēlniecība, svētbildes, memoriāli gleznojumi, plenēriskas kamerstila stājgleznas, politizētas pasūtījuma kompozīcijas, sakrāli un laicīgi būvdarbi, žurnālu grafikas sasniegumi, tematiski zīmējumi, teorētiskas apceres un aizmirstas muzeju vēstures epizodes. Daži no tuvplāniem šķiet pazīstami kopš bērnības, daži pelnīto ievēribu gūst pirmo reizi, un par to sevišķs prieks, taču visus rakstus vieno pievēršanās konkrēta izpētes objekta "portretēšanai", liekot tam atklāt kādu noslēpumu, vēstījumu, "dzīves stāstījumu" autora daiļrades, laikmeta un sev līdzīgu parādību kontekstā. Ikviena no izvēlētajām "ikonām ar dzīves stāstījumu" (neolīta antropomorfas figūriņas, Rīgas Sāpju Dievmātes baznīcas *Pietā* grupa, Aglonas Dievmāte, Heninga epitāfijas intriģējošie eņģeļi Bauskas Sv. Gara baznīcā, Teodora Zaļkalna kaltie "māmiņu" tēli, Ugas Skulmes "Nabagu bībele", sensacionālie atradumi Zosēnu pagasta Kalna Ormaņu mājās u.c.) tādējādi kļūst par logu uz tālāku sakarību apzināšanu.

Atskatoties uz grāmatas priekšvēsturi, jāatzīmē, ka par spīti Eduarda Kļaviņa un citu Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogu centieniem mākslas darba interpretācija kā nopietna profesionālās darbības sfēra latviešu mākslas zinātnē diemžēl nav pietiekami izkopta. "Tuvošanās mākslas darbam" joprojām mulsina gan diplomētus speciālistus, gan studentus, un viņu piesardzība sakņojas ne tikai godbijīgā attieksmē pret mākslas vērtību, bet arī neziņā, ko ar to iesākt. Mums trūkst pieredzes, kā runāt un rakstīt par mākslas darbu, atklājot dažādus tā uztveres aspektus, radot nojausmu par tā tipiskumu vai savdabību un nesagraujot tam piemītošo viengabalainības un neatkārtojamības iespaidu. Bieži gadās, ka apjukušais pētnieks cenšas turēties drošā attālumā no sava galvenā izpētes materiāla, izlīdzēdamies ar shematiskiem vispārinājumiem. Tomēr profesionāli specifiskā interpretācijas māksla var piesaistīt uzmanību kā pārsteigumiem bagāta nodarbošanās, jo mūsu steidzīgajā pasaulē, kur ik dienas nākas saskarties ar notrulinātu garāmplūstošas informācijas gūzmu, katra

apstāšanās, lai ieskatītos mākslas darba "iekšējās likumbās", ir intelektuāli un emocionāli rosinošs atspirdzinājums.

Lielākā daļa rakstu pamazām izauguši no 7. Borisa Vīpera piemiņas lasījumu referātiem, kas izskanēja Rīgā, Žurnālistu namā, 1999. gada 9. septembrī. Pasākuma mērķis bija atklāt daudzveidīgās iespējas, ko sniedz "atgriešanās pie mākslas darba" (Eduards Kļaviņš) kā autonomās – uz saviem iekšējiem uzdevumiem koncentrētās – mākslas zinātnes galvenā avota. Paredzēta kā veltījums nedaudziem Latvijas mākslas vēstures fragmentiem, kuru atlasī noteica dalībnieku pētnieciskās intereses, konference bija arī publisks meistarības eksāmens, kas parādīja, kā protam paveikt vienu no svarīgākajiem savas profesijas uzdevumiem. Atkarībā no katra referenta darba stila un ievirzes, citai citu papildinot, tika izmantotas dažādas metodes, kuru lietderīguma kritērijs bija piemērotība maksimāli precīzai un niansētai aplūkojamā objekta raksturošanai.

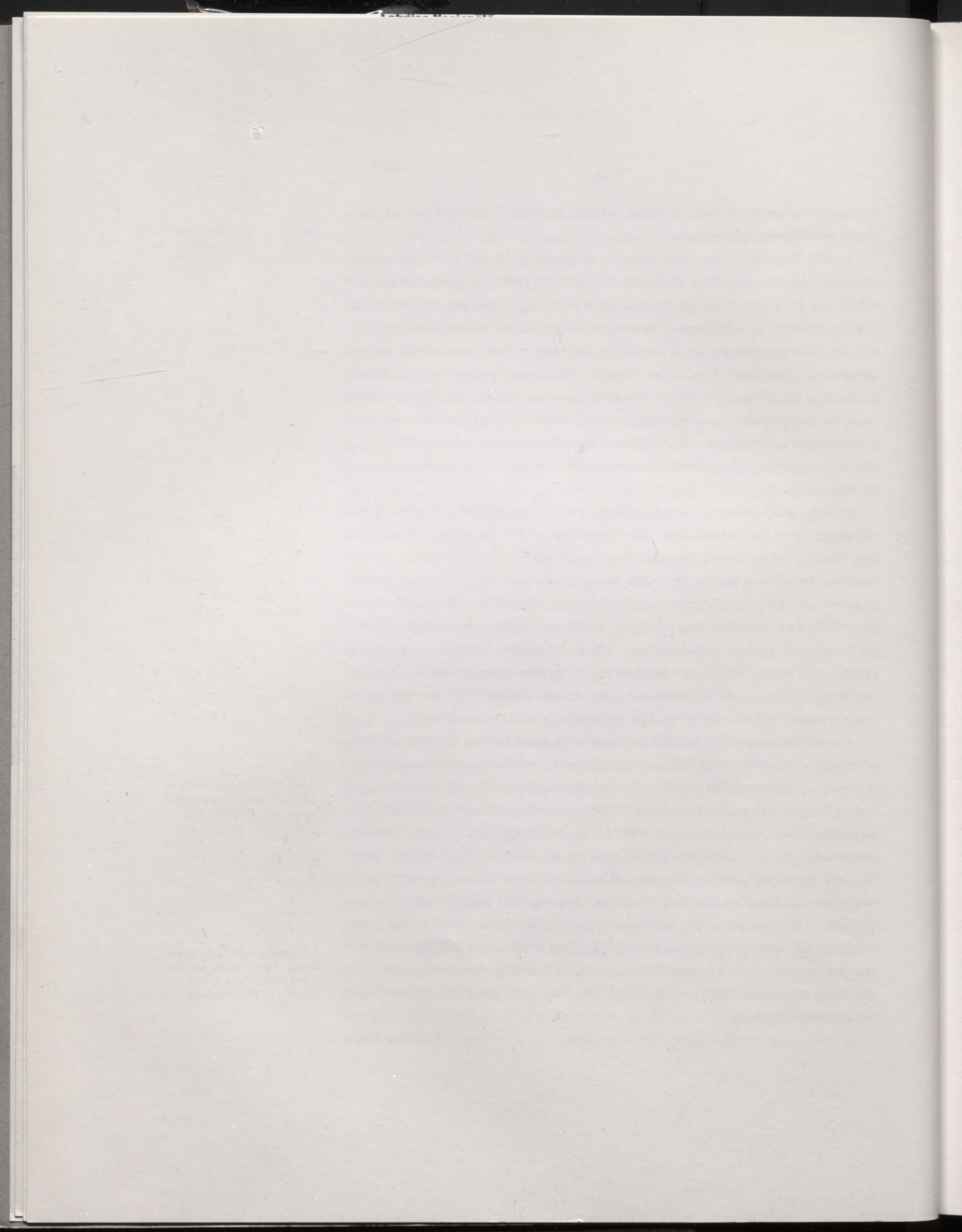
Krājuma sastādīšanas gaitā autoru pulkam ar saviem atklājumiem piebiedrojās arheoloģe Ilze Loze, arhitektūras vēsturniece Daina Lāce un mākslas vēsturnieks Jānis Kalnačs. Lai gan tuvplānu izraudzīšanās nenotika pēc tematiskas radniecības un saderības principa, izrādījās, ka sevišķi daudz atziņu sakrājies par mātes arhetipa mākslinieciskajām izpausmēm gan neolīta laikmeta Ziemeļkurzemē un vēlo viduslaiku Rīgā, gan pēcreformācijas Latgalē un Pirmā pasaules kara bēgļu ceļos – pagāniskām, kristīgām, nacionālām un vispārcilvēciskām. Domājams, šī motīva višanās cauri Ilzes Lozes, Elitas Grosmanes, Rūtas Kaminskas un Rutas Čaupovas rakstiem lasītājus ievēdīs arī iemiesotā jūtu vēsturē, atklājot kādu no tām vienojošajām stīgām, kas stiepjas no cilvēces pirmsākumiem līdz mūsdienām.

Kamēr grāmatas autori strādāja pie saviem tekstiem, Latvijas Estētikas asociācija sarīkoja konferenci, kuras materiālu apkopojuma priekšvārdā Artis Svece rakstīja, ka "mākslas darbu mūžība pirmām kārtām izpaužas to spējā radīt komentārus"². Jaunais krājums daudzējādi sasaucas ar "Mākslas darba un komentāra" (2001) problemātiku, bet, iecerējama šo vēsturiski empīrisko ieguldījumu "mūžības veicināšanā", es īpaši vēlējos atgādināt 19.–20. gs. mijas vizuālajā kultūrā loloto "iejūtīgā aplūkotāja" ideālu, kura vienkāršo solījumu vērts uzklaut arī simt gadus vēlāk: "Un reiz mūsu acs būs diezgan asināta un ievingrināta priekš smalkākām nianšēm, mums atdzīvosies un pieņems veidu daudz tādas lietas, kas līdz šim priekš mums vēl bij nedzīvas vai nemaz neeksistēja. Caur mākslu mēs mācāmies lūkoties uz dabu un dzīvi un otrādi – caur dabas un dzīves saprātīgu novērošanu mēs atkal nākam pie patiesas augstas mākslas."³ Tās "daudzās lietas", kas atdzīvojas, ir šīs grāmatas galvenais saturs.

Kristiāna Ābele

² Svece A. Priekšvārds // Mākslas darbs un komentārs: Estētikas burtnīcas Nr. 2. – [Rīga], 2001. – 4. lpp.

³ Giezēns, [Augusts]. V. Purviša izstāde Rīgas mākslas biedrības salonā // Rīgas Avīze. – 1904. – Nr. 23. – 29. janv. (12. febr.).



ZIEMEĻKURZEMES NEOLĪTA MĀLA SĪKPLASTIKA

Antropomorfās figūras

Ilze Loze

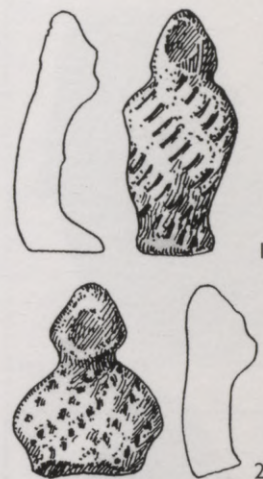
Neolīta antropomorfā māla sīkplastika ir īpaša tēma ne tikai Eiropas, bet arī citu pasaules daļu aizvēstures pētniecībā. Šīs tēmas izstrādi nosaka uzkrātā materiāla daudzums, tā kvalitāte un informatīvie dotumi.

Neolīta antropomorfā māla sīkplastika Latvijas teritorijā, tāpat kā visur citur, ir iegūta arheoloģiskajos izrakumos, kur tā saglabājusies salauztā, retāk veselā veidā mājokļos (mītnēs) un kapu piedevās.

Pirmie trīs antropomorfās māla sīkplastikas paraugi Latvijā atklāti jau 1936. gadā Pūrciemā C mītnē Litorīnas jūras piekrastes pārpūsto kāpu rajonā Ģipkas lagūnas, vēlākā paleoezera, piekrastes tuvumā Ziemeļkurzemē.¹ Tie pārstāvēja divus dažādus miniatūru māla figūru tipus. Diviem tēliem bija augšup pavērsta galva, plecu izvirzījums roku vietā un plakana pēda kāju vietā. Šie pirmie Pūrciemā māla figūru atklājumi radīja plašu rezonansi kaimiņu valstīs. Proti, vēl 1942. gadā somu arheologs Ārne Eirepē, rakstot par Eiropas mežu joslas neolīta māla sīkplastiku, atzīmēja Pūrciemā C apmetnē atrastās veselās miniatūrās figūras (tā ir tikai 4,4 cm gara) nozīmīgumu šo paraugu klasifikācijas sistēmas izstrādē.² Neolīta māla sīkplastikas jauni paraugi Latvijā atklāti 20. gs. 60.–80. gados, kad tika izvērstā sistemātiska neolīta pieminekļu pētniecība Lubāna ezera mitrainē. Šo māla figūru fragmentu vidū īpaši atzīmējams Nainiekstes apmetnē atrastais, kam, tāpat kā divām Pūrciemā C apmetnē iegūtajām figūrām, galva ir pavērsta augšup un atšķiras ar lieliski izstrādātām sejas detaļām.³ Jauni atklājumi neolīta māla sīkplastikas jomā veikti 20. gs. 90. gados, kad ar gatavošanos Eduarda Šturma (1895–1959) simtgades atcerei atsākās arheoloģiskie izrakumi Ģipkas–Pūrciemā kāpās.⁴ Tur iegūti pavisam 20 dažādu neolīta māla figūru fragmenti, kas atļauj tos klasificēt vairākās grupās atkarībā no galvas un sejas formas, kā arī kāju veidojuma.

Antropomorfās māla figūras ar augšup pavērstu galvu un plakana pēdu kāju vietā

Šos antropomorfās neolīta māla sīkplastikas paraugus vislabāk pārstāv viena no Pūrciemā C apmetnē atrastajām, jo šī figūra ir saglabājusies vesela (1. att.: 1). To raksturo liela galva ar paplatu sejas apakšdaļu, izvirzīti pleci bez roku atveidojuma un plakana pēda kāju vietā. Šai figūrai nav saglabātas cilvēka ķermeņa un galvas garuma attiecību proporcijas. Tās gluži vienkārši nav tikušas ievērotas. Mugura ir izliekta, un figūra atgādina gandrīz sēdoša vai pat tupoša cilvēka atveidojumu. Plakanā pēda ir nodrošinājusi figūras stabilitāti, kā arī devusi iespēju to viegli novie-



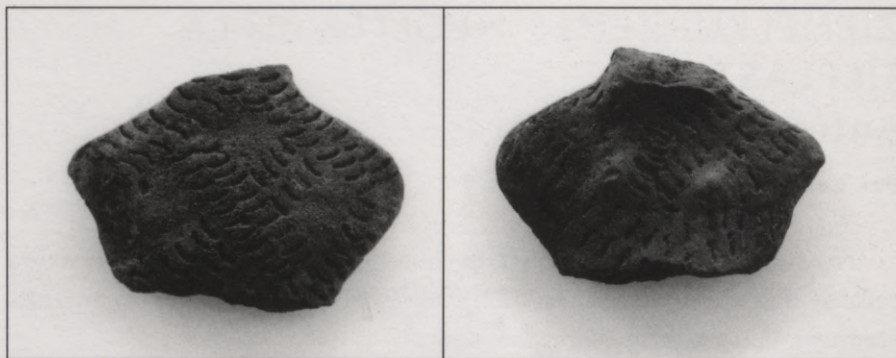
1. Antropomorfās māla sīkplastikas paraugi no Pūrciemā C apmetnes

¹ Šturms E. Senākie cilvēka tēli Latvijā // Senatne un Māksla. – 1937. – Nr. 4. – 83.–91. lpp.

² Äyräpää A. Kampakeramisen kulttuurin savikuviot // Suomen Museo. – Helsinki, 1942. – Vol. XLVIII. – Kuva 38–39. – S. 102–103.

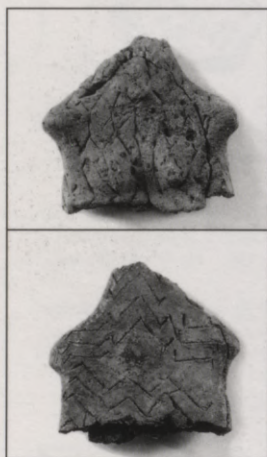
³ Loze I. Senākie cilvēka galvas veidojumi Austrumlatvijā // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1967. – Nr. 1. – 22.–27. lpp.; Loze I. Clay figural art in the forest belt of Neolithic Eastern Europe // Archaeologica Baltica. – Vilnius, 1995. – P. 20–32.

⁴ Loze I. The Neolithic Dune Dwellings Dundagas Purciems (Latvia) // The Built Environment of Coast Areas during the Stone Age: The Baltic Sea Coast Landscape Seminar Session No. 1. – Gdansk, 1997. – P. 186–196; Loze I. Ģipkas neolīta apmetne Rīgas līča ziemeļrietumu piekrastē // Arheoloģija un etnogrāfija. – Rīga, 2000. – 20. laid. – 68–71. lpp.



2. Māla sievietes figūras torša augšdaļa no lčas apmetnes

tot uz līdzenas virsmas. Galvai, kas aizņem vienu trešdaļu no visas figūras garuma, ir noapaļota trīsstūra forma. Sejas detaļas izstrādātas, izmantojot gan cilni deguna, gan iegriezumu uzacu un acu izveidošanai. Mutes līnija nav iezīmēta. Miniaturā māla figūra ir rotāta ar nagveida iespaidumu rindām, kuras gan priekšpusē, gan aizmugurē iespiestas šķērsām pāri ķermenim ejošās joslās. Par spīti primitīvajam veidojumam, figūra ir pati pilnība. Tai nav akcentētas dzimumzīmes. Tāpēc atliek vienīgi pieņemt, ka atveidota sieviete, iespējams, vecāka gados, kad krūšu uzsvēršana vairs nav bijusi aktuāla. Par šādu varbūtību liecina kāda cita salauzta antropomorfa māla sīkplastikas parauga fragments, kas ornamentēts ar līdzīgiem nagveida iespaidumiem priekšpusē un kam izcelta sievietei raksturīgā krūšu daļa. Šis paraugs (2. att.) iegūts attālā vietā, proti, lčas apmetnē Lubāna ezera mitrainē Latvijas austrumu daļā. Šis fakts apstiprina iespēju, ka Pūrciemā figūriņa varētu būt sievietes atveidojums. Nekādā gadījumā tas nav vīrieša tēls, jo, kā liecina etnoarheoloģiskie dati, sievietēm un vīriešiem nekad nav bijuši vienādi tetovējumi un citas pazīšanas zīmes. lčas apmetnē iegūtajam paraugam nagveida iespaidumu rindas uz muguras krustojas, veidojot rombveida motīvu.



3. Māla sievietes figūras torša augšdaļa no Ģipkas A apmetnes

Ir jāpieņem, ka arī otra Pūrciemā C apmetnē atrastā fragmentārā figūra (1. att.: 2) bijusi līdzīgi veidota, jo stilistiski tuva iepriekš aplūkotajai.

Iespējams, ka šo māla figūru tipu pārstāv arī Ģipkas A apmetnē atrastā sievietes figūras torša augšdaļa (3. att.). Tā atrasta guļam uz muguras krietni virs kāda uguns-kura paliekām. Spriežot pēc fragmenta lieluma, var domāt, ka tas piederējis ap 18–20 cm garam sievietes atveidojumam ar rūpīgi noapaļotiem plecu izciļņiem, augstu kaklu un augšup pavērštiem krūšu galiem (plecu platums ir 5,1 cm, bet vidukļa – 4,5 cm, figūras biezumam vidusdaļā sasniedzot 1,2 cm).

Šīs figūras rotājumu priekšpusē veido piecu rūpīgi sakārtotu iegrieztu sešstūru divas rindas, bet mugurpusi klāj trīs horizontālas līkloča joslas. Uz pleciem iegrieztas četras īsas līkloča līnijas. Mugurpuse atšķirībā no priekšpuses īpaši nogludināta, un ornamentālie iegriezumi – sevišķi dziļi.

⁵ Cederhvarf B. Neolitiska lerfigurer från Åland (Ett förelöppande meddelande) // Finska fornminnesföreningens tidskrift. – Helsinki, 1912. – Vol. 26. – Tab. III.

Stilistiski līdzīga māla figūra ir starp 20. gs. sākumā Jetbellas apmetnē Ālandu salās Somijā atrastajām 100 salauztajām māla figūrām.⁵ Zīmīgi, ka arī šai figūrai, kurai nolauzta plakanā pēda un bojāts torss, ir dažādi risināti tetovējumi, priekšpusē veidojot ģeometriskas figūras, bet mugurpusē aprobežojoties ar līnijveida iegriezumiem, kas sakārtoti vienlaidus grupā perpendikulāri pret to augšpusē horizontāli iegriezto svītru. Starp Ālandu figūriņu bojātajiem eksemplāriem jāatzīmē kādas figūras torša daļa, kas priekšpusē rotāta ar rindās sakārtotiem sešstūriem tāpat kā Ģipkas A apmetnē atrastais eksemplārs, bet mugurpusē – ar slīpu krustojošos līniju tīklu.⁶

Nākamā šeit apskatāmā salauzta māla figūras daļa – galva ar platajiem vaigukauliem (4. att.), kas atrasta jauno pētījumu laikā Ģipkas A apmetnē, – domājams, arī pieder līdzīga tipa māla sīkplastikas paraugam. Arī šīs figūras galvai ir paass zods un taisns deguns, kura formu izceļ taisni iegriezta viduslīnija. Galvas garums ir 4,14 cm, platums – 3,05 cm. Tāpēc var domāt, ka visas figūras garums varēja nebūt mazāks par 18–20 cm. Atzīmējama rūpīgā sejas detaļu izstrāde – izmantots ne tikai cilnis deguna izveidei, bet arī iegriezumi, ar kuru palīdzību veidotas acis, uzacis, mutes līnija, nāsis un zoda tetovējums. Galvas sānos iegriezts rombveida tīkls, ar okeru pārklātā zoda malu sedz sīku iegriezumu rinda. Šīs māla figūras galva salīdzinājumā ar Pūrciemā C apmetnē atrasto ir daudz rūpīgāk darināta, īpašu uzmanību pievēršot sejas detaļām un izveidojot par simbolu uzskatāmo rombveida tīklu deniņu rajonā. Šo simbolu nereti dēvē arī par “apsētā lauka” motīvu, kas raksturīgs agro zemkopju kultūrām.

Diskutabls ir jautājums par trešās Pūrciemā C mītnē atklātās māla figūras tipu. Šī figūra, no kuras arī saglabājusies tikai galva (5. att.), ir bijusi nesamērojami liela un masīva salīdzinājumā ar Pūrciemā C apmetnē atrasto veselo eksemplāru. Tās seja nav vērsta augšup pret kosmosa tālēm, leapaļi ovālā forma to pilnīgi atšķir no figūru sejām ar paplatajiem vaigukauliem (1. att.: 1, 2).

Iespējams, ka senā keramiķa darināto figūru sejas traktējums ir tiešā sakarā ar divu antropoloģisko tipu klātbūtni Ģipkas lagūnas (vēlākā paleoezera) un toreizējās Litorīnas jūras vēju pārpūsto kāpu seno apmeklētāju un varbūtējo iedzīvotāju vidū.

Pārpūsto kāpu mītnēm Pūrciemā un Ģipkas apmetnēs, kuras atradās Litorīnas jūras piekrastes tiešākajā tuvumā, bija pagaidu raksturs. Tās īslaicīgi apmeklētas un izmantotas rituāla rakstura pasākumiem saistībā ar ikdienas grūtībām, sezonālām pārmaiņām un neolīta cilvēku dzīves ciklu – dzimšanu, pilngadību, slimībām, neauglību, miršanu, slepkavībām utt. Turpretī mītnes Ģipkas lagūnas krastā bija pasargātas no jūras vējiem kāpu aizsegā un apdzīvotas visu gadu.

⁶ Nunez M. G. Clay Figurines from the Åland Islands and Mainland Finland // *Fennoscandia Archaeologica*. – 1986. – Vol. 111. – P. 23. – Fig. 6: D.



4. Antropomorfas māla figūras galva ar okerētu zodu no Ģipkas A apmetnes



5. Antropomorfas māla sīkplastikas paraugs no Pūrciemā C apmetnes



6. Antropomorfas māla figūras galva ar lakatveida galvassegu no Ģipkas A apmetnes



7. Māla figūras torša augšdaļas fragments no Ģipkas A apmetnes

⁷ Biehl P. F. Symbolic Communication Systems: Symbols on Anthropomorphic Figurines of the Neolithic and Chalcolithic from South-Eastern Europe // Journal of European Archaeology. – 1996. – Vol. 4. – P. 161.

Antropomorfā māla figūra ar lakatveida galvassegu (Ģipkas tips)

Pavisam jaunu antropomorfo neolīta māla figūru tipu pārstāv sīkplastikas paraugs Ģipkas A apmetnē, no kura saglabājušās divas daļas – galva ar galvassegu (6. att.) un torša labā puse, kas pāršķelta pa diagonāli (7. att.). Šī salauztā māla figūra bija atrasta nelielā iedziļinājumā blakus Ģipkas A apmetnē atklātai plānā ovālai apmetnes aizsargkonstrukcijai, ko iezīmēja trīs paralēli grāvīši pamatzemē (apdzīvotības neskartajā smiltī). Turpat blakus atradās arī liela ugunsкура vieta, saistīta

ar neolīta cilvēku rituālo darbību: bija aizdedzināts sārts, kura pelnus jūras vēji nesa tālu prom, rituālu izpildes vadītājiem tajā laikā darbojoties ar šīm māla figūrām, kam bija piedēvētas noteiktas funkcijas.

Apskatāmā figūriņas galva (3,6 cm gara, 2,2 cm plata un 2,3 cm bieza) ar galvassegu, kas atgādina lakatu, pēc torša fragmenta spriežot, piederējusi nelielā izmēra – 10–15 cm garam – antropomorfam veidojumam ar nolaidieniem, uz āru izvērstiem pleciem.

Ievēribu pelna antropomorfās figūriņas sejas detaļu izstrāde un galvassegas noformējums, kas, domājams, bijis atkarīgs no tās funkcijām kāda noteikta rituāla vai arī zīlēšanas procedūras laikā. Figūriņas seja atšķiras no iepriekš aprakstītajām, jo tai ir ovāla forma bez platiem vaigukauliem. Deguns veidots izcilnī, tuvu stāvošās acis – ar bedrītēm, bet mute – ar iegrebumu.

Tetovējums uz sejas, kakla un ķermeņa sastāv no savstarpēji saistītiem motīviem. Vertikāli iegriezta līnija virzienā no pieres augšmalas līdz deguna galam piešķir figūriņas sejai simetriju. Vaigus rotā trīs ieslīpi iegrieztas līnijas, kuru abos galos atrodas sikāki pretējā virzienā vērsti iegriezumi. Šādas pašas līnijas, tikai pretējā virzienā vērstas, rotā arī torša augšdaļu (7. att. redzams 4,9 cm garš un 1,1 cm biezs tās fragments). Uz figūriņas pieres simetriski iegriezts spieķveida motīvs, kura augšgala izliekums atrodas tuvu garajai pieri pāršķeļošajai līnijai. Spieķveida motīvs parādās arī uz zoda, kur gan tas iekļauts citā raksta kombinācijā.

Četri vertikāli uz leju laužti iegriezumi zem mutes zoda apakšmalā sadalās šādi: divi vidējie savienojas un zem zoda uz kakla veido divas vienu otru iegrieztas rombveida figūras. Savukārt malējie iegriezumi veido spieķa motīvu, kura augšējais izliektais gals atrodas uz zoda. Šī ir lieliski pārdomāta ornamenta motīvu kombinācija, kas liecina par dažādu motīvu sasaistīšanu vienā noteiktā kompozīcijā, izmantojot kā ģeometriskas figūras (rombs), tā arī savdabīgo spieķveida motīvu. Pēdējais ir zināms

kā rotājošs elements arī uz neolīta Dienvidaustrumu Eiropas antropomorfās māla sīkplastikas paraugu virsmas, lai gan ticis iegriezts pārsvarā uz figūru krūtīm, gūžām un kājām.⁷

Tas, ka šeit aprakstītā figūriņa krasi atšķiras no iepriekšējām, liecina par tās īpašo lomu noteikta rakstura pasākumos. Uz to norāda arī figūriņas atrašanās apstākļi: tā nebija pamesta, bet gan atradās tumšākas smiltis pildītā bedrītē blakus atklātās konstrukcijas rietumu sienai. Protams, tā bija salauzta tāpat kā visas pārējās. Vienīgā veselā figūra no Pūrciemā C mītnes (1. att.: 1) liecina, ka šis tēls pēc izveidošanas palicis neizmantots noteikta rituāla izpildē.

Antropomorfās figūras ar kāju izciļņiem

Litorīnas jūras pārpūsto kāpu apmetņu māla sīkplastikas paraugu vidū jaunatklātajās Ģipkas A apmetnēs nodalāmas arī citu tipu figūras, kuras neatbilst jau aprakstītajām salīdzinoši naturālistiski veidotajām figūrām ar augšup pavērsto galvu un plakano pēdu kāju vietā.

Atsevišķai antropomorfās māla sīkplastikas grupai pieder figūras ar kāju izciļņiem. Viena no šādām figūrām, kas iegūta Ģipkas B apmetnē paleoezera piekrastē, ir veidota plakani bez muguras izliekuma un dzimumpazīmēm (8. att.). Galva figūrai ir nolauzta. Tās priekšpusi rotā skujiņas rakstā sakārtota dubulta sīku graudveida iespaidumu rinda (fragmenta garums nepārsniedz 3,6 cm).

Otra figūra no Ģipkas A apmetnes turpretī ir apjomīga (9. att.). No tās saglabājusies tikai apakšējā daļa ar kāju izciļņiem. Abas šīs figūras varēja ērti iespraust kāpu smiltīs. Tās, protams, nebija domātas likšanai uz cietas virsmas.

Miniaturā krelles veida antropomorfs galvas atveidojums

Nākamo māla figūru tipu pārstāv miniaturā krelles veida antropomorfs galvas atveidojums ar dobu vidu, kuru varēja nēsāt kā kaklā pakārtu krelli (10. att.). Sejas detaļu izstrādē lietots kā iegriezums (mutes līnija), tā arī izcilnis, kas iezīmē plakānu un paplatu degunu. Ar iegrieztu līniju atdalīta galvas augšdaļa, veidojot cepurei līdzīgu galvassegu. Šis savdabīgais māla sīkplastikas paraugs pagaidām ir vienīgais zināmais Baltijas jūras baseina zemēs, un tā nesēnā iegūšana norāda uz vēl lielām neizmērtām neolīta māla sīkplastikas pētniecības iespējām Ziemeļkurzemes kāpu reģionā.

Antropomorfā māla sīkplastika Ziemeļkurzemes kāpās un Ālandu salās

Ziemeļkurzemes neolīta māla sīkplastikas paraugu atradumi pagaidu mītnēs liecina, ka šaurā kāpu josla starp toreizējās Litorīnas jūras krastu un Ģipkas lagūnu (paleoezeru) bija izmantota rituāla rakstura darbībām.

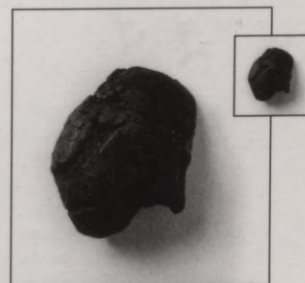
Līdz 20. gs. vidum, kad kļuva skaidrs, ka Litorīnas jūras piekrastes iedzīvotāji Ziemeļkurzemē savas visu gadu apdzīvotās mītnes ierīkoja no jūras vējiem aizsargā-



8. Antropomorfās figūras torss no Ģipkas B apmetnes



9. Antropomorfās figūras fragments no Ģipkas A apmetnes



10. Antropomorfa galva no Ģipkas B apmetnes

tajā lagūnas piekrastē, bet pagaidu mītnes – kāpās jūras krastā, tika pievērsta uzmanība rituālu rakstura skaidrojumam. Pirms Ģipkas apmetņu atklājumiem vienīgā līdzvērtīgā zināmā vieta Baltijas jūras baseina zemēs bija Ālandu salu grupai piederošā Jumalas sala ar saviem 20. gs. sākuma sensacionālajiem atklājumiem. Jumalas salas Jetbellas apmetnē, kā liecina pētījumi, bija piekopti līdzīgi rituāli – dedzināti uguns-kuri, veidotas māla figūras, reizēm krāsotas ar okera pulveri, un tās bija salauztas tāpat kā Ģipkas–Pūrciemā apmetnē atrastās. Ir atzīmēts, ka Jetbellā atrasti ap 100 fragmenti no vairāk nekā 60 dažādām salauztām māla figūrām. Somu arheoloģiskajā literatūrā šīs grupas antropomorfe māla sīkplastikas paraugi klasificēti kā Ālandu grupai piederoši atšķirībā no māla figūru atradumiem Fenoskandijas rietumu un austrumu reģionos. Ālandu salu figūras ir lielākas un dabiskāk veidotas salīdzinājumā ar rietumu un austrumu grupu figūrām. Tās ir ornamentētas ar punktveida iespaidumiem un iegrieztām līnijām, veidojot abstraktas ģeometriskas kompozīcijas, kas atgādina tetovējumu vai apģērbu. Figūru sejas ir apaļas – tas nav raksturīgi Ģipkas–Pūrciemā apmetņu figūrām – un vērstas augšup pret debesjumu. Jumalas salā, tāpat kā Ģipkas–Pūrciemā apmetnēs, tikai dažām figūrām ir uzsvērtas sievišķīgās pazīmes. Visas figūras ir salauztas. Ālandu salu figūrām nav ornamenta uz pakauša, bet seja ir rotāta, izmantojot ornamenta motīvus, kas lietoti arī ķermeņa rotājumam. Ornamentēta gan piere, gan zods, reizēm arī vaigi. Ornamenta motīvi un tā kopējā kompozīcija uz Ālandu salu māla sīkplastikas paraugiem (izņemot tikai sešstūra figūras) ir atšķirīgi, krietni paviršāk izpildīts krustojošos līniju tīkls uz figūru mugurpuses.⁸ Šīs figūras veidotas līdzīgi Ģipkas–Pūrciemā mītnu figūrām ar noapaļotiem plecu izvirzījumiem un plakānu pēdu kāju vietā. Līdz šim vēl Jumalas salas antropomorfās māla sīkplastikas paraugi nav publicēti katalogā, un tas apgrūtina Ālandu salu un Ģipkas lagūnas piekrastes māla figūru tuvāku salīdzinājumu. Tomēr nevar neatzīmēt šo paraugu stilistisko līdzību abos tik attāļajos Baltijas jūras baseina reģionos. Pagājušā gadsimta pēdējā ceturksnā pētījumos ir atspoguļoti Ālandu salu antropomorfās māla sīkplastikas paraugu kultūras piederības jautājumi.⁹ Šīs figūras joprojām piedēvētas skandināviskajai bedrišu keramikas kultūrai.

Daudz sarežģītāks ir Ziemeļkurzemes piekrastes antropomorfo māla figūru izcelsmes jautājumu skaidrojums. Vērojama māla figūru stilistiskā līdzība ar Ālandu salu grupas figūrām, taču ir saglabātas arī lokālās pazīmes. Par pēdējām liecina divi nozīmīgi fakti. Viens no tiem ir Nainiekstes apmetnē Lubāna ezera mitrainē atrastās māla figūras galvas un it īpaši sejas modelējums – tik tuvs Ģipkas–Pūrciemā mītnu māla figūru sejas detaļu izstrādes īpatnībām. Otrs piemērs ir jau minētās mālā darinātās sievietes torsa daļas fragmenta atradums līčas apmetnē turpat Lubāna ezera mitrainē ar Pūrciemā C figūrai identiskiem nagveida iespaidumiem rotātu ķermeni (2. att.). Šis fakts, iespējams, liecina, ka pēdējās divas māla figūras ir gatavotas vienā laikā – ne vēlāk kā pirms 4390 gadiem un ne ātrāk kā pirms 4120 gadiem.¹⁰

⁸ *Cederhvarf B.* Neolitiska lerfigurer från Åland. – Tab. V: 2b; VI: 5b, 7b.

⁹ *Nunez M. G.* Clay Figurines from the Åland Islands and Mainland Finland. – P. 28–29.

¹⁰ *Loze I.* Arheoloģiskie pētījumi līčas neolīta apmetnē // Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls. – 1993. – Nr. 3. – 18. lpp. – I. tab.

Antropomorfā māla sīkplastika Ziemeļkurzemē un etnoarheoloģiskie dati

Māla sīkplastikas paraugi – antropomorfās figūras – tika gatavoti speciāli noteiktam pasākumam, izmantojot vienu vai otru tipu. Par to liecina fakts, ka arheoloģiskajos izrakumos ir iegūti par iepriekš aprakstītajiem paraugiem sīkāki fragmenti, kas piederējuši agrāk salauztiem eksemplāriem. Tā, piemēram, netālu no Ģipkas A apmetnē atrastās māla figūras galvas ar paplatajiem sejas pantiem un okerēto zodu (4. att.) bija uzzieta neliela līdzīgi modelētas sejas daļa. Tas pats sakāms arī par Ģipkas B apmetnē iegūto māla sīkplastikas paraugu – torsa daļu ar raksturīgo pleca izvirzījumu un Pūrciema C apmetnes veselajai figūriņai identisku nagveida iespiedumu rotājumu gan uz muguras, gan priekšpusē.

Neolīta antropomorfā māla sīkplastika, kā liecina etnoarheoloģiskie dati, kalpoja dažādiem rituāliem un zīlēšanas procedūrām. Nereti šīs figūras varēja atveidot "senču garus", jo priekšteču godināšana bija jebkuras pirmatnējās reliģijas konsekventa sastāvdaļa arī neolīta laikmetā.

Etnoarheoloģija ir īpaša zinātnes nozare, kas balstās uz faktu vākšanu mūsdienu aborigēnu kopienās Austrālijā, Okeānijas salās, Āfrikā un citās vietās. Pirmatnējās mākslas šedevri, to skaitā arī neolīta māla sīkplastikas paraugi, nekad nav radīti tīri mākslinieciska impulsa ietekmē. Tieši otrādi, tie vienmēr bijuši saistīti ar senā cilvēka apkārtējās dabas un kosmosa uztveri, piedēvējot šiem spēkiem maģisku raksturu un skatot tos caur savu tik daudzšķautņaino uzskatu prizmu. Tieši tāpēc arī Ziemeļkurzemes neolīta māla figūriņas, atradāmās noteiktos apstākļos rituāla un zīlēšanas izpildes vietās, veido izziņas avotu par šo cilvēku garīgās dzīves apvārsni, kā arī ļauj modelēt šīs sabiedrības struktūru, pasaules uzskatu kopu, ticējumus un rituālos kompleksus. Citiem vārdiem, tas ir unikāls avots par līdz šim maz pētīto pirmatnējās sabiedrības garīgo dzīvi. Tas dod iespēju ielūkoties tūkstošiem gadu tālā ikdienā ar tās izdzīvošanas problēmām un visai sarežģīto senā cilvēka skatījumu uz apkārtni, līdzcivēkiem un pārdabiskiem spēkiem.

Ņemot vērā arī Ģipkas–Pūrciema neolīta mītņu raksturu, jāvērs lasītāju uzmanība uz dažiem rituāla izpildes aspektiem apskatāmajā laika periodā. Rituāls, pēc speciālistu domām, ietver sevī īpaši izstrādātu žestu, vārdu un lietojamo objektu (šajā gadījumā tos pārstāv māla figūras) kombināciju, kas veido darbību, kura parasti tiek izpildīta īpaši sagatavotā vidē (šajā gadījumā – speciāli uzceltajās Ģipkas–Pūrciema pagaidu mītnēs Litorīnas jūras krastā). Darbība ir vērsta uz pārdabisku spēku un būtņu ietekmēšanu rituālu piekopēju labā.¹¹ Rituāli tiek rīkoti saistībā ar sezonas maiņu un īpašiem sezonas notikumiem, kā arī ar kritiskiem atsevišķu cilvēku vai visa kolektīva dzīves mirkļiem. Rituālus izmantoja, lai nomierinātu vai aizdzītu pārdabiskus spēkus un būtnes, kas negatīvi iespaidoja attiecīgo apmetņu iedzīvotāju kolektīvu. Neolīta cilvēku sabiedrība ar rituāla izpildi it kā attīrījās no visa ļaunā un nelabvēlīgā, uzlabojot savu sadzīvi.

¹¹ Тернер В. Ритуал и символ. – Москва, 1983. – С. 23.

Rituālu – tāpat kā zilēšanas procedūru – izpildītāji bija vienmēr vienas un tās pašas cieņu ieguvušās personas, kas izcēlās uz pārējo sabiedrības locekļu fona ar gudrību, fizisko un garīgo spēku. Rituālu izpildē liela loma ir simbolam – vienai no rituāla vienībām, kas visu laiku saglabā rituāla norises specifiskās īpatnības. Simbolu vidū var atrasties arī Ziemeļkurzemes neolīta antropomorfās māla figūras. Gan tēli ar augšup pret Visumu pavērsto plato seju un plakano pēdu kāju vietā (1. att.), gan arī savdabīgi ornamentētā figūra ar ovālo seju un lakatveida galvassegu (6. att.), tāpat lielzmēra figūra ar ieapaļo ovālo seju, kuras skatiens vērsts uz priekšu (5. att.), figūras ar kāju izciļņiem (8., 9. att.) un krelles veida galva ar platajiem sejas pantiem un noplacināto degunu (10. att.) ir dažādu garu vai arī pārdabisku spēku atveidojumi, kas simbolizē neolīta cilvēka izvēlēta tēla materiālu iemiesojumu.

Mēs maz zinām par neolīta sabiedrības ētiskajiem kritērijiem. Tomēr ir skaidrs, ka rituālu vadītāju un zintnieku rokās bija liela vara, ko viņiem nodrošināja pašu morālie centieni. Nekad nav bijis cieņā cilvēks, "kurš ir kā medus vasks, kas, liekot uz uguns, kūst, bet, ja nes aukstumā, sacietē". Citiem vārdiem sakot, šeit ir runa par "cilvēku, kurš var būt par visu ko atkarībā no tā, ko no viņa vēlas redzēt". Tātad tas ir cilvēks, kam nevar ticēt.¹² Etnoarheoloģiskie dati liecina, ka rituālu un zilēšanas izpildes gaitā neatkarīgi no pārdabisko spēku samēriem cilvēciskās vērtības (uzņēmība, godīgums, izdarība, strādīgums utt.) vienmēr ir turētas cieņā. Turpretī viss negatīvais (slepkavīgums, skaudība, kūtrums, aizmāršība, zagšana utt.) sabiedrībā nekavējoties tika novērsts, manipulējot rituālu un zilēšanas laikā ar materiāliem simboliem – šajā gadījumā ar māla figūriņām.

Ne tikai pašas māla figūras, bet arī to rotājumi – tetovējumi ir simboli, kas daudzšķautņaini ataino neolīta cilvēka garīgās jomas bagātības. Neolīta māla figūru ornamenta – tetovējuma raksturs Ziemeļkurzemes kāpu un lagūnas piekrastes apmetnēs liecina par noteikta tetovējumu tipa lietojumu stilistiski atšķirīgām māla figūrām. Vienai grupai to veidoja vienkāršas nagveida iespaidumu joslas (1. att.: 1), bet otras tetovējumi bija komplicētāki. Tie sastāvēja no rombveida tīkla (4. att.), sešstūru rindām un līkloča līnijām (3. att.) vai arī kontūrrombu figūrām un spieķveida motīva (6. att.). Trešajai figūru grupai bija siku graudveida iespaidumu veidots ķermeņa tetovējums (8. att.).

Jau tagad iegūtās ziņas par ornamentiem – tetovējumiem uz Ziemeļkurzemes neolīta māla figūru sejas, kakla un ķermeņa ļauj spriest par rūpīgi izstrādātu tetovējumu sistēmu neolīta cilvēka sabiedrībā, kur katrs no tiem varēja simbolizēt to vai citu parādību, īpašību, sezonālas pārmaiņas sakarā ar jauna gadalaika iestāšanos utt.

Māla figūras, tāpat kā no koka, kaula, raga vai kāda cita materiāla gatavotās, bija "mēmas". Tās vajadzēja īpaši "atdzīvināt". Māla figūras vai to sejas krāsoja ar okeru (4. att.). Šajā gadījumā arī okera krāsojums ir simbols. Sarkani krāsotā seja figūru darīja dzīvu, un rituāla laikā tā varēja izpildīt burvju vai zintnieku uzliktos pienākumus.

¹² Тернер В. Ритуал и символ. – С. 48–65.

Okeram – "sarkanajai krāsai" – Ziemeļkurzemes neolīta cilvēku sabiedrībā varēja būt vairākas nozīmes, jo šī krāsa, tāpat kā sarkanā māla krāsa Zvejnieku kapulaukā (ar sarkano mālu bija nolipināta seja 263. apbedījumam), ir asiņu simbols. Ja sarkanā māla nebija, ar okera pulvera piejaukumu "atdzīvināja" zilgano mālu (275. apbedījums).¹³

Asinis (šajā gadījumā – okera krāsa) un sarkanā māla krāsa saistāma ne tikai ar cilvēku, bet arī ar dzīvnieku, ko nogalina. Īpaši var būt uzsvērtas mātes un sievietes asinis, kā arī slepkavības asinis. Pēdējās saistītas ar cilvēka vai arī tabu dzīvnieka nogalināšanu, kam sekoja slepkavas "attīrīšanās rituāls". "Sarkanām lietām" ir spēks, asinis ir spēks, tāpēc cilvēkam, dzīvniekam, putnam vai kukainim vajadzīgas asinis. Māla figūrām nav asiņu, tāpēc tās nevar elpot, dziedāt, smieties un savā starpā sarunāties – tās ir tikai māls. Toties tad, kad burvji sāk ar tām rīkoties, kad viņi dod tām asinis, figūras sāk darboties rituāla izpildītāju interesēs. Tā par sarkano krāsu raksta Viktors Tērners – viens no lielākajiem aborigēnu etnoloģijas speciālistiem, kurš apguvis ndembo cilšu valodu tālajā Zambijā un iedziļinājies aborigēnu asins krāsas izpratnē.¹⁴

Balstoties uz iepriekšējo, var pieņemt, ka Ziemeļkurzemes kāpu apmetnēs noritēja dažādu rituālu izpildes cikli, kuros noteikta loma bija māla sīkplastikas paraugiem – antropomorfām figūrām. Tās izgatavoja, lai salauztu. Katrai rituāla izpildes reizei no jauna darināja noteikta tipa figūras. Ja bija nepieciešams, šo figūru galvas vai citas ķermeņa daļas krāsoja ar okera pulveri. Okera bija pietiekami daudz. Uz to norāda Ģipkas A apmetnē zem kāpas smilšu smaguma saspīestā māla podā atrastais okera pulveris, kas acīmredzot atstāts nākamā rituāla izpildes procedūrai.

Ar rituālu, kas sevī ietvēra ne tikai materiālas lietas, bet arī žestus, vārdus un izmeklētu izpildes vietu, Ziemeļkurzemes neolīta laika cilvēki izteica to, kas viņus visvairāk uztrauca. Tāpēc var pieņemt, ka tieši rituālā slēpjas šo cilvēku sabiedrības uzbūves atslēga. Rituāls, kā uzskata speciālisti, neatspoguļo ekonomiskās, politiskās un sociālās attiecības, drīzāk tas vēsta, kā neolīta cilvēki izjutuši šīs attiecības, ko viņi domājuši par apkārtējo vidi un sociālo apkārtni, kurā noritējusi viņu darbība. Rituāli arī Ziemeļkurzemē bija saistīti ar sociālu konfliktu noregulēšanu visos cilts locekļu attiecību līmeņos.

Tā kā Ģipkas apmetnēs ir iegūtas māla figūras ar krasi izteiktām sievietes pazīmēm – krūtīm (3. att.; atzīmējams arī kādas citas figūras krūts fragmenta atradums Ģipkas B apmetnē), kam bijušas noteiktas funkcijas rituāla izpildes laikā, var pieļaut iespēju, ka vismaz daļa no aplūkotajām māla figūrām varētu būt saistīta ar sievietes "atjaunošanās rituālu". Šis rituāls speciālajā zinātniskajā literatūrā ir pakārtots "senču garu jeb ēnu rituāliem". Tas nenozīmē neko citu kā senču pielūgsmi, to cieņā turēšanu un godināšanu. Bet, ja tas netiek darīts, rodas konflikts starp mirušajiem senčiem un dzīvojošajām sievietēm. Proti, sievieti piemeklē neauglība, jo viņa

¹³ Zagorskis F. Zvejnieku akmens laikmeta kapulauks. – Rīga, 1987. – 55., 57. lpp.

¹⁴ Тернер В. Ритуал и символ. – С. 82–83.

ir aizmirsusi un netur cieņā savu mirušo māti, vecmāmiņu vai kādu citu radnieci pa mātes līniju. Neolīta zintnieki modri sekoja ģimeņu dzīvei. Sievietei nepildot savas funkcijas, tātad nedzemdējot bērnus, tiek klaji atzīta nevērība pret senčien. Ar neauglību sievieti var sodīt tikai "senču ēnas pa mātes līniju". Sodu iespējams noņemt, izpildot tieši šim gadījumam piemērotu rituālu, kura sociālā funkcija saistīta ar "piespiedu ārstēšanu".

Tas, protams, ir tikai viens no tiem iespējamajiem risinājumiem rituāla izpildes cēloņa meklējumos Ziemeļkurzemes jūras piekrastes kāpās, kuri attiecas uz sievietes figūrām ar uzsvērtām mātes funkcijas pazīmēm – krūtīm. Katrā gadījumā daļu no Ģipkas kāpās iegūtajām figūrām var personificēt ar noteiktiem attiecīgās cilts vai kopienas locekļiem, kuru darbība, iespējams, bija saistīta ar kādu no iepriekšminētajiem faktiem. Neolīta laika cilvēks Ziemeļkurzemes piekrastes kāpās domāja, ka, ienesot noteiktus priekšmetus (tie varēja būt ne tikai māla figūras, bet arī, piemēram, nolauzts koka zars) speciālajā rituāla izpildes telpā, viņš līdzī atnes arī vēlamus spēkus un to galvenās vērtības. Manipulējot ar šiem priekšmetiem pēc tradicionāli norādītiem noteikumiem, neolīta cilvēks saveda kārtībā tos spēkus, kuri līdzīgi lāzerstaram varēja sagraut naidīgos spēkus.

SMILŠAKMENS PIETĀ NO RĪGAS SV. JĒKABA BAZNĪCAS. IZCELSME, IKONOGRĀFIJA UN STILS

Elīta Grosmane

Pārsteidzoši un pat neticami, ka tik augsta līmeņa mākslas darbs kā smilšakmens *Pietā* (augstums – 0,76 m; platums – 0,80 m), kam varētu būt vieta jebkura pasaules mākslas muzeja ekspozīcijā, līdz šim palicis Latvijas un vispārējā mākslas vēsturē ārpus speciālistu uzmanības loka. Par to publicēta tikai īsa informācija.¹ Sērīgi skaistā Dievmāte, kas maigi apņēmusi tai klēpī gulošo dēlu, iemieso vēl neatdzimušā Dieva pēdējās atvadas no zemes dzīves. Tipiska viduslaiku mākslas tēma, kam unikalitāti piešķir izpildījuma kvalitāte. Izceļas tā gan uz Austrumbaltijas, gan Latvijas nabadzīgā viduslaiku tēlniecības fona, gan kā vienīgais akmens darinājums Latvijas Vēstures muzeja skulptūru kolekcijā. Aplūkot šo līdz šim ar 15. gs. pirmo pusi datēto figurālo grupu var viduslaiku zālē, kur tā papildina 14.–16. gs. tēlu galeriju.² Muzejā grupa nonākusi 20. gs. 40. gadu pašā sākumā no turpat līdzās Rīgas pils laukuma malā stāvošās Sāpju Dievmātes baznīcas. Neskaidrs paliek pamudinājums nodot akmens kalumu glabāšanā muzejam. Visticamāk, tam bijis politisks skaidrojums, kas meklējams to gadu biežajās varas maiņās: vācu okupācijas laikā *Pietā* bija restaurēta, pielabojot zudušās vietas un noņemot biezo krāsas slāni,³ bet padomju varas gados nodota aizmirstībai kā lielākā pagātnes mantojuma daļa, kas tika ieslēgta muzeju fondos. Iespējams, ka tādēļ neviens nav centies noskaidrot šī darba rašanās apstākļus.

Figurālās grupas izcelsmes meklējumos vispirms jādodas uz Sāpju Dievmātes baznīcu. Labi zināms, ka tā nav viduslaiku celtne. Pirmā koka ēka pie ordeņa pils minēta 1761. gadā. Pēc pils grāvju aizbēršanas un veco namu nojaukšanas starp 1783. un 1785. gadu uzbūvēja baznīcu tagadējā vietā. Pēdējo pārveidi tā piedzīvoja 1859. gadā, kad pēc pilsētas arhitekta Johana Daniela Felsko (1813–1902) projekta agrākā altāra kora vietā tika uzcelta neogotiska ieejas fasāde, kas redzama joprojām.



1. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas restaurācijas laikā. 1941

¹ Rakstā minēts, ka *Pietā* atbrīvota no baroka laikmeta krāsojuma un atguvusi savu senatnīgo skaistumu. Datēta ar 1420. gadu. – *Langbein E. A. Trauernde Mutter: Maria aus einer Rigaer Pietädarstellung // Ostland. – Jg. 1. – 1943. – Nr. 9. – S. 26–27.*

² Inv. Nr. CVMM 28006 VL 4543.



2. Katoļu baznīca blakus Rīgas pilij. J. K. Broces zīmējums. 1791. Fragments

³ Latvijas Vēstures muzejā uz vairāku fotonegativu aploksnēm atzīmēts, ka 1941. gada septembrī muzeja ķīmijas laboratorijā smilšakmens grupai nomazgāts agrākais krāsojums un figurālā grupa šai procesā fotografēta. Sk. inv. Nr. CVMM 141715–141717. Šobrīd, aplūkojot oriģinālu, dominē smilšakmens materiāla dabīgās kvalitātes. Tikai rūpīgāk ieskatoties, dažās vietās konstatējamas kādreizējā krāsas pigmenta atliekas uz Marijas galvas lakata, apmetņa, Kristus ērkšķu vainaga un sola sānu malu māsverkā. Neskaidrs paliek vai polihromijas fragmenti identificējami ar viduslaikiem vai ir vēlākas izcelsmes.

⁴ Broce J. K. Zīmējumi un apraksti. – Rīga, 1992. – 1. sēj. – 386. lpp.

⁵ Vaivods J. Kristīgās baznīcas vēsture senajā Livonijā. – Rīga, 1994. – 104.–105. lpp.

⁶ Šterns I. Latvijas vēsture: 1290–1500. – Rīga, 1997. – 56. lpp.

⁷ Neumann W. Das mittelalterliche Riga. – Berlin, 1892. – S. 24.

Laimīgā kārtā 18. gs. beigās realizēto projektu fiksējis Rīgas Ķeizarkāro liceja subrektors Johans Kristofs Broce. 1791. gadā zīmētajā prospektā redzama Sāpju Dievmātes baznīcas vēl uz Pils laukuma pusi vērstā kora apsīda (2. att.). Pašā centrā tai atradusies liela atvērta niša, kurā uz augsta postamenta stāvējusi smagi kritošas drapērijas ieskauta koši krāsota Dievmāte ar klēpī guļošu Kristus ķermeni. Skulpturālās grupas aprisēs viegli pazīt *Pietā* no Latvijas Vēstures muzeja. Līdzās zīmējumam J. K. Broce pievienojis paskaidrojošu tekstu, kas vēsta: "Rīgas Sv. Jēkaba baznīcā, kādas blakustelpas kaktā, kur uzglabāja dažādus rīkus, nestuves utt., stāvēja kāds mazs akmeni izcirsts Sāpju Dievmātes tēls, ko bija atstājuši jezuīti, kad Gustavs Ādolfs tos izraidīja no pilsētas. Kad cēla te attēloto katoļu baznīcu, Jēkaba baznīcas virsmācītājs Kristians Ādolfs Ludvigs Dingelštets atdeva šo tēlu katoļu garīdzniekiem, kas to novietoja baznīcas kora nišā pie ielas."⁴ Autors norakstījis arī postamentā iekaltos latīņu tekstus. Viens no tiem ar izceltajos burtos ietverto gadskaitli 1786 vēstijis: *haeC Mater lesV eX aeDlBVs laCob post aeVa Longa nobls honorarla Venlt* (ši Dievmāte pēc ilga laika atgriezās pie mums kā dāvana). Otrs – *sVsCipias Mater lesV DoLorosa Inbl opVs affeCtVsqVe plos grepls tVI* (tu, Jēzus Sāpju māte, pieņem te sava ganāmpulka labos darbus un godbijības apliecinājumus) – pievienots nedaudz vēlāk (1789. gadā) un apstiprina, ka 18. gs. 80. gados *Pietā* (ko J. K. Broce nosaucis par Sāpju Dievmāti) nodota Sāpju Dievmātes baznīcai, kur izmantota kā fasādes dekors.

Sekojojot J. K. Broces norādījumam, tālākais meklējumu ceļš jāturpina Rīgas Sv. Jēkaba baznīcā. Jau uzreiz par maldīgu jāatzīst ieteikums saistīt *Pietā* izcelsmi ar jezuītiem (kā zināms, *Societas Jesu* reformācijas apkaršanai pāvests apstiprināja tikai 1540. gadā, bet mākslas darba izcelsme saistāma ar vēl senākām norisēm baznīcas dzīvē). Tādēļ isumā jāpievēršas celtnes vēsturei. Ārpus pilsētas mūriem celtā Sv. Jēkaba baznīca pieder pie vecākajiem, jau 1226. gadā dokumentos minētajiem Rīgas dievnamiem. Skopas, pretrunīgas un joprojām diskutējamas ir ziņas par tās celtniecības vēsturi. Līdz 1430. gadam Sv. Jēkaba baznīca bijusi domkapitula īpašums, pēc tam patronāta tiesības pārņēma pilsēta. 15. gs. sākumā, *Pietā* tapšanas laikā, arhibīskapa amatu pildīja Johans fon Vallenrode (1393–1418), 1403. gadā arhibīskaps, pēc ilgās cīņas padevis Livonijas ordeņa spiedienam, pameta Rīgu (devās uz Vāciju, kur aktīvi iesaistījās Eiropas baznīcas politikā), uz 12 gadiem izirējot ordenim baznīcas īpašumus.⁵ Tikpat svarīgas bija baznīcas iekšējo struktūru skarošās pārmaiņas. No vienas puses – laicīgo tendenču pieaugums ietekmēja arī garīdzniecību un katoļu liturģiju. Līdzās centrālai mesai arvien vairāk pieauga privātaizlūgumu skaits, "ka daļēji pat aizēnoja parasto dievkalpošanu pie galvenā altāra"⁶. No otras – kāpināta reliģiozitāte sekmēja korporāciju, biedrību un ievērojamāko ģimeņu apvienošanu garīgās brālībās, kas pulcējās kopējai lūgšanai baznīcā. Šim nolūkam bija nepieciešams savs altāris vai nošķirtas telpas, par kādām kļuva pie sānu jomiem piebūvētās vai citviet ierīkotās kapelas. 1404. gadā šāda kapela izbūvēta arī



3. Smilšakmens *Pietà* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Fragments

pie Sv. Jēkaba baznīcas⁷, kas hronoloģiski sakrīt ar smilšakmens *Pietà* izgatavošanas laiku. Neviens no zināmajiem vēstures avotiem nesniedz vēl kādas precizējošas ziņas, kas būtu saistāmas ar norisēm baznīcā 15. gs. sākumā.⁸ Tirdznieciski un amatnieciski aktīvās Rīgas ģeogrāfiskais stāvoklis pieļāva tik plašu starptautisko sakaru tīklu, ka arī šajā jomā velti meklēt kādas konkrētas norādes. Tādēļ nekas cits neatliek kā pievērsties pašam mākslas darbam, varbūt tas palīdzēs noskaidrot iespējamus sakaru virzienus.

Skumja, nopietna un piemīlīga ir frontāli sēdošā Dievmāte ar nedzīvi sastingušo dēla ķermeni klēpī (3. att.). Domīgs ir sevi vērsta skatiens jaunavīgi maigajā sejā ar sarauktām uzacīm un dziļām grumbām abpus mutei. Izteiksmes nošķirtību pastiprina Marijas galvu un matus sedzošais lakats ar maliņu robinājumu un ielocīto kroku ritmu. Nav tieša kontakta starp abiem tēliem. Kaut arī Marijas labā plauksta palikta zem Kristus skausta, tā nespēj noturēt atpakaļ atkritušās galvas svaru. Otra roka viegli uzlikta uz mirušā dēla kreisā apakšdelma. Drīzāk Dievmāte kavējas kādās viņai vien zināmās atmiņās. Bez emocionāliem pārspīlējumiem tēlots



4., 5. Kristus galva no priekšpuses un aizmugures

6. Dievmātes kleitas kroku raksts no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā*



⁸ H. fon Bruininga savāktā informācija attiecināma uz vēlāku laiku. – *Bruiningk H. v. Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter.* – Rīga, 1904. – S. 594.

⁹ 1786. gada remonta laikā kapavieta izpostīta (*Döring J. Über den Grabstein des Bischofs Meinhard im Dom zu Riga // Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst nebst Veröffentlichungen des Kurländischen Provinzialmuseums aus dem Jahre 1886.* – Mitau, 1887. – S. 10. – Taf. I). 1896. gadā rekonstruēta pēc V. Neimaņa skices (*Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Riga.* – Rīga, 1912. – S. 30–33). 1929. gadā Doma klosterī P. Kampe atklāja senā ierāmējuma fragmentu, kas lika apšaubīt 19. gs. beigu rekonstrukcijas precizitāti (*Kampe P. Ein neu aufgefundenes Fragment des zerstörten Grabmals Bischof Meinhard im Dom zu Riga // Acta Universitatis, Archit. Fakult. I.* – Rīga, 1932. – S. 123–124).

¹⁰ *Schulte-Nordholt H. Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400 // Europäische Kunst um 1400.* – Wien, 1962. – S. 32–40.

horizontāli izstieptais un proporcionāli harmonizētais Kristus ķermenis. Stabilitāti un līdzsvaru stingajai pozai piešķir taisnā leņķī saliektās kājas (6. att.). Kailās pēdas uzliktas uz Marijas tērpā apakšmalas. Sejas vaibsti ir tikpat smalki kā mātei: zem taisnām uzacīm puspievērtas mandeļveida acis, degungals pamazām nodrupis un pielabots, atsedzot ūsu iekļauto mutes spraugu, kuru apņēma laika gaitā saīsināta bārda, kas uz vaigiem pāriet ornamentālu sprogu rakstā (4. att.). Garos matus ietver trīskārši savits ērkšķu kronis, matu gali aplēpti zem ķermeņa, tikai viena gara šķipsna sasprogota guļ uz Kristus krūtīm. Rētu caurdurtās rokas sakrustotas klēpī. Platais gurnauts kārtots paralēlās viļņveida ielocēs ar robinājumu malās. Tas atšķiras no Marijas garās kleitas krituma leņķus ceļiem, te atgādinot salocītas turzas, te veidojot V veida iekritumus un saskarsmē ar zemi iegūstot matadatas formu. Vēl jāmin simetriski iekaltās vienkāršā troņveida sola smailarkas ar māsverka trejlapī sānu malās (10. att.).

Sastādot detalizēto aprakstu, nākas vēlreiz pārliecināties, cik niansēts un emocionāli iedarbīgs mākslas darbs viduslaikos greznojis Rīgas Sv. Jēkaba baznīcu. Tas, ka tam nav līdznieka ne Rīgas, ne Latvijas, ne arī pārējās Austrumbaltijas mākslā, vēlreiz apstiprina, ka *Pietā* importēta (par to liecina arī grupas kamerstila raksturs un izdabā sola aizmugure, kas atviegloja šādu akmens skulptūru transportēšanu). Tādēļ tās izcelsmes meklējumi kļūst par šī raksta galveno uzdevumu. Lokālie tālaika Rīgas akmeņkaļu darinājumi ir vienkāršas akmens kapaplāksnes ar evaņģēlistu simboliem stūros, iegravētu tekstu, ģerboņiem, īpašuma zīmēm, garīdznieka figūru ar kausu vai ievērojamāko pilsētnieku aprisēm centrā. Greznākais risinājums ir bijis 14.–15. gs. mijā no Ikšķiles Rīgas Domā pārāpbedītā bīskapa Meinarda sienas kapenei baznīcas korī.⁹ Tie ir vienīgie laikmeta mākslas liecinieki pilsētā – pārāk pieticīgs un vienpusīgs fons jēkādējiem vispārīgajiem.

Pietā skulpturālās grupas izņēmuma raksturs un piederība horizontāla tipa paraugiem, kas savu izplatības kulmināciju sasniedza ap 1400. gadu, aizved uz Viduseiropu, kur tai netrūkst līdzinieku. Tādēļ vispirms jāpievēršas ikonogrāfijai. *Pietā* tēmu var uzskatīt par tipisku vēlajiem viduslaikiem, kad lielo katedrāļu celtniecības periods bija noslēdzies un garīgajā dzīvē sholastisko sintēzi, pieaugot dievbijībai, nomainīja dedzīgs, katru personīgi skarošs intīms reliģisks pārdzīvojums.¹⁰ No Golgātas konteksta izņemtās absolutizētās mātes ciešanas par mirušo dēlu guva plašu atspoguļojumu laikmeta mākslā. Pirmie impulsi mistisko noskaņojumu un reliģisko sacerējumu iespaidā tai meklējami ģermāņu apvidos, kur tās nosaukums *Vesperbild* atvasināts no vakara dievkalpojuma Lielajā piektdienā. Veltīts tas bija no krusta noņemtā mirušā Kristus ķermeņa apraudāšanai un piecu brūču aplūkošanai.¹¹ Lituģiskie dziedājumi vēstīja par mātes atvadām no dēla, kuru tā atceras kā neaizsargātu bērnu klēpī. Vizualizējot tekstu, senākajos paraugos ap 1350. gadu Dievmāte tēlota neglīta, bēdu sagrauzta un novecojusi ar bērnišķīgi mazu noasiņojūšu mirušā Kristus ķermeni klēpī. Šo paraugu atspoguļojums atrodams arī Rīgas mākslā – ap 1400. gadu kokā grieztajā *Pietā* no Rīgas Sāpju Dievmātes baznīcas (šobrīd atrodas Latvijas Vēstures muzeja kokskulptūru kolekcijā¹²), kur, sekojot 14. gs. vidus un otrās puses paradigmai, Dievmātei klēpī attēlots izvārdzināti sadzeltējis Kristus.

Ap 14. gs. vidu *Pietā* skarbos, ciešanu izvārdzinātos tēlus Viduseiropas galma tradīciju iespaidā nomainīja izsmalcināti graciozi ķermeņu izliekumi, kas no aristokrātiskās vides pārgāja uz pilsoniskajām aprindām. Tieši tādēļ stils ap 1400. gadu ieguvis "internacionālās", "mīkstās" vai "skaistās" gotikas apzīmējumu.¹³ Atsvešināti no eksaltētām pārmērībām, Dievmātes un Kristus tēli kļuva arvien pievilcīgāki un cildenāki un savā izplatības ceļā sasniedza gandrīz visus Eiropas katoļu apvidus, īpaši iesakņojoties Itālijā, no kurienes nācis un laika gaitā nostiprinājies otrs tēmas apzīmējums – *Pietā*, kas tulkojumā no itāļu valodas nozīmē žēlsirdību.

Neaprobežojoties ar vispārējās ikonogrāfijas atziņām, jāpievēršas t. s. horizontālās *Pietā* rašanās vēsturei. Tās izveidei pirmsākumi tiek meklēti Viduseiropas akmenstēlniecības centros 14. gs. 80. gadu vidū, kad pieauga tendence izlīdzināt proporcionālo disharmoniju starp Mariju un Kristu, pastiprinot Kristus ķermeņa horizontālo izstiepumu, un vājinājās grupas ekspresija. Savdabīgā risinājuma sākotnējie pamudinājumi meklējami vienā no Verdēnas meistara altāra plaketēm



7. Kristus apraudāšana. Verdēnas meistara altāra plakete no Klosterneiburgas. 1330–1331



8. *Pietā* no Sv. Sebastjāna kapelas Klosterneiburgā. Ap 1385–1390

¹¹ Lexikon der christlichen Ikonographie / Hg. von E. Kirschbaum. – Freiburg i. Br., 1992. – Bd. 4. – S. 450–456.

¹² Inv. Nr. VS 137, CWM 175839, augstums 82 cm. – Latvijas PSR Vēstures muzeja kokskulptūru katalogs / Sast. R. Muižniece. – Rīga, 1984. – 32. lpp. – 4. att.

¹³ Pächt O. Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamt-europäische Kunstsprache // Europäische Kunst um 1400. – S. 52–65.



9. Sola māšverks no Sv. Sebastjana kapelas Klosterneiburgā. Ap 1385–1390



10. Sola sānu malas māšverks no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā*

¹⁴ Großmann D. *Imago Pietatis // Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400: Ausstellung im Salzburger Dom.* – Salzburg, 1970. – S. 42.

¹⁵ Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Ausstellung im Salzburger Dom. – S. 56–57.

¹⁶ 1414. gadā pasūtīta un 1415. gadā apmaksāta *Pietā* no Treviso, visi pārējie datējumi ir pētnieciski pieņēmumi. – Großmann D. *Imago Pietatis.* – S. 40.

¹⁷ Clasen K. H. *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis.* – Berlin; New York, 1974.

¹⁸ Großmann D. *Imago Pietatis.* – S. 40.

(*Verduner Altar*, 1330–1331, 7. att.) Klosterneiburgā, Austrijā.¹⁴ Attēlā redzama zem krusta sēdoša Dievmāte ar tai klēpī horizontāli gulošu no krusta noņemto dēlu. Žanrisku papildinājumu centrālai aintai piešķir Marija – Jēkaba māte, kas atbalsta Kristus galvu, bet raudošā Marija Magdalēna tur kājas. Aiz viņas stāv arī apustulis Jānis.

Turpat Klosterneiburgas kompleksā Sv. Sebastjana kapelas piebūvē atrodas viens no agrākajiem plastiskajiem horizontālā tipa *Pietā* paraugiem (8. att.; figūru sākotnējā atrašanās vieta paliek nezināma, bet stilistiskā izcelsme saistīta ar Vīni vai Morāviju¹⁵). Šīs skulptūras datētas ar laiku ap 1385.–1390. gadu. Šeit jaunā tipoloģija jau ir pilnīgi noformējusies, figurālā grupa reducēta līdz diviem tēliem, skaidri izzīmēts sēdošās Dievmātes un klēpī gulošā dēla lineārais siluets. Ar gadsimta vidus tradīciju to vēl saista tēlojuma askētiskais tiešums, gan pilnīgi atsakoties no emocionāliem pārspilējumiem, bet arī vēl neieslīgnot "mikstā stila" manierībā. Tālākais *Pietā* hronoloģiskais kārtojums ir samērā izplūdis. Pie aptuveni vienlaicīgiem darinājumiem pieder *Pietā* no Marburgas Sv. Elizabetes (ap 1390), Krakovas Sv. Barbaras

(ap 1390) baznīcām, grāfa Karla Vilčeka kolekcijas Kreicenšteinas pili (ap 1400) un vēl daudzi desmiti kaļķakmens, smilšakmens, terakotas, alabastra un stuka kompozīciju, kas joprojām grezno sakrālos interjerus vai aplūkojamas dažādu pasaules muzeju kolekcijās. Vai nu līdz mūsdienām nonākušo paraugu daudzums ir pārāk fragmentārs, vai arī meklējami kādi citi līdz šim neizmantoti argumenti, bet iespaidīgā materiāla masa īsti nepadodas nekādiem tās kārtojuma principiem. Aptuvena ir gan hronoloģija, jo tikai viens piemērs ir precīzi datēts,¹⁶ gan tipoloģiskā un stilistiskā klasifikācija.

Pārlūkojot līdz šim publicētās horizontālā tipa *Pietā*, pārsteidz to kompozicionālā līdzība, bieži izmantoti vieni un tie paši tēlojuma paņēmieni: Marija sēž uz troņveida sola, tai klēpī sastindzis Kristus ķermenis, kura līmenisko stāvu līdzsvarā notur taisnā leņķī saliektās kājas, bet pēdas uzliktas uz Dievmātes garās kleitas vai apmetņa malas. Labo roku Marija palikusi zem dēla skausta. Sejas vaibstus un ķermeni deformējošā sāpju izteiksme ir pilnīgi apslāpēta, tās vietā izcelts proporciju skaistums un psiholoģiskā apskaidrotība. Domājams, ka visu šo īpašību dēļ (kā arī

tāpēc, ka tolaik vēl nebija apzināti daudzi tagad zināmi *Pietā* piemēri) tik ilgstoši noturīga, pat fascinējoša izrādījās autoritatīvā pētnieka Karla Heinca Klāzena jau 20. gs. 30. gados radītā hipotēze par ģeniālo "skaisto madonnu meistar", kas devies ceļā no Reinzemes un šķērsojis Viduseiropu, to piepildidams ar lieliskiem mākslas darbiem, starp kuriem netrūka arī *Pietā*.¹⁷ Tomēr šī ideja nav izturējusi laika pārbaudi. Viens no galvenajiem pretargumentiem ir ne tikai lielais *Pietā* skaits ap 1400. gadu, bet arī to stilistiskā daudzveidība, kā to jau pierādīja 1970. gadā Zalcburgas Domā sarīkotā izstāde. Aktualizējot neparasto tēmu, kas mākslas vēsturē pārdzīvojis spožu un īsu uzplaukumu, tika pievērsta uzmanība vairākiem tās rašanās un pastāvēšanas aspektiem. Apkopojot jaunus datus un pārvērtējot zināmo, Zalcburgas izstādes kataloga sastādītāji nonāca pie citiem secinājumiem nekā K. H. Klāzens. Pie svarīgākajām atziņām pieder novērojums, ka akmens *Pietā* grupas ap 1400. gadu pārsvarā aplūkojamas kā vietējā "kolorīta" neskarti svešķermeņi, kas eksportēti no "skaistā stila" centriem, bet nav arī saistāmi ar mākslinieku pārceļošanu no vienas vietas uz citu.¹⁸ Kā svarīgākie "skaistā stila" centri izcelti Bohēmija, Silēzija, Bavārija vai Zalcburga un Prūsija. Pat aptuveni precizējot katras nosauktās darbnīcas stilu, ārpus tām paliek t. s. starpparādības, kas nepakļaujas klasifikācijai. Gaidīto rezultātu nesniedza arī *Pietā* formālo pazīmju izcelšana, piemēram, par pamatu ņemot Marijas tērpā kroku krituma trīsstaru vai paralēlā kārtojuma principu.¹⁹ Vienojošu elementu meklējumos tikpat grūti klājās austriešu pētniekam Gerhardam Šmitam. Centieni ieviest mākslas vēsturniecisku sistēmu un noteikt tipoloģiskos variantus nedeļa gaidītos rezultātus. Izpētes gaitā nācās secināt, ka dažādus eksemplārus vienojošas tendences vairākkārt šķērso vienas un tās pašas stilistiskās grupas, kuru rašanās izriet no ikonogrāfiskas motīvu saskaņošanas. Tas pats sakāms par eksperimentu ar māsverka ornamenta variācijām uz *Pietā* grupas troņveida sola malām. Pavisam tika noteikti astoņi dekora varianti (I I. att.). Turklāt izrādījās, ka tie ne vienmēr simetriski izmantoti abās sola pusēs.²⁰ Par senāko tika atzīts vienkāršākais variants, kas sastāv no divām smailarkām ar trejlapi (I I. att. A un B), piemēram, Klosterneiburgā (1385–1390), Sv. Elizabetes baznīcā Marburgā (ap 1390), Kreicenšteinas pilī (ap 1395–1400) un Sv. Magdalēnas baznīcā Vroclavā (agrākajā Breslavā, 1390–1395). Visi nosauktie darbi datēti ar laiku līdz 1400. gadam. Nepieminēta palikusi *Pietā* no Lībekas Sv. Jēkaba baznīcas (ekspozēta Mākslas un kultūras vēstures muzejā Sv. Annas klosterī), kas datēta ap 1430. gadu²¹, bet jaunākajās publikācijās pārcelta uz laiku ap 1410.–1415. gadu²². Zīmīgi, ka šai grupā iekļaujas sola sānu malu dekors no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas kā viens no agrīniem risinājumiem (I 0. att.).

Ar Lībekas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* Rīgas paraugu vieno ne tikai atturīgais māsverka zīmējums – vēl jāmin garā sasprogotā matu šķipsna uz Kristus krūtīm, Dievmātes tērpā kroku kritums un visbeidzot tas, kā Marijas kreisā roka uzlikta uz Kristus kreisā apakšdelma. Nozares literatūrā tā ieguvusi "trīsroku pozīcijas"

¹⁹ Turpat. – 42. lpp.

²⁰ Schmidt G. Vesperbilder um 1400 und der "Meister der Schönen Madonnen" // Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. – 1977 – Jg. XXXI. – H. 3/4. – S. 100.

²¹ Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit: Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck / Bearb. von J. Wittstock. Lübeck, 1981. – S. 102.

²² Albrecht A. E. Steinskulptur in Lübeck um 1400: Stiftung und Herkunft. – Berlin, 1994. – S. 149.



I I. Māsverku paraugi uz "skaisto *Pietā*" troņa sānu malām: A – Breslavas (tag. Vroclavas) Sv. Magdalēnas baznīca (abas puses), Klosterneiburga (labā puse), Luteina (labā puse), Lībekas Sv. Jēkaba baznīca (abas puses), Rīgas Sv. Jēkaba baznīca; B – Marburga (abas puses), Altenštate (abas puses), Kreicenšteina (abas puses), Minhēnes Dievmātes baznīca (kreisā puse); C – Klosterneiburga (kreisā puse), Breslavas Sv. Mateja baznīca (labā puse), Diseldorfā (kreisā puse), Magdeburga (kreisā puse), Breslavas Sv. Elizabetes baznīca (kreisā puse, ļoti līdzīga); D – Luteina (kreisā puse); E – Jēna (kreisā puse), Diseldorfā (labā puse), Admon-ta II (kreisā puse); F – Admon-ta II (labā puse); G – Ķelnes Sv. Kolumbas baznīca (kreisā puse), Marienštate (kreisā puse, ļoti līdzīga); H – Admon-ta I (labā puse)

nosaukumu un atzīta par "retu sakārtojumu", kas sastopams vairākos Ziemeļeiropas paraugos, piemēram, *Pietā* no Senderslevas Falsterā (Kopenhāģenas Nacionālais muzejs) un, iespējams, Prēcas benediktiešu baznīcas (kaut gan stipri bojātajā darbā roku stāvoklis gandrīz vairs nav nosakāms). Tomēr Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* kā stilistiski atšķirīgu risinājumu nevar iekļaut šai grupā. Turklāt jaunākie pētījumi apstrīd Lībekas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* lokālo izcelsmi un saista to ar kādu nezināmu Lejassaksijas darbnīcu.²³ Tomēr Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* kvalitatīvais izpildījums ir nesalīdzināmi augstāks, un tipoloģisku un stilistisku līdzinieku tam nav izdevies atrast pat daudz plašākā analogiju klāstā.²⁴

²³ Albrecht A. E. Steinskulptur in Lübeck um 1400: – S. 148.–149.

²⁴ Piemēram, caurskatot austriešu pētnieka profesora Gerharda Šmita apjomīgo *Pietā* fotouzņēmumu privātkolekciju Vīnē 2000. gadā.

²⁵ Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. – S. 98.

²⁶ Albrecht A. E. Steinskulptur in Lübeck um 1400. – S. 150.



12. Dievmāte no Nīndorfas pilsētas muižas. Ap 1400. Fragments

Vienlaikus nepamet sajūta, ka kaut kur tuvumā vajadzētu atrasties radniecīgām skulptūrām. Par tādām varētu uzskatīt smilšakmens tēlus no Nīndorfas pilsētas muižas (glabājas Lībekas Sv. Annas klostera muzejā). No piecu līdz mūsdienām nonākušo figūru grupas salīdzinājumam vislabāk atbilst Marijas (12. att.) un svētās Katrīnas tēli. Ar Rīgas *Pietā* tos vieno ne tikai smalkā akmens virsmas apstrāde, bet vēl jo vairāk proporciju kamerstila raksturs un tēlu tipoloģija – noapaļotās sejas piemīļīgais ovāls, smalkie vaibsti ar nelielu zodu, taisnu degunu, pareizi izzīmētām acīm, mazu muti un lielu gludu pieri –, kā arī dažas detaļas, piemēram, salīdzinot uz Kristus krūtīm guļošās matu šķipsnas un svētās Katrīnas bizes traktējumu.

Nīndorfas pilsētas muižas akmens skulptūras pieder pie sava laikmeta izcilākā snieguma Ziemeļvācijā, kaut gan figūru cikla izcelsme joprojām paliek neskaidra. Agrāk tās pierakstīja Lībekas tēlniekam Johannesam Jungem ap 1420. gadu,²⁵ tagad tiek uzsvērts Nīndorfas figūru savrupais stāvoklis Ziemeļvācijas tēlniecības vēsturē. To rašanās tiek meklēta franču un beļģu 14. un 15. gadsimta tēlniecības centros – šaurākā nozīmē Henegavas un Rietumflandrijas provincēs ar centriem Kutrē un Turnē, kā arī Brigē un Gentē.²⁶ Darbnīcas meklējumu topogrāfiskais paplašinājums atsauca arī uz *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas, jo aicina uz jauniem pētnieciskiem precizējumiem.

Projām no Eiropas ziemeļu reģioniem aizved Manfreda Kollera darbnīcā Valsts pieminekļu aizsardzības laboratorijā Vīnē veiktā Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* akmens parauga analīze. Rezultāti liecina, ka Rīgas skulptūru materiāls ļoti tuvs akmenim, kāds izmantots Altenmarktas (minēta kopš 1393. gada) Madonnai un *Pietā* no Nonnenbergas. Akmens masas sastāva vienīgā atšķirība ir rupjāku granulu atrašanās Rīgas *Pietā* silikāta matricē (*gröbere Körnung in der silikatischen Matrix*), tādēļ speciālisti secina, ka visos trīs gadījumos materiāls ņemts no vienas akmeņlauztuves Zalcburgas apkārtnē ar atšķirīgu zonējumu.²⁷ Tomēr paraugu analīzes nevar atrisināt mākslas darba stila problēmas, jo vienā un tai paša akmeņlauztuvē var būt iegūts materiāls, kas izmantots

dažādās tēlniecības darbnīcās. Piemēram, jau minētā Altenmarktas Madonna tikai hipotētiski tiek saistīta ar Zalcburgas darbnīcu, vienlīdz tiek pieļauta arī Vīnes vai Bohēmijas importa iespēja.²⁸ Savukārt *Pietā* no Nonnenbergas piedēvēta tieši Zalcburgas izcelsme, tā datēta ar laiku pēc 1415. gada. Tipoloģiski grupas rašanās paliek neskaidra, jo tās izcelsmes "nedaudzie paraugi un starplocekļi zuduši"²⁹. Turklāt Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* stilistiski atšķiras no abiem minētajiem akmens masas līdziniekiem.

Rezumējot līdzšinējo izpētes gaitu, iespējami šādi secinājumi:

1. Smilšakmens *Pietā* rašanās pirmsākumi meklējami nevis Rīgas Sāpju Dievmātes, bet gan viduslaicīgajā Sv. Jēkaba baznīcā.

2. Tas ir importēts darinājums, to apstiprina radniecīgu risinājumu trūkums Austrumbaltijā, figurālās grupas kamerstila izmēri un transportēšanu atvieglojošais aizmugures izdobjums. Lokālajā 14.–15. gs. mijas mākslā ar savu augsto māksliniecisko izpildījumu tā ieņem savrupu vietu.

3. Tā ierindojama "skaistā stila" horizontālo *Pietā* grupā, kas Eiropas vidienē uzplaukumu piedzīvoja ap 1400. gadu, kad dažādos apvidos vienlaicīgi pastāvēja vairāki tās izplatības centri.

4. Tipoloģiski tuvākās paralēles Rīgas *Pietā* saskatāmas Lībekas Sv. Jēkaba baznīcas un Senderslevas (Kopenhāgenas Nacionālais muzejs) paraugos, tomēr stilistiski tās izcelsmes ceļi aizved pavisam citā virzienā.

5. Uzkrītoša ir līdzība ar Nīndorfas pilsētas muižas akmens skulptūrām, kuru līdzšinējā pierakstīšana Lībekas tēlniekam Johannesam Jungem ir apstrīdēta, tā vietā izvirzot hipotēzi par saistību ar tālaika Ziemeļfrancijas vai Beļģijas robežcentriem.

6. Ziemeļnieciskajiem meklējumiem neatbilst arī akmens masas analīzes, iespējamā materiāla ieguve kādā no Zalcburgas apkārtnes akmeņlauztuvēm vēl neatrisināta darbnīcas stila jautājumus.

7. Koriģējams būtu arī Rīgas *Pietā* datējums. Pārāk izplūdis ir līdzšinējais pieņēmums par 15. gs. pirmo pusi, ticamāka šobrīd liekas tuvināšanās laikam ap 1400. gadu. Par šāda precizējuma galvenajiem argumentiem varētu kalpot agrajai *Pietā* tuvinātais nopietnais un līdzsvarotais izpildījums, kad "skaistā stila" iezīmes vēl nav tik dominējošas, kā arī Madonnas sēdekļa sānu malu māsverka vienkāršība un simetriskums.

Nobeigumā vēl jāpiebilst, ka šis raksts ir tikai ievadījums Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā* (kuru bez šaubīšanās var nosaukt par izcilāko viduslaiku akmenstēlniecības paraugu visā Austrumbaltijas reģionā³⁰) izpētē, kas, cerams, ar laiku gūs tālāku izvērsumu, bet jau tagad ļauj iekļaut šo darbu lokālās mākslas zelta fondā.

²⁷ Vēstule ar diviem pielikumiem no Valsts pieminekļu aizsardzības laboratorijas Vīnē (*Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten Kunstdenkmale*) 2000. gada 2. februārī: 1) ķīmiskās laboratorijas akmens materiāla analīze; 2) akmens masas fragmenta palielināts uzņēmums un salīdzinājums ar *Pietā* no Nonnenbergas. Vēstules oriģināls atrodas Latvijas Vēstures muzejā.

²⁸ Europäische Kunst um 1400. – S. 357. – Abb. 55.

²⁹ Stabat Mater. – S. 77–78.

³⁰ Otrā Austrumbaltijas reģiona smilšakmens *Pietā* atrodas Plateļu baznīcā Lietuvā un datēta ar 15. gs. sākumu. 1903. gadā gotiskā skulptūru grupa kļuva par Zenona Virkeļa procesiju krusta sastāvdaļu. – *Matuškaitē M. Platelių bažnyčios Pietā // Kultūros Paminklai*. – Vilnius, 1996. – Nr. 3. – P. 179–185.

DĪTRIHS FON CEICS UN JOAHIMA HENINGA EPITĀFIJA BAUSKAS SV. GARA BAZNĪCĀ

Ieva Lancmane

Dītrihs fon Ceics (17. gs. 3. cet. – pirms 1714). Gleznotājs, portretists, pirms 1665. gada ieradies Bauskā no Hamburgas. Pirmo zināmo darbu – veltījumu Bauskas Sv. Gara baznīcai (1665) – gleznojis un parakstījis kopā ar Nikolausu Rabīnu (17. gs. 3. cet. – ?), krāsotāju amata zelli no Libekas, kurš minēts Bauskā 1665. un 1666. gadā.

Votivplāksnes centrā figurālā simboliskā gleznā bija attēlota "Tikuma alga", bet siluetā grieztajā apmalē – abu mākslinieku portreti. Turpmākos gados tapušās sešas gleznotās epitāfijas atributētas kā D. fon Ceica darbi. No tām Bauskas Sv. Gara baznīcā saglabājusies epitāfija Joahimam Heningam (1677). Citu epitāfiju fragmenti glabājas Latvijas Vēstures muzejā un Rundāles pils muzejā.

D. fon Ceica glezniecībā apvienotas ziemeļvācu manierisma atskaņas ar holandiešu reālisma un baroka iezīmēm. Viņš bijis hercoga akcīzes rakstvedis (1677), pilsētas vecākais (1682), rātes loceklis (1683–1697), tiesas fogts (1702–1703), Bauskas birģermeistars (1706–1707). Pirmā sieva Marija Lemke (1642–1672, prec. 10.01.1667.) apglabāta pie Bauskas latviešu baznīcas, turpat arī gadu vecā meita. Otrā sieva – Doroteja Bēdkere (1652 – ?, prec. 27.06.1673. Jelgavā), trešā sieva – Doroteja Elizabete Vilde. Dēls Kristofs Dītrihs (12.05.1677. – ?) kļuva par Sēmes ev. lut. baznīcas mācītāju.

Bauskas Sv. Gara baznīcā pie dienvidu sienas atrodas lielformāta epitāfijas glezna sarežģītā koka ietvarā (7. att.) – vienīgā no tām daudzajām 17. un 18. gs. gleznotajām epitāfijām, kas vēl 20. gs. sākumā krāšņoja Kurzemes, Zemgales un Vidzemes dievnamus. Šo Sv. Gara baznīcas epitāfiju 1677. gadā mirušajam Bauskas tiesas fogtam Joahimam Heningam bija uzstādījusi viņa sieva Anna Vilde. Vēl sešas citas Bauskas baznīcas epitāfijas pazīstamas no Jūliusa Dēringa, Leonīda Arbuzova un Heinca Leflera aprakstiem, kā arī pēc 1904. un 1930. gada fotouzņēmumiem un 19. gs. zīmējumiem. 20. gs. sākumā Bauskas Sv. Gara baznīcā atradās lielākais gleznoto epitāfiju krājums Latvijā. Kad 1904. gadā remonta laikā epitāfijas demontēja, Bauskas mācītājs Fricis Stafenhāgens paziņojis, ka "šādas bildes nedara nevienu labāku un kristīgāku", un pārvietojis tās uz baznīcas bēniņiem.¹ Ar to epitāfijas tika nolemtas bojāejai. Pēc H. Leflera ziņām, daļu no tām izmantoja kā kokmateriālu torņa logu aizvitrņiem, pēc Paula Kampes izteikuma – sešu koka epitāfiju materiāls tika izlietots kāda bēniņu kambara sienai². Minētie avoti īpaši vērtīgi ar to, ka sniedz oriģinālu pētījumu materiālu.

Joahimam Heningam veltītā epitāfija, vienīgā, kas joprojām atrodas baznīcā savā sākotnējā vietā, 1986. gadā tika restaurēta Rundāles pils muzeja darbnīcās, gatavojot izstādi "17. gs. portrets Latvijā". Tad pirmo reizi epitāfijas pastāvēšanas laikā tā tika pētīta, un pirmie secinājumi daļēji publicēti minētās izstādes katalogā³. Laikā, kad Bauskas pilsēta tuvojas savai 400 gadu jubilejai, nozīmīgi vēlreiz atgriezties pie šīs tēmas.

¹ Löffler H. Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.–18. Jahrhundert. – Riga, 1929. – S. 7. (Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Instituts zu Riga. – Bd. 3. – Nr. 2.)

² Kampe P. Latvijas ev.-lut. baznīcu iznīcinātās mākslas vērtības (Beigas) // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1934. – Nr. 4. – 312. lpp.

³ Портрет XVII века в Латвии: Каталог выставки в Рундальском дворце / Автор текста и сост. Е. Ланцмане. – Рига, 1986. – С. 57–58.

⁴ Löffler H. Die Grabsteine.. – S. 88–89.

⁵ Latvijas Vēstures muzejs (turpmāk – LVM), inv. Nr. CVVM VI 4549.

⁶ LVM, neg. Nr. CVVM 38519, 38520.

⁷ Döring J. Untersuchung der Kirche zu Bauske // Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst nebst Veröffentlichungen des kurländischen Provinzialmuseums aus dem Jahre 1886. – Mitau, 1887. – S. 35–37.

Heninga epitāfiju nevarētu saistīt ar noteiktu autoru, ja vien uz cita no šīs grupas gleznojumiem nebūtu atrodami veltījuma tekstā ietverti mākslinieku vārdi – “Nikolauss Rabīns no Lībekas un Dītrihs fon Ceics no Hamburgas”. Divi mākslinieki 1665. gadā baznīcai bija veltījuši piemiņas plāksni ar lielformāta eļļas gleznu, ko J. Dēringa neiecietīgi apzīmējis kā “grūti saprotamu simbolisku attēlojumu”. Šī attēlojuma apraksts atrodams H. Leflera pētījumā par kapakmeņiem, pieminekļiem un epitāfijām⁴, kur atzīmēts, ka, pēc mācītāja Elfrīda Ekarta liecības, epitāfijas glezna vēl bijusi redzama Bauskas baznīcā pirms Pirmā pasaules kara. Centrā uz troņveida sēdekļa bijis attēlots kails, ar palagu trūcīgi apsedzies vīrs un tam līdzās četri eņģeļi: pirmais – ar audumu nosusinot nabaga vīra sviedrus, otrais – pastiepis uzvaras zizli palmas izskatā, trešais – pacēlis vīrs galvas zelta kroni, ceturtais – maigi slēdzot nelaimīgā acis. Attēlojuma moralizējošais saturs vārdos aprakstīts siluetā izzāģētā kartušā un nosaukts par “Tikuma algu”. Kartuša ar tekstu glabājas Latvijas Vēstures muzejā.⁵ Gleznas



1. Votivplāksnes daļa ar N. Rabīna un D. fon Ceica portretiem. 1665. Fragments ar mākslinieka portretu.

masīvo, siluetā izzāģēto un apgleznoto ietvaru divās stikla fotoplatēs ap 1904. gadu fiksējis Bauskas virsskolotājs Emīls Oskars Šmits; ļoti bojātās plātes saglabājušās līdz mūsu dienām un atrodas Latvijas Vēstures muzeja fotonegatīvu arhīvā⁶. Šīs vērtīgās fotoplates rāda unikālu liecību – mākslinieku Ceica un Rabīna portretus uz piemiņas plāksnes ietvara apakšējās malās (1., 9., 10. att.).

J. Dēringa savā ziņojumā par Bauskas baznīcas apmeklējumu 1872. gadā sniedzis arī pārējo epitāfiju raksturojumu.⁷ Aptiekāram Johanam Georgam Vitigam no Ordrufas un viņa sievai Elizabetei Magdalēnai Hēringai 1672. gadā veltītās epitāfijas gleznā bijis attēlots eņģeļa Rafaēla vadīts aklais Tobits, bet ietvara medaljonos – eņģeļa galva un abu pieminamo portreti. Epitāfijas sānu detaļas 1975. gadā Rundāles pils muzeja ekspedīcijas laikā tika atrastas baznīcas tornī – ar tām bija nosepta cementa javas kaste. Gleznojums nebija saskatāms, vienīgi siluetā izzāģētās malās liecināja par fragmentu saistību ar baznīcas iekārtas priekšmetu. Pēc fragmentu konservācijas kļuva redzams ornamentālā gleznojumā ietverts aptiekāra sievas portrets (2. att.) un vāji saskatāmas atliekas no paša Bauskas aptiekāra galvas attēla.

Bauskas birģermeistaram Danielam Buholcam 1676. gadā uzstādītās epitāfijas centrālajā laukumā atradās kaligrāfiski rakstīts veltījuma teksts, ietvara augšmalā – medaljons ar birģermeistara portretu, apakšmalā – medaljons ar ģerboni. Epitāfija ar ļoti bojātu portreta gleznojumu redzama Pieminekļu valdes 1930. gada fotoplatē (3. att.), tā bijusi izstādīta baznīcu mākslas izstādē Rīgā 1933. gadā.⁸ Izmēri atzīmēti katalogā: 135 x 105 cm. Epitāfija tikusi iekļauta Valsts vēsturiskā muzeja krājumā, bet pēckara laikā, domājams, gājusi bojā. Par tās pašreizējo atrašanās vietu ziņu nav.



2. Epitāfija J. G. Vitigam no Ordrufas un E. M. Hēringai. 1672. Fragments

⁸ LVM, neg. Nr. CVVM 24509; Latvijas baznīcas mākslas pieminekļu izstāde: Izstādes katalogs. – Rīga, 1933. – 4. lpp. – Nr. 13.



3. Epitāfija D. Buholcam.
1676

⁹ *Vipers B.* Latvijas māksla baroka laikmetā. – Rīga, 1937. – 104. lpp.

¹⁰ *Bornsmünde fief de la famille Schöppingk.* – Berlin, 1882. – P. 14–15.

Kristus kapā guldīšana attēlota rātskungam Gothardam Fikem un viņa sievai Annai Kohai 1672. gadā gleznotajā epitāfijas gleznā; nav ziņu par portretiem. Epitāfija pēc demontēšanas, kā to atzīmējis B. Vipers, pārgājusi E. Buša (iespējams, Bauskas mācītāja (1673–1703) Vilhelma Buša ģimenes locekļa) privātā īpašumā Rīgā.⁹

Arī par 1694. gadā gleznoto Johana Mellera un viņa sievas Elizabetes Pogas epitāfiju ziņas ir skopas: centrālajā gleznā bijusi attēlota Kristus augšāmcelšanās, bet portreti nav pieminēti.

Nikolausam fon Brunovam un viņa sievai Marijai fon Šepingai 1677. gadā gleznotā epitāfija attēloja krustā sisto Kristu ar fon Brunovu ģimenes piederīgajiem krusta pakājē. Fundatoru attēlošana epitāfijas centrālajā kompozīcijā bija vēl viens no tradicionāliem un izplatītiem paņēmieniem, ko izmantoja ne tikai gleznojumos, bet arī tēlniecisko epitāfiju cīņos (K. fon Tizenhauzena epitāfija Doma baznīcā Rīgā). Gleznotais ietvars bija greznots ar fon Brunovu un fon Šepingu ģerboņiem, kurus kā ķekarus nesa ilzoru kolonnu kātiem apvijušās stīgas (5. att.). Priekšstatu par fon Brunovu epitāfiju sniedz ap 1880. gadu izpildīts nezināma autora tušas zīmējums (4. att.), kas kalpojās kā ilustrācija 1882. gadā Berlīnē izdotai monogrāfijai par Bornsmindes muižu.¹⁰ N. fon Brunova un G. Fikes epitāfiju silueti saskatāmi E. O. Šmita fotouzņēmumā, kas rāda votīvplāksnes fragmentu ar mākslinieku portretiem. Fon Brunovu epitāfijas ietvara



4. Epitāfija N. fon Brunovam un
M. fon Šepingai. 1677. Zīmējums



5. Epitāfija N. fon Brunovam un
M. fon Šepingai. 1677.
Ietvara fragmenti ar ģerboņiem



6. Epitāfija J. Heningam. 1677. Gleznas fragments

apgleznotā augšdaļa ar divu mazu eņģeļu nestu uzraksta kartušu redzama arī Piemiņkļu valdes fotouzņēmumos, kur tā izmantota kā fons apaļskulptūru fotografēšanas laikā baznīcas bēniņos.¹¹ Epitāfijas ietvara sānu daļas (5. att.) tika atrastas 1986. gadā Rundāles pils muzeja ekspedīcijā – no tām bija sanaglots baznīcas torņa loga aizslietnis. Šīs detaļas ir konservētas un glabājas Rundāles pils muzejā.

Līdzīgi fon Brunovu epitāfijai iecerēta arī 1677. gadā gleznotā Joahima Heninga epitāfija (7. att.), kur blakus triumfējošam Lieldienu Kristum divās grupās izkārtoti Heningu ģimenes piederīgie (6. att.), bet ietvara portālveida kompozīciju papildina eņģeļu figūras un uzrakstu plāksnes.

J. Heninga epitāfijas gleznas stilistika apvieno ziemeļvācu manierisma atskaņas ar holandiskā reālisma un baroka iezīmēm. Tās izpildījums uz tumšas bolusa grunts raksturīgs poļu mākslas ietekmētiem reģioniem. Kompozīcijas centrālā figūra tradi-



7. Epitāfija J. Heningam. 1677

¹¹ LVM, neg. Nr. CVVM 24560, 24581.

¹² *Arbusow L.* Aus der Bauske'schen Kirchenbüchern // Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst nebst Veröffentlichungen des Kurländischen Provinzialmuseums aus dem Jahre 1888. – Mitau, 1889. – S. 26.

¹³ *Peņģerots V.* 17. un 18. gs. glezniecība Baltijas valstīs, Latvija // Mākslas vēsture / V. Purviša red. – Rīga, [1935]. – 2. sēj. – 242. lpp.

¹⁴ Turpat. – 25. lpp.; *Räder W.* Bürger und Einwohner von Bauske 1669–1674 // Bürgerverzeichnisse aus dem Herzogtum Kurland. – Riga, 1938. – S. 72. – Nr. 156.

¹⁵ *Neumann W.* Lexikon baltischer Künstler. – Riga, 1908. – S. 170–171.

¹⁶ *Campe P.* Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850. – Stockholm, 1951. – Bd. 1. – S. 69.



8. Epitāfija J. Heningam. 1677. Gleznas fragments

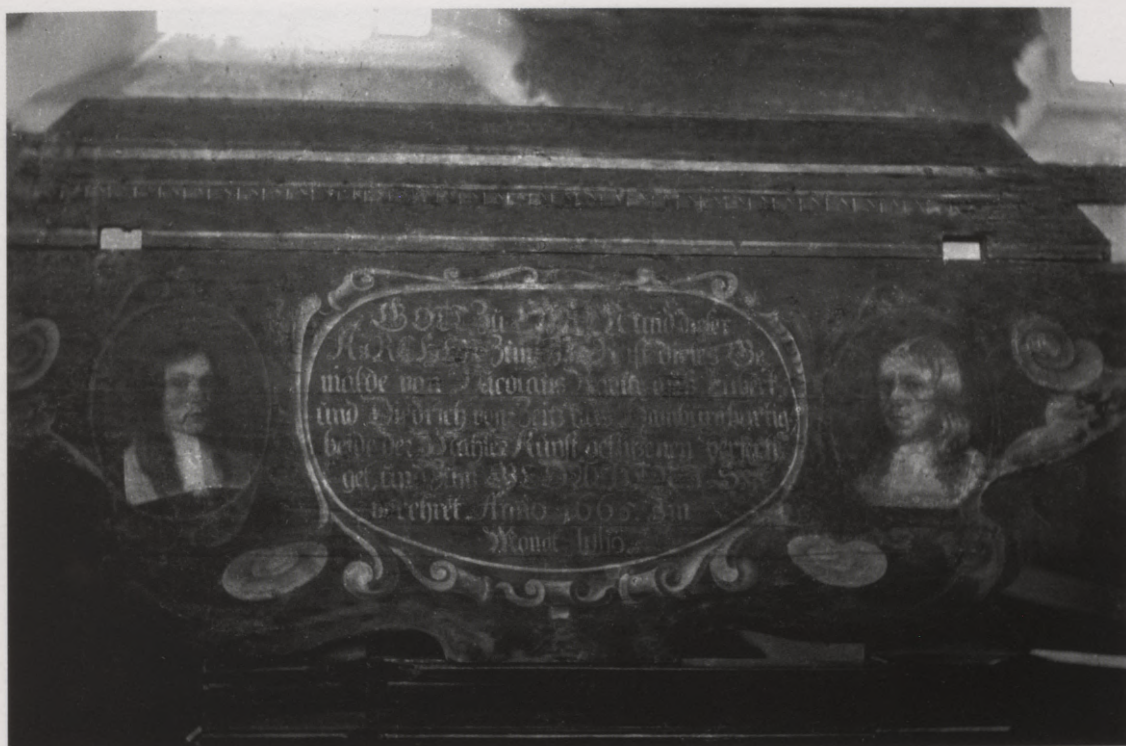
¹⁷ *Peņģerots V.* 17. un 18. gs. glezniecība Baltijas valstīs, Latvija. – 242. lpp.

cionāli gleznota pēc gravīras parauga, toties Heningu ģimenes locekļi rādīti intere-
santi, individuāli, izteiksmīgi.

Mākslas vēsturnieki jautājumam par epitāfiju autoru pārslidējuši pāri vai to nav
izvirzījuši vispār. J. Dēriņš un H. Leflers no secinājumiem atturējušies, to pašu
darījis P. Kampe. B. Vipera nosaucis J. Heninga epitāfiju par D. fon Ceica un N. Ra-
bīna kolektīvo darbu, minot, ka "Ceica otai katrā ziņā pieder ģimetņu grupa", bet 16. gs.
beigu Nīderlandes manierisma stilistikā attēlotās Kristus figūras autors varētu būt
N. Rabīns. Tieši ar Ceica vārdu B. Vipera saistījis G. Fikes epitāfiju. L. Arbuzovs, kurš,
tāpat kā J. Dēriņš, bija pētījis Bauskas baznīcas grāmatas, 1888. gadā savā publikā-
cijā atzīmēja, ka N. Rabīna vārds atrodams dokumentos tikai 1665. un 1666. gadā, no
kā secināja, ka pēc tam mākslinieks, iespējams, aizceļojis. Arbuzovs izteica vērtēju-
mu, ka Ceics "droši vien ir autors pārējām baznīcā atrodamajām epitāfijām, kā,
piemēram, Fikem veltītajai, 1677. gadā Brunovam veltītajai un vēl citām"¹². V. Purviša
rediģētajā "Mākslas vēsturē" V. Peņģerots, atkārtotot L. Arbuzovu, izteicis apgalvojumu,
ka abi mākslinieki kopā darinājuši baznīcai vairākas gleznas, tomēr Ceicam vienam
pašam pierakstījis J. Heninga epitāfijas gleznu.¹³

Bauskas votīvglezna un sešas epitāfijas tapušas 17. gs. otrajā pusē, tās vieno kopī-
ga mākslinieciskā ideja un līdzīgs tehniskais risinājums: dēli izzāģēta izteiksmīga silueta
ietvarā ielikta glezna ar Bībeles sižetu, vienā gadījumā – teksts. Platais koka ietvars
ķalpo par fonu dekoratīvam gleznojumam – uzrakstu kartušām, eņģeļu galvām un
figūrām, portretu un ģerboņu medaljoniem, kolonnām, volūtām un visu apvienojo-
šam auss skrimstalas ornamentam. Apskatītos gleznojumus, kā var spriest pēc eksis-
tējošiem fragmentiem un fotoattēliem, vieno arī zināms kopējs "mākslinieka rokraksts".

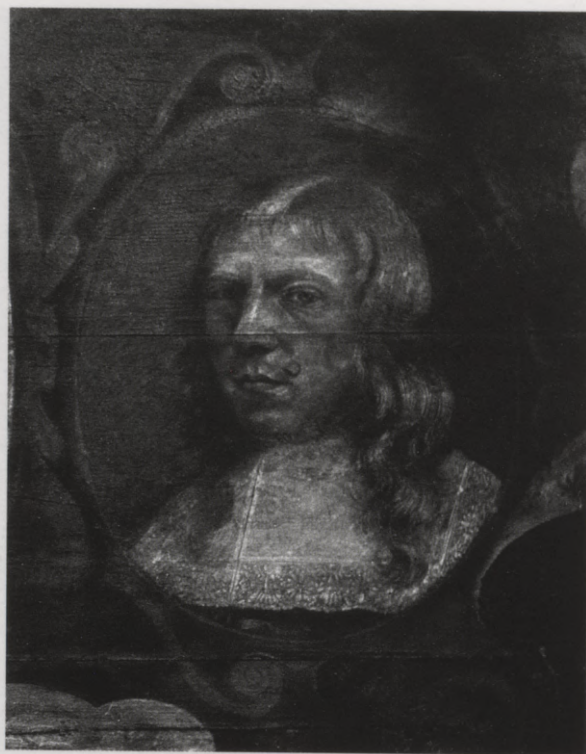
Ideja, principi un paņēmieni, kas pirmo reizi demonstrēti abu mākslinieku votīv-
gleznā, atkārtojas arī sešās epitāfijās. Iespējams, Dītrihs fon Ceics un Nikolauss
Rabīns ieceļojuši Bauskā vienlaikus. 1665. gadā kā pirmā tapa viņu abu kopīgi
uzgleznotā votīvglezna. Bauskas baznīcas grāmatu ierakstos fiksēta Ceica un Rabīna
iesaistīšanās pilsētas sabiedrībā, Ceica ģimenes stāvokļa izmaiņas, sociālā karjera.
1666. gadā D. fon Ceics un N. Rabīns uzaicināti par krusttēviem un nodēvēti par
mālderzeļļiem – *beyde Mallergeseller*. N. Rabīna vārds baznīcas grāmatas ierakstos
pēc 1666. gada vairs nav sastopams.¹⁴ Pēc V. Neimaņa ziņām, atsaucoties uz L. Ar-
buzova pētījumu, D. fon Ceics ieradies Bauskā 1663. gadā un miris 1714. gadā.¹⁵
Šie dati pārnesti uz vēlākām publikācijām, arī uz P. Kampes "Vidzemes un Kurzemes
būvmeistaru, būves amatnieku un būves izveidotāju leksikonu"¹⁶. V. Purviša
rediģētajā "Mākslas vēsturē" V. Peņģerots uzrādījis vēl citu miršanas laiku – ap
1747. gadu.¹⁷ Taču patiesībā mākslinieka ieceļošanas un arī miršanas laiks nav
zināms: gan J. Dēriņš, gan L. Arbuzovs atzīmējuši tikai to, ka D. fon Ceics miris
pirms 1714. gada.



9. Votivplāksnes daļa ar N. Rabīna un D. fon Ceica portretiem. 1665

Joahima Heninga epitāfija bija glabājusi kādu noslēpumu. Viens no četriem serafimiem, kas mākoņos ietver Kristus galvu, pēc konservācijas un netirumu noņemšanas atklāja reālistiskus cilvēka vaibstus (8. att.). Pretstatā pārējo eņģeļu nosacīti zaļgandzeltenajam sejas tonējumam un stilizētajam modelējumam šis viens attēlots dabīgā kolorītā, portretisks, ar brūnu, cirtotu parūku galvā. Eņģeļa portreta pakārtotais novietojums un tā izteiksmīgais individuālisms ļāva izvirzīt versiju, ka te varbūt nav attēlots Heningu ģimenes loceklis, bet mākslinieks iegleznojis pats sevi. Eņģeļa vaibstos tiešām ir saskatāma līdzība ar vienu no E. O. Šmita fotoplatēs fiksētajiem mākslinieku portretiem – to, kurš redzams ietvara labajā malā (9.–10. att.). Šī līdzība kļūst vēl pārliecinošāka, abu attēloto vaibstu aprises uzzīmējot vārdiskā izteiksmē: slīpa, plata piere, izteikti uzacu kauli ar lēzeni liektām uzacīm, nelieli vaigukauli, iekritums vaigu daļā, augsta deguna sakne un mazliet uzrauts, spēcīgs, vidēji liels deguns, izteikts augšžoklis ar izvirzītu augšlūpu, spēcīgi atvirzīts zods. Virs kreisā mutes kaktiņa liela kārpa. Eņģeļa acu skatiens ciešāks, vaibsti apaļīgāki. Mākslinieka galvu sedz gari, gaiši, vijīgi mati, eņģeļa galvu – brūna cirtota parūka, pirmajam galva pavērsta pa kreisi, otrajam – pa labi, rakursā no augšas. Abus attēlojumus atdala divpadsmit gadu ilgs starplaiks.

10. Votīvplāksnes daļa ar N. Rabīna un D. fon Ceica portreti. 1665. Fragments ar mākslinieka portretu



Gadā, kad tika uzgleznota Heninga epitāfija, Nikolausa Rabīna vārds Bauskā nav pieminēts, tāpēc kā iespējamo autoru var nosaukt vienīgi Dītrihu fon Ceicu.

Tika izvirzīts pieņēmums, ka Ceics eņģeļa izskatā attēlojis sevi. Minējumu izdevīgi papildinātu mākslinieka trešās sievas Dorotejas Elizabetes Vildes radniecīgās saites ar J. Heninga sievu Annu Vildi – viņas tēvamāsu.¹⁸ Hipotētiski pieņemot D. fon Ceicu kā krusttēvu vai aizbildni kādam no Heningu ģimenes bērniem, tika pārskatīti Bauskas baznīcas grāmatu ieraksti.¹⁹ Tomēr dokumenti neko nepierādīja. Mākslinieks, par spīti sava uzvārda aristokrātiskajai partikulai, samērā ilgi nebija uzņemts Bauskas pilsētas bagātāko pilsoņu aprindās, to skaitā Heningu un Vildes ģimenēs. Tajā pašā laikā, būdams atzīts amatnieku un muižnieku sabiedrībā, Ceics veidoja sabiedrisko karjeru, iesaistoties ierēdņa darbos – sākumā kā hercoga akcīzes rakstvedis, tad pilsētas vecākais, rātes loceklis, tiesas fogts, birģermeistars. Uzaicinājumu būt par kāda kristāmbērna kusttēvu Bauskas pilsoņi lielā mērā pieņēma kā sabiedriska prestiža rituālu. No 1672. gada piecus gadus pēc kārtas Ceics par krusttēvu uzaicināts tikai vienreiz gadā, 1678. gadā – četras reizes, 1679. gadā – septiņas reizes. Ķestera ieraksti baznīcas grāmatā atspoguļo gan Ceica paša tiekšanos pretī karjerai, gan rakstītāja pieaugošo respektu pret viņa personu, izvirzot krustvecāku saraksta pašā sākumā. Nepārprotami – mākslinieka prestižu paaugstināja abas 1677. gadā gleznotās epitāfijas un droši vien arī tuvināšanās

¹⁸ Bild aus der Bauskeschen evang.-luth. Kirche // Die Woche im Bild. – 1925. – Nr. 10. – S. 161.

¹⁹ Bauske'sche Kirchenbücher. Latvijas Nacionālā bibliotēka, Rx-100/k.

Heningu, Vildes un fon Brunovu ģimenēm. Pieprasījums pēc glezniecības un krāsotāja darbiem, jādodomā, nedeva stabilus ienākumus, tādēļ Ceicam nācās ne tikai nodrošināties ar regulāru ierēdņa darbu, bet arī 17. gs. 90. gados iepirkt krogu Bauskā, paņemot aizdevumu no Kedaiņu aptiekāra Cibroviusa.²⁰ 1697. gadā, kad aizdevums vēl nebija atmaksāts, Bauskas rāte saņēma Kurzemes hercoga Frīdriha Kazimira rīkojumu – “panākt, lai Ceics atmaksā atlikušo parāda daļu – 230 valstsdālderus”²¹. Ceica tālākā karjera rāda, ka finanšu grūtībām viņš sekmīgi ticis pāri, 1702. gadā kļūstot par tiesu fogtu un 1706. gadā – par birģermeistaru. Diemžēl arhīvu materiāli sniedz ļoti fragmentāru ieskatu, baznīcas grāmatu ieraksti ir nepilnīgi vai vietām pilnīgi pārtrūkst, un D. fon Ceica un N. Rabīna miršanas gadi tajos nav atrodami.

Tomēr no pašiem mākslinieku darbiem ir iespējams izsecināt vēl dažus vērā ņemamus faktus. Pirmkārt – votīvgleznā nav norādīts, kurš no portretiem attēlo Ceicu, kurš – Rabīnu. Otrkārt – nav zināms, vai tie ir pašportreti vai arī mākslinieki attēlojuši viens otru. Treškārt – Heninga epitāfijas gleznojuma maniere vairāk atbilst otrajam, kreisajā rāmja malā iegleznotajam mākslinieka portretam, tieši tam, kurš nav ticis iemiesots eņģeļa veidolā. Īpatno sejas modelēšanas paņēmieni var ievērot gan Joahima Heninga, viņa sievas un bērnu portretos, gan Elizabetes Magdalēnas Hēringas (prec. Vitigas) portretā uz epitāfijas ietvara sāna un minētajā mākslinieka portretā.

Beidzamais apstākļi dod pamatu citai hipotēzei – Ceics eņģeļa izskatā attēlojis nevis sevi, bet savu amata kolēģi Nikolausu Rabīnu, rādot viņu jau kā mirušu debesu valstības piederīgo. Šāds skaidrojums liekas tiešāks, vienkāršāks, patiesāks un palīdz arī atrast atbildes uz vairākiem neatrisinātiem jautājumiem. Tas pagaidām gan ir tikai pieņēmums, kam trūkst dokumentāra atbalsta, taču arī kā tāds tas ir spējīgs pastāvēt un tuvināt skatītāju iespējamai patiesībai.

Bauskas Sv. Gara baznīcas epitāfiju vēsture rāda, ka tik populāra senās mākslas objekta pētniecībā pastāvējušas aptuvenības un neprecizitātes gan dokumentu norakstīšanā un interpretācijā, gan satura analizē. Kopš 19. gs. 70. un 80. gadiem epitāfijas vairs nav īpaši piesaistījušas pētnieku uzmanību, un vēlākās publikācijās atrodami tikai neprecīzi citāti vai pārstāsti. Bet piecu epitāfiju un vienas votīvgleznas necilā bojāeja ir skumjš barbarisma un senās mākslas neizpratnes piemērs 20. gs. pieredzē.

²⁰ Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 554. f., 3. apr., 452. l., 320. lp.

²¹ Turpat, 422. lp.

AGLONAS BRĪNUMDARĪTĀJAS DIEVMĀTES GLEZNA MĀKSLAS UN BAZNĪCAS VĒSTURES KONTEKSTĀ

Rūta Kaminska



**1. Aglonas bazilika
1934. gadā**

¹ Banaszak M. Historia kościoła katolickiego. Czasy nowożytne: 1517–1758. – Warszawa, 1989. – T. 3. – S. 104.

² Kā var spriest pēc rakstītajiem avotiem, 1749. gadā Latgale jau bija katoliska zeme, kaut arī te vēl tiek pieminēti "luterāņi" un "shizmātiķi". – Strods H. Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1995. – Rīga, 1996. – 171. lpp.

³ Latgalē Brīnumdarītājas Dievmātes gleznas zināmas arī Sarkanu baznīcā, Krāslavas baznīcā (vēlāk – Indricas un Izvaltas baznīcās) u. c. – Fridrich Alojzy Tj. Historye cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce. – Kraków, 1911. – T. 4. – S. 41, 44, 56.

⁴ Kałamajska-Saeed M. Ostra Brama w Wilnie. – Warszawa, 1990. – S. 147.

⁵ Baranowski A. Oprawy uroczystości koronacyjnych wizerunków Marii na Rusi Koronnej w XVIII wieku. – Biuletyn Historii Sztuki. – 1995. – Nr. 3/4. – S. 299.

⁶ Turpat. – 309. lpp.

Katoļu baznīcas mākslā Marijas tēmai allaž bijusi īpaša nozīme. Tā īpašu akcentu iegūst pēc Tridentas koncila (1545–1563), kad tika sakārtotas katoļu baznīcas pamatnostādnes jauno laiku pasaulē, ņemot vērā pēcreformācijas situāciju.¹ Kopš šī brīža Dievmātes loma baznīcas dzīvē tiek izcelta arī ideoloģisku apsvērumu dēļ – pretstatot katoliskās pasaules intereses protestantisma idejām. Tiek akcentēta arī doma par Marijas – starpnieces lomu starp Dievu un laicīgo pasauli. Tā pamato Dievmātes īpašo nozīmi katoļu baznīcas dzīvē, arī tās vainas izpirkšanā, kas pieļauta, atkāpjoties protestantisma priekšā.

Šīs pēcreformācijas laikmetam aktuālās noskaņas neiet secen arī Latvijai, īpaši Latgalei. Pārdzīvojis reformācijas ideju nestās pārmaiņas, novads 18. gadsimtā atgriezās katolicisma pasaules ietekmes lokā.² To veicina arī politiskās vēstures likteņi – Latgales jeb tolaik poļu Inflantijas piederība katoliskā karaļa valdījumā esošajām Žečpospolitas zemēm. Priekšrocības, kas praktiskajā dzīvē pieejamas katoļu konfesijas piederīgajiem, vispirms jau novada dzīvi noteicošajām kārtām, veicina tā rekatolizācijas gaitu. Latgales baznīcas ir iekļautas Livonijas jeb Cēsu bīskapijā līdz novada pakļaušanai Krievijai 1772. gadā. Vēlāk tās administrē Mogiļevas arhibīskaps.

Šie apstākļi atstāj iespaidu arī uz vietējo baznīcu mākslu, kur kontrreformācijas ideju aktualizēšanā nozīmīga vieta pieder glezniecības darbiem. To vidū izceļas Brīnumdarītājas Dievmātes atveidi³, starp kuriem nozīmīgākais ir Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes gleznojums.

Brīnumdarītājiem tēliem – gleznām, retāk tēlniecības darbiem – ir atvēlēta īpaša vieta kā Austrumu, tā Rietumu kristīgās baznīcas vēsturē. Tie kļūst par cieņas un īpašas godināšanas objektiem, reizē izceļot arī pašas svētvietas – dievnama, klostera, kapelas – nozīmi. Pakāpeniski ap svarīgākajiem no tiem izaug speciāli kultū. Šādiem baznīcas godātajiem, ar īpašām, brīnumainām spējām apveltītajiem tēliem tiek veltīti īpaši dievkalpojumi, litānijas, dzejojumi, tos reproducē plaši pieejamā formā – gravīru lapās, medaljonos utt. Visbeidzot – populārākos no tiem saista ar īpašiem baznīcas svētkiem (piemēram, Aušras vārtu Dievmāti saista ar Marijas – aizgādnes svētkiem⁴). Izcilu nozīmi šiem tēliem piešķir ar pāvesta akceptu veikta kronēšana. To izpelnās baznīcas tradīcijās īpaši augstu vērtētie Dievmātes atveidi (18. gadsimtā Žečpospolitas teritorijā ir zināmas 29 šādi kronētas gleznas un skulptūras⁵). Jāuzsver, ka baznīcas vērtību kontekstā pirmkārt ir runa tieši par pašu tēlu, t. i. – vēsturisko ikonogrāfisko tipu, mazāk par konkrēto mākslas darbu, kas laika

gaitā var būt zaudējis krietni daudz no sava sākotnējā veidola oriģinālās materiālās substances.

Baznīcas pasaulē vērtība tiek saskatīta attēla personificējumā ar tā saturu – brīnuma avots patiesībā ir pati Dievmāte. Konkrēta glezna ir tikai līdzeklis šādu brīnumainu parādību redzamai izpausmei. Šāda vērtējuma prioritāti pierāda arī zināmie kronējamo gleznu izvēles kritēriji. 17. gadsimtā pāvesta iecelta komisija iesaka kronēšanai izvēlēties tēlus, kas ir "pietiekami seni, kas būtu svarīgu vēsturisku notikumu liecinieki, kas būtu pazīstami ne tikai tuvākajā apkaimē, bet kurus godātu visa tauta"⁶. Mākslinieciskais aspekts un tā profesionālās kvalitātes te paliek otrā plānā.

Mūsu reģionam tuvākais nozīmīgākais Brīnumdarītājas Dievmātes kulta meklējams Lietuvā, un tā centrā ir Aušras vārtu Dievmātes glezna Viļņā⁷. Tas ir iedibināts ar karmelītu ordeņa gādību 1671. gadā, bet izteiktas izpausmes formas iegūst 18. gs. vidū⁸, aizēnojot citu, vismaz tikpat senu un īpaši godātu Brīnumdarītājas Dievmātes tēlu, kas atrodas Traķu baznīcā un laika gaitā ieguvis sevišķu nozīmi, asociējoties ar Lietuvas valstiskuma ideju⁹. Traķu Brīnumdarītājas Dievmātes gleznas (2. att.) īpašo vērtību baznīcas dzīvē apliecina 1718. gada 4. septembrī¹⁰ veiktā gleznas kronēšana, kas piesaista plašu uzmanību, jo, kā parasti, šādu pasākumu pavada īpaši izvērsti ceremoniāls – plaši teatralizēti uzvedumi, mūzika, triumfa vārtu dekorācijas, īpašs dievnama svētku noformējums, pārveidojot pat tā arhitektonisko fasādi, utt.

Traķu Dievmātes glezna ir nozīmīga arī mūsu baznīcas un mākslas vēsturē, jo pastāv tieša saistība starp to un Aglonas bazilikā aplūkojamo Dievmātes gleznojumu (9. att.). Protams, uz šiem gleznojumiem var raudzīties no vairākiem aspektiem. Baznīcas vērtējumā prioritāte būs to leģendārajai izcelsmei un vēsturiskajai sūtībai, kas netieši pamato šo tēlu īpašās spējas (Traķu Dievmātes glezna parādījusies Lietuvā sakarā ar tās kristianizācijas procesu). Savukārt mākslas vēsturniekam pietiekami sarežģītu intrigu piedāvā baznīcas vēstures literatūrā atrodamo faktu samērošana ar racionāli konstatējamām kvalitātēm – darba ikonogrāfisko risinājumu, izpildījuma stilistikajām un tehnoloģiskajām niansēm. Tādējādi iespējams pietuvoties Dievmātes gleznojuma kā noteikta laikmeta mākslas darba atribūcijas jautājumiem (jāatzīst gan, ne vienmēr tos var arī pārlicināši atrisināt). Šobrīd ierosinājumu apkopot un pārvērtēt līdz šim zināmo par Aglonas Dievmātes gleznu sniedz kolēģu paveiktais – skrupulozā Aušras vārtu Dievmātes fenomena izpētes pieredze poļu mākslas vēsturē¹¹, lietuviešu kolēģu secinājumi par Traķu Dievmātes gleznas izcelsmi¹² un Latvijas



2. Traķu Brīnumdarītāja Dievmāte, 15. gs. pirmā puse (?) – 17. gs. sākums

⁷ Poļu mākslas vēsturniece M. Kalamajska-Saeda to atributē kā ap 1620.–1630. gadu tapušu nezināma meistara darbu. Tas darināts pēc flāmu meistara Martina de Vosa (1532–1603) gravīras parauga. – *Kalamajska-Saead M. Ostra Brama w Wilnie.* – S. 271.

⁸ Turpat. – 147. lpp.

⁹ *Šinkūnaitē L. Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai // Logos.* – 2001. – Nr. 2. – P. 149.

¹⁰ Šo datumu par kronēšanas dienu nosauc L. Šinkūnaitē (*Šinkūnaitē L. Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai.* – P. 155). To min arī Fridrihs Aloizs (*Fridrih Alojzy Tj. Historye cudownych obrazów.* – S. 135). Literatūrā kā kronācijas datums atzīmēts arī 8. septembris (*Kasperavičienē Ž. Traķu Dievo Motina // Kultūros paminklai.* – 1994. – Nr. 1. – P. 121). Domājams, ka šeit sajaukts Traķu un Aglonas Dievmātes kronēšanas datums.



3. Traķu Brīnumdarītāja Dievmāte. Gravūra

¹¹ *Kalamajska-Saeed M.* Ostra Brama w Wilnie.

¹² *Šinkūnaitē L.* Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai; *Kasperavičienē Ž.* Traķu Dievo Motina.

¹³ Restaurācija notikusi 1993. gadā, neveicot paplašinātus tehnoloģiskos pētījumus (ķīmiskā analīze, objekta apskate rentgena un ultravioletajos staros u. c.). Restaurācijas procesi atspoguļoti restaurācijas pasē ar izsmelošu fotofiksāciju, kas ir tās izpildītāju rīcībā.

¹⁴ Leģendu par oriģināla atstāšanu Aglonā, uz Traķiem aizvedot kopiju, 1854. gadā apraksta D. Hodžko (*Chodźko D.* Aglona. Kościół i klasztor OO. Dominikanów w Inflantach // *Pamiętnik Religijno-Moralny.* – Rok XVI. – 1856. – Nr. 9. – S. 252). Citi autori atzīmē, ka Aglonā glabājas kopija. – *Fridrich Alojzy Tj.* *Historye cudownych obrazów.* – S. 16; *X. Wadaw z Sulgustowa* [*Nowakowski E.*] *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Boskiej.* – Kraków, 1902. – Z. I. – S. 5.

¹⁵ *Kasperavičienē Ž.* Traķu Dievo Motina. – P. 120.

¹⁶ Turpat. – 119.–120. lpp.

¹⁷ *Šinkūnaitē L.* Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai. – P. 150.

restauratoru atzinumi par Aglonas Dievmātes gleznojumu, veicot šī mākslas darba restaurāciju¹³.

Nostāsti runā par Traķu un Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes gleznām kā oriģinālu un kopiju, dažādos avotos piedēvējot pirmparauga lomu te vienai, te otrai.¹⁴ Katrā gadījumā oriģināla parādīšanās Baltijā tiek atvasināta no savveida līdzdalības diplomātijas vēstures un Lietuvas kristianizācijas notikumos. Proti – vēlāka laika teksts Traķu Dievmātes gleznas aizmugurē vēsta, ka šo mākslas darbu Lietuvas lielkņazam Vītautam (ap 1350–1430) sakarā ar kristīgās ticības pieņemšanu ir dāvinājis Bizantijas imperators Manuels II Paleologs. Vēsturiski šāds fakts ir iespējams, jo Manuels II (miris 1425. gadā) mēģināja Eiropas valdnieku starpā atrast sabiedrotos cīņā pret turkiem un tālaika Eiropā sava vieta ir arī Lietuvas valstij.¹⁵ Tekstā uz gleznas minēts arī konkrēts kristīšanas gads – 1382., taču tas neatbilst vēsturē zināmajiem faktiem¹⁶. Turklāt tālāk uzraksts paskaidro, ka šī glezna ir tā pati ikona (Nikopojas jeb Uzvaras Dievmātes atveidojums), ko 12. gs. pirmajā pusē¹⁷ cits Bizantijas imperators, uzvarot persiešus un huņņus, ievēdis Konstantinopolē "ar četriem baltiem zirgiem sudraba ratos". Šo dāvinājumu Vītauts novietojis 1409. gadā celtajā Jauno Traķu draudzes baznīcas ēkā. Tātad, sekojot šim izklāstam, kā senākais atskaites punkts, līdz kuram atkāpties mākslas darba notikumiem bagātā likteņa atstāstā, iezīmējas Paleologu dinastijas laiks (1261–1453) Bizantijas mākslā.

Vēlāk ar Traķu baznīcā esošo Dievmātes tēlu saistās brīnumainas parādības, kuras kopš 1645. gada aprakstījuši baznīcas vēsturnieki: uzvaras šķietami bezcerīgā kaujā, pasargāšana no bada un mēra utt. Ziemeļu kara laikā glezna slēpta Viļņā¹⁸, bet 1718. gadā ar pāvesta akceptu kronēta. Ir ziņas, ka 17. un 18. gadsimtā pagatavotas gleznas kopijas, kas novietotas nozīmīgos baznīcas centros. Lietuviešu mākslas vēsturē parādās virkne šādu gleznojumu. Agrākā zināmā kopija 16. gs. beigās bijusi Varņu Sv. Pētera un Pāvila baznīcā Žemaitijā. Tā netieši atspoguļota jau šīs baznīcas 1675. gada vizitācijas dokumentā. 17. gs. otrajā pusē Traķu Dievmātes gleznojums atradies arī Traķu vārtos Viļņā. Tagad tas nonācis Nemenčines baznīcā un, spriežot pēc uzraksta uz gleznas, datējams ar 1669. gadu. Traķu Dievmātes gleznas modificēts 18. gs. variants atrodams arī Rozalimas baznīcā.¹⁹ Taču par oriģinālam tuvāko un augstvērtīgāko no senākajām zināmajām Traķu Dievmātes gleznas kopijām tiek atzīta Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna.²⁰ Šie fakti līdztekus baznīcas popularizētajām leģendām par Traķu Dievmātes gleznu norāda uz pietiekami konkrētu mākslas darba dzīvi, un šis liktenis rakstītos avotos daudz maz pārliecinoši fiksēts kopš 17. gadsimta.

Ziņas par Aglonas Dievmātes gleznu, kas saistīta ar dominikāņu ordeņa 17.–18. gs. mijā iedibināto centru Latgalē, literatūrā parādās sakarā ar šī tēla kronēšanu 1718. gadā. Togad šo pagodinājumu saņem ne tikai Traķu Dievmātes tēls, jo nedaudz dienu vēlāk – 8. septembrī – Viļņas bīskaps Kazimirs Konstantīns Bžostovskis kronē

arī Aglonas Dievmātes gleznu.²¹ Aglonas Dievmātes gleznojums šobrīd zināmajos dokumentos pirmo reizi minēts 1770. gadā, runājot par pagaidu baznīcas inventāru.²² 18. gs. vidū celtais dievnams izmantots starp vecās, 1751. gadā iesvētītās koka baznīcas un tagadējās mūra ēkas (celta 1768–1780) darbības laiku. Glezna atradies no vecās koka baznīcas pārnestajā altārī līdzās "Loreto jaunavas" atveidam, virs tā altārī bija novietots "Sv. Trīsvienības" gleznojums uz audekla.²³ Aglonas Dievmātes glezna tolaik aprakstīta kā "gleznota uz elkšņa koka ar sudraba tērpu ar zeltainām puķēm un diviem zelta kroņiem uz Kunga Jēzus un Marijas galvām"²⁴. Glezna minēta arī 1833. un 1855. gada vizitāciju dokumentos.²⁵ 1854. gadā Aglonas baznīcas apmeklējuma aprakstā diezgan detalizēti raksturots centrālais altāris (4. att.) un Dievmātes gleznojums. Aculiecinieka skatījums atgādina arī par šobrīd zudušām detaļām gleznas noformējumā. Tolaik virs "iekšējā" gleznas rāmja "divi eņģeļi tur sudraba plāksnīti ar tekstu", vēl augstāk virs tās "zelta staros lidinās balts balodis, virs kura jau dzegas izliekumā.. gaisā paceļas rožu vainags dabiskās krāsās, kuru tāpat apņem stari".²⁶ Šajā Dominika Hodžko tekstā parādās arī neprecizitātes Aglonas Dievmātes gleznas kompozīcijas raksturojumā. Viņš min, ka Kristusbērns rokā tur liesmojošu sirdi (patiesībā ar labo roku viņš balsta klēpī esošo grāmatu). Šo aprakstu tālāk izmanto arī lietuviešu autori.²⁷



4. Aglonas baznīcas centrālais altāris ar Dievmātes gleznu 1938. gadā

Tagadējais Aglonas Dievmātes gleznas apkalums nav detalizēti pētīts. Sudraba rīza, kā liecina veltījuma teksts, darināta 1875. gadā.²⁸ Tā sedz visu gleznojumu atšķirībā no vecā apkaluma, kas noklājis tikai tērpu un atveidojis kroņus, kuriem ir Lietuvas valdnieku kroņa forma. Zināms, ka 1799. gadā samaksāts par gleznu "Jaunavas Marijas debesis uzņemšana", kas aizsedz nišu ar Aglonas Dievmātes gleznu.²⁹

Patlabanējais Aglonas Dievmātes gleznas eksponējuma noformējums nav tapis uzreiz. Kā zināms, dievnama mūra būve iesākta 1768. un pabeigta 1780. gadā, taču iekšējā apdare tolaik vēl ne tuvu nebija gatava. Baznīcā bija pagaidu altāri, bet tapa centrālā altāra projekts (5. att.), kurā paredzēta vieta Dievmātes gleznai. Spriežot pēc iecerētās ornamentālās apdares, tas veidots 18. gs. pēdējā trešdaļā.³⁰ Altāris uzbūvēts tikai 1799. gadā, īsi pirms 1800. gadā notikušās dievnama konsekācijas.³¹ Par to netieši liecina arī 1797. gada 6. oktobra raports, kas vēstī, ka "baznīcā vēl nav altāru, kādiem Dievam veltītā templī pienāktos būt", taču tie tiek veidoti.³² Šie dati

¹⁸ Kasperavičienė Ž. Trakų Dievo Motina. – P. 120–121.

¹⁹ Lietuvos Trakų Dievmātes kopiju raksturojums pēc: Šinkūnaitė L. Garbingasis Trakų Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai. – P. 152–157.

²⁰ Šinkūnaitė L. Garbingasis Trakų Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai. – P. 155; Kasperavičienė Ž. Trakų Dievo Motina. – P. 122.

²¹ Neminot informācijas avotu, to apraksta L. Šinkūnaite. – Šinkūnaitė L. Garbingasis Trakų Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai. – P. 155.

²² 1770. gadā sastādīto pagaidu baznīcas inventāra aprakstu atreferē A. Novickis. – Novickis A. Aglona // Katoļu Dzeive. – 1929. – Nr. 9. – 264. lpp.

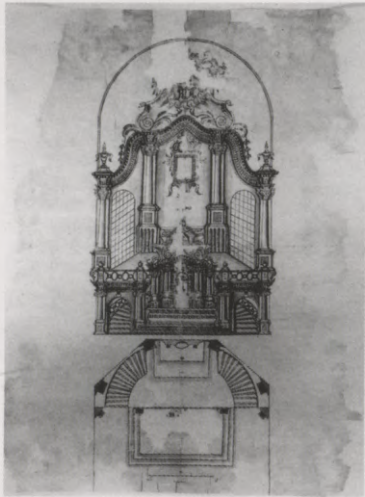
²³ Turpat. – Vecās baznīcas kokgriezuma altāra un gleznas minēšana pagaidu baznīcā liek domāt, ka precizāka būs ziņa par vecās koka baznīcas nojaukšanu, nevis nodegšanu 18. gs. vidū (Fridrich Alojzy Tj. Historye cudownych obrazów. – S. 16.). Pretējā gadījumā diezin vai tik daudz no vecās baznīcas iekārtas būtu bijis iespējams pārnest uz dievnama pagaidu ēku.

²⁴ Novickis A. Aglona. – Nr. 9. – 264. lpp.

²⁵ Центральный Государственный исторический архив России в Санкт-Петербурге (turpmāk – ЦГИАР), ф. 822, оп. 12, д. 2797, л. 110 об.; д. 2911, л. 810.

²⁶ Ši apraksta autors ir D. Hodžko, un tas tapis 1854. gadā "Rušona ezera krastos": *Nad ramami wnetrznemi, dwaj aniolkowie trzymają srebrną tablicę z napisem: Monstra Te esse Matrem! Wyżej tablicy ulatuje biały śród złocistych promieni gołąbek, wyżej jeszcze i już w zagięciu gzemsu.. unosi się w powietrzu naturalnej barwy wianek różany, także złotemi okolony promieniami.* – Chodźko D. Aglona. – Nr. 9. – S. 251.

²⁷ Chodźko D. Aglona. – Nr. 9. – S. 251; Kasperavičienė Ž. Trakų Dievo Motina. – P. 122.



5. Aglonas bazilikas altāra projekts. 18. gs. 3. ceturksnis

²⁸ Plāksnīte ar tekstu liecina, ka sudraba apkalumu ziedojuši Dombrovsku ģimene. – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs (turpmāk – PDC), Aglonas bazilikas lieta, Nr. 20848/5650–1, IV.

²⁹ Novickis A. Aglona. – Nr. 9, – 288. lpp.

³⁰ Altāra projekts saglabājies Aglonas bazilikas arhīvā un publicēts žurnālā "Katoļu Dzeive" speciālizdevumā "Aglonas bazilika" (Rēzekne, 1993. – 4. vāks).

³¹ Svilāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas. – Rīga, 1995. – 6. lpp.

³² ЦГИАР, ф. 822, оп. 12, д. 2589, л. 176–176 об.

³³ Novickis A. Aglona // Katoļu Dzeive. – 1929. – Nr. 8. – 251. lpp.; Šinkūnaite L. Garbingasis Trakų Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai. – P. 158.

³⁴ Kasperavičienė Ž. Trakų Dievo Motina. – P. 122.

ir noteikti pieturas punkti, lai varētu spriest, ka glezna jau 18. gadsimtā atradusies Aglonā, tās vecajā koka dievnāmā, tad pārcelta uz pagaidu baznīcu, no kuras nonākusi tagadējā ēkā, atbilstoši saviem izmēriem un nozīmībai izveidotajā vietā. 19. gadsimtā tapuši Aglonas Dievmātes atveidi arī ārpus Latvijas – te minama glezna Šiluvu baznīcā Lietuvā un 1820.–1840. gadā Nesvižā iespiestās gravīras.³³

Paliek jautājums – ko var pavēstīt pašas gleznas kā mākslas darbi? Kompozīcijas ziņā abi gleznojumi ir sakritīgi, taču ne detaļās, piemēram, fona ornamentā. Piramidālo, monumentālo sēdošās Dievmātes siluetu izceļ zeltītā fona nīrbošās gaismas, kontrastējot ar vēso apmetņa toni un vispārināti modelētās figūras lielo laukumu. Fona ornamenta kompozīcijā Aglonas variantā ietvertas Marijas un Kristus monogrammas. Figūras atveidojuma monumentālais lakonisms un pasvītrotā formu apjomu skaidrība Marijas tēlā izceļ sejas izteiksmību, kam īpašu noskaņu piešķir smagie acu plaksti un to izgaismojums. (8. att.) Bērna piemīlīgā seiņa atbilst 17.–18. gs. baznīcu gleznojumos bieži sastopamajam tipāžam.

Par Traķu Dievmātes gleznojuma tehnoloģisko pusi ir pastāvējušas dažādas versijas. Literatūrā minēts, ka gleznas pamats ir koka dēļi, kuri pēc bojājumiem, iespējams, pārnesti uz jaunākas koka pamatnes. Citi rakstītie avoti vēsta, ka Traķu Dievmāte ir gleznota uz vara skārda, vēl citos kā gleznojuma pamats minēti ar skārdu apkalti cipreses koka dēļi.³⁴ Šobrīd skaidrs, ka gleznas pamatni veido četri vertikāli dēļi. Gleznojumu sedz metāla apkalums, kas neatbilst sākotnējās figūras aprisēm. Precīzāka informācija par šo mākslas darbu iegūta 1994.–1995. gadā notikušās restaurācijas gaitā, kad veikta tās tehnoloģiskā izpēte, uz kā balstīta jaunākā gleznas atribūcija un ikonogrāfiskā analīze, kā arī izteikti apsvērumi par tās sākotnējo kompozīciju.³⁵ Restauratoru atklātais vispirms ļauj precizēt pašreizējos gleznas izmērus (127x110 cm) un secināt, ka tā ir izpildīta eļļas glezniecības tehnikā uz koka pamatnes, izmantojot arī zeltījumu. Apkopojot līdzšinējo informāciju un pieejamos izpētes datus par to, kas varētu atrasties zem jaunākā virsējā gleznojuma slāņa, lietuviešu mākslas vēsturniece Laima Šinkūnaite nāk klajā ar diviem būtiskiem slēdzieniem. Pirmais skar senākā, autentiskā gleznojuma hronoloģisko atribūciju. Gleznojums, apsverot tehnoloģiskās nianšes un to sakritību ar Eiropas glezniecības pieredzi, tiek datēts ar 15. gs. pirmo pusi.³⁶ Otrs secinājums attiecas uz gleznas sākotnējo kompozīciju. L. Šinkūnaite sliecas atgriezties pie uzskata, ka gleznai bijis cits formāts. Tā bijusi vertikāli izstiepta, un sēdošā Dievmāte bijusi attēlota visā augumā. Citādas bijušas arī figūras proporcijas un gleznas kompozīcija. Marijas galvu, iespējams, rotājis rožu vainags. Dievmāte ar abām, nevis vienu roku turējusi uz ceļiem sēdošo Kristusbērnus, līdz ar to atšķirīgi ir arī abu figūru žesti un izpaliek rozes zara motīvs Marijas rokā.³⁷ Tādējādi vēlreiz tiek atgādināts par jau 19. gad-

simtā pastāvējušo pieņēmumu, ka šī glezna būtiski pārveidota, nozāģējot apakšdaļu.³⁸ Tas varējis notikt ap 1600. gadu, kad darbs ticis arī pārgleznots.³⁹ Tomēr, lai cik pamatoti un analogiju meklējumu niansēs iztēli rosinoši varētu būt šie pieņēmumi (kā iepriekš minēts, rožu vainaga motīvs bijis atrodams arī Aglonas baznīcas altārī), šobrīd pilnā mērā varam rēķināties ar mākslas darba redzamo daļu, virsējo slāni. Tieši tas ir būtisks, analizējot Aglonas Dievmātes gleznojumu.

Aglonas Dievmātes 132 x 109 cm lielā gleznojuma pamatnei izvēlēts lapu koks. Līdzīgi kā ikonu glezniecībā, uz dēļiem nostiprināts audekls, kam divos slāņos uzklāts levkass. Zemākajā slāni iestrādāts reljefais fona ornamentals, kurš noklāts ar polimenta zeltījumu. Otrs levkasa slānis pa kontūru izceļ Dievmātes figūras aprises un veido gludu pamatni tās gleznojumam. Gleznojuma tehnoloģijā, kā konstatējuši restauratori⁴⁰, ievēroti visi klasiskie procesi – ir pagleznojums, daudzkārtīgi lazējumi, niansētas gaismas partiju pārejas. Atturīgais kolorīts un formu stilizācija rada tēla monumentalitātes iespaidu.⁴¹ To pasvīturo arī no ikonu glezniecības aizgūtais formu veidojums: figūru frontālais statiskums, Dievmātes sejas vaibstu raksturs (iegarenā sejas ovālā izceltās taisnā deguna un mazās mutes proporcijas), kompozīcijas kompakts, strikti norobežojot fonu un piramidālā, stabilā silueta aprises. Kaut arī laika gaitā figūras pārgleznotas, mainot autentisko tonalitāti, bet sejas pārklātas ar brūnu toni, Aglonas gleznojums nepārprotami ir tuvs Traķu Dievmātes atveidam tā pašreizējā veidolā. Turklāt nav konstatētas arī būtiskas izmaiņas Aglonas gleznas kompozīcijā. Tas dod papildu argumentu savulaik fiksētajam viedoklim, ka Aglonas dominikāņi, ieceļojot jaunveidojamās svētvietas zemēs, 17. gs. beigās ir pasūtījuši šīs – tolaik Lietuvā visaugstāk vērtētās – Traķu Brīnumdarītājas Dievmātes gleznas, precīzāk – tās pārveidotās versijas kopiju.⁴² Par šādu datējumu jau 1854. gadā raksta arī D. Hodžko, reizē atzīmējot, ka vēstures ritējumā diemžēl ir zudušas precīzas ziņas par gleznas izcelsmes vietu un autoru.⁴³ Šīs baznīcas vēstures apcerētājs gan arī uz Aglonas Dievmātes gleznu attiecina ziņu par tās formāta reducēšanu, minot, ka, pēc aculiecinieku nostāstiem, zāģējuma pēdas uz dēļiem vēl redzamas.⁴⁴

Arī Traķu Dievmātes gleznojuma izpētes secinājumi apstājas pie 16. gs. beigām un 17. gs. kā pašreiz apskatāmā gleznojuma datējuma.⁴⁵ Tai pašā laikā ir skaidrs, ka netiešas norādes uz tās bizantisko cilmi var atrast ne tikai nostāstos par šīs gleznas likteni un tās ikonogrāfiskā prototipa izcelsmē jau pavisam noteikti ir iespējams meklēt saskares punktus un atsaucis Austrumu kristīgās baznīcas pasaulē. Uz to netieši norāda arī minētā ziņa par vēlāk Vītautam dāvinātās gleznas it kā svinīgo ieviešanu Konstantinopolē. Ar to, jādodomā, saprotama atsaucis uz noteiktu ikonogrāfisku tēlojuma prototipu, jo, kā jau minēts, konkrēts mākslas darbs baznīcas tulkumā no tā netiek šķirts. Šādos avotos visbiežāk ir runa par tēlu, ne gleznu. Ja vien runa var būt par Uzvaras jeb Nikopojas Dievmātes tipu, savā klasiskajā variantā šī ikona atšķiras no pašreizējiem Traķu un Aglonas Dievmātes gleznojumiem. Šīs kopš



6. Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte. Gravūra



7. Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes gleznas fona fragments



8. Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna pēc restaurācijas. 1993. Fragments

³⁵ Gleznu analizējusi L. Šinkūnaite, izmantojot restaurācijas pases datus un lietuviešu restauratoru publikācijas. Gleznas restaurācija veikta Prana Gudina Muzeju vērtību restaurācijas centrā. Gleznojumu restaurējusi Birute Čeponiene, koka pamatni – Alfons Guzevičs, zeltīto fonu – Audrone Čičiene, sudraba apkalumu – Jons Kaupis. – *Šinkūnaitē L. Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai.* – P. 158.

³⁶ Turpat. – 149. lpp.

³⁷ Turpat. – 151. lpp.

³⁸ D. Hodžko savā iepriekšminētajā 1856. gada publikācijā atzīmē, ka Traķu Dievmātes glezna agrāk "attēloja Dievmāti pilnā augumā, vēlāk tai noņemta puse". – *Chodźko D. Aglona. Kościół i klasztor OO. Dominikanów w Inflantach // Pamiętnik Religijno-Moralny.* – Rok XVI. – 1856. – Nr. 8. – S. 151.

³⁹ *Šinkūnaitē L. Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai.* – P. 152.

⁴⁰ Gleznu restaurējuši Jānis Bokmanis un Stanislavs Astičs.

⁴¹ Gleznas aprakstam izmantota J. Bokmaņa un S. Astiča sastādītā restaurācijas pase. Pases kopija glabājas PDC, Aglonas bazilikas lietā.

⁴² *Šinkūnaitē L. Garbingasis Traķu Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai.* – P. 155.

⁴³ *Zkąd ten obraz, kiedy się zjawil, na te pytania z pewnością już odpowiedzieć nie podobna. Żadnego na sobie nie ma napisu, z powierzchowności i sposobu malowania, należeć zdaje się do obrazów z wieku XVII.* – *Chodźko D. Aglona.* – Nr. 9. – S. 251–252.

⁴⁴ Turpat. – Nr. 8. – 152. lpp.

7. gs. Bizantijā pazīstamais Dievmātes tēls ir saistīts ar imperatora namu. Tā kompozīcija rāda visā augumā stāvošu Dievmāti, kura ar abām rokām tur sev pret krūtīm novietotu medaljonu ar sēdoša Kristusbērna atveidu.⁴⁶ Tas neizslēdz iespēju, ka šo Dievmātes tēlojuma variāciju varētu uzskatīt par Traķu un Aglonas gleznu prototipa tapšanas sākumpunktu, īpaši ņemot vērā Traķu Dievmātes gleznojuma autentiskās kompozīcijas rekonstrukcijas mēģinājumu rosinātos secinājumus. Nevar apiet arī pastarpinātu saistību ar šo seno pirmtēlu: kaut gan konkrētajos gleznojumos saskatāma rietumniecisko mākslas tradīciju pieredze, to tapšanā saskarsme ar bizantiskās mākslas pieredzi ir bijusi visnotaļ būtiska. Turklāt jāatzīmē, ka Austrumu kristietības mākslas tradīcijās sēdošas Dievmātes atveidojuma tips neizvirzās priekšplānā. Tas vairāk meklējams Ēģiptē, koptu mantojumā un tālāk izplatījies Sīrijas un Kaukāza kristiešu vidē.⁴⁷ Rietumeiropas viduslaiku un protorenesanses laikmeta mākslinieki brīvāk interpretē kompozīcijas kanonus, kaut gan bizantiskās kultūras ietekmes ir būtiskas, īpaši Vidusjūras zemēs. Atsevišķos elementos seno tradīciju atbalsis saglabājas ilgi arī Viduseiropā. Piemēram, arī aplūkojamajos Dievmātes atveidos zvaigzne uz Marijas pleca pieder pie bizantiskās ikonogrāfijas, tikai tās starojuma konfigurācija liecina par vēlāku laiku. Polijas viduslaiku un renesanses glezniecībā no tās sākotnējās krustveida formas ir atvasinātas sešstaru vai piecstaru zvaigznes.⁴⁸ Ikonogrāfiskā aspektā gan Traķu, gan Aglonas Dievmātes gleznas var uzskatīt par bizantiskā Hodegītrijas tipa Dievmātes gleznojuma atvasinājumiem.

Minētais kompozicionālais un koloristiskais risinājums ar zeltītā fona iracionālā mirdzuma pretstatījumu asi konturētam apjoma izcēlumam pazīstams arī Rietumos. Augu ornamenta variācijas, kādas parādās abās gleznās, atrodamas arī Polijas zemju renesanses laika glezniecības vēsturē. Turklāt tepat blakus Lietuvas lielkņazistē šādi veidoti gleznu foni lietoti vēl baroka laikā – 17. gadsimtā un pat 18. gs. pirmajā pusē.⁴⁹ Arī Latgalē amatnieciskās, primitīvam tuvās glezniecības praksē biežā gruntējuma kārtā reljefi veidotais fona raksts atrodams vēl 19. gs. pirmajā pusē (Pasiēnes kapu kapličas Dievmātes gleznojums, 1805)⁵⁰. Salīdzinot Traķu un Aglonas gleznu fona izpildījumu, pirmais šķiet brīvāk, improvizētāk veidots, toties Aglonas gadījumā, kaut arī pietiekami veikls, tas tomēr ir shematiski precīzāks, sausāks – it kā mehāniskāk būvēts un noslēgtāks (7. att.).

Kaut arī ikonogrāfiskā prototipa meklējumos ir iespējams veikt tālus ekskursus kristīgās sakrālās mākslas vēsturē un tie var aizvest līdz pat bizantiskajai pasaulei, liekot vēlreiz atcerēties ar gleznas izcelsmi saistītās leģendas, gleznojums, kas Traķos nonācis līdz mūsdienām, pieder Polijas-Lietuvas glezniecības mantojumam. Tas, ka zem pašreizējās virskārtas iespējams atrast senākus gleznojuma slāņus, šobrīd var vēlreiz apliecināt, ka šim darbam nenoliedzami atbilst autentiskā parauga statuss. Šim pašam mākslas lokam pieder arī Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes atveidojums. Tā ir viena no senākajām zināmajām Traķu Dievmātes gleznas kopijām



9. Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte. 17. gs. beigas

un acimredzot tapusi 17. gs. nogalē, kas, no vienas puses, liecina par tās piederību baroka laikmetam, no otras, – liek aizdomāties par kanonu noturību un senu paraugu atbalsim, kas reizumis padara nosacītus priekšstatus par to, kādai jābūt noteikta laikmeta mākslas formai. Tas atgādina arī par to, ka, racionāli analizējot pieejamās ziņas, nereti nākas sāpīgi aizskart kādu ilgi koptu un lolotu ilūziju. Tāpēc, īpaši runājot par sakrālo mākslu, secinājumiem jābūt sevišķi izvērtiem, atturoties no kārdinājuma saskatīt mākslas darbā vairāk, nekā tas spēj parādīt. Kaut arī ir apgūta jauna informācija, Aglonas Dievmātes glezna kā mākslas darbs vēl uzdod pietiekami daudz jautājumu. Tikai detalizēta tehnoloģiskā izpēte un šobrīd Latvijas pētniekiem nepieejamu arhīvu materiālu liecības ļaus pārliecinoši precizēt šī mākslas darba izcelsmi un vēsturisko likteni.

⁴⁵ Par šo datējumu gan lietuviešu pētnieku domas atšķiras. Ž. Kasperavičiene to saista ar 17. gs. otro pusi, bet L. Šinkūnaite – ar 16.–17. gs. miju. – *Kasperavičiēnē Ž. Trakų Dievo Motina.* – P. 128; *Šinkūnaite L. Garbingasis Trakų Dievo Motinos paveikslas ir jo sekimai.* – P. 152.

⁴⁶ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – Петроград, 1915. – Т. 2. – С. 126.

⁴⁷ *Kasperavičiēnē Ž. Trakų Dievo Motina.* – P. 125.

⁴⁸ Turpat. – 126. lpp.

⁴⁹ Lietuvā, piemēram, par to liecina t. s. Saņegu Madonnas gleznējums no 17. gs. pirmā ceturksņa. – *Vaišvilaitė I. Baroko pradžia Lietuvoje: Vilniaus Dailės Akademijos darbai Nr. 6.* – Vilnius, 1995. – P. 55.

⁵⁰ PDC, Pasiēnes kapu kapličas lieta.

RĪGAS PILSĒTAS BŪVMEISTARS JOHANS DANIELS FELSKO UN PIŅĶU SVĒTĀ NIKOLAJA BAZNĪCA

Daina Lāce



I. J. D. FELSKO.
Piņķu Sv. Nikolaja baznīca

Braucot pa Rīgas apvedceļu, tūlīt aiz pagrieziena uz Piņķiem starp kokiem pavid Svētā Nikolaja baznīcas¹ siluets. Taisnstūrformas būvprojoma centrālo fasādi akcentē plānā kvadrātisks tornis, bet austrumu fasādei piekļaujas poligonāla apsīda ar piebūvēm. Lakoniski askētiskā dievnama gotisko dekoru izceļ sarkanā ķieģeļa pretstatījums apmestajām un balsinātajām mūra sienām (1. att.).

Pārlapojot J. K. Broces "Zīmējumu un aprakstu" otro sējumu², rodas jautājums, vai Rīgas pievārtē Sv. Nikolaja vārdā nosaukta vēl kāda baznīca. Grāmatā redzama guļbaļķu ēka ar mūra pamatu un dakstiņu jumtu, kuras rietumu fasādi akcentē baroka stila formās ieturēts zvanu tornis uz jumta kores (2. att.). Ar 1798. gadu datēto zīmējumu pavada teksts: "Ja var ticēt ārpusē virs baznīcas durvīm iegrieztajam uzrakstam, tad tā celta 1662. g. un restaurēta 1766. g."³

J. K. Broces komentārus papildina O. Hūna publikācija: "Piņķu Nikolaja baznīca pirmo reizi dokumentos minēta 1662. gada 9. decembrī, kad 12 verstis no Rīgas uzkalnā pie Piņķu muižas iesvētīta koka baznīca. Turpat simts gadus vēlāk, 1766. gadā, veikti rekonstrukcijas darbi un uzbūvēts jauns tornis."⁴

1867. gadā izdotajā K. A. Berkholca grāmatā par Rīgas draudžu un baznīcu vēsturi norādīts, ka 1662. gadā celtā Sv. Nikolaja baznīca joprojām tiek lietota un Rīgas rāte nolēmusi par pilsētas līdzekļiem celt baznīcu no akmens.⁵ Ziņas par Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas celtniecību publicētas Rīgas laikrakstā *Rigasche Stadtblätter*⁶ un daļēji apkopotas Paula Kampes leksikonā⁷. Baznīcas celtniecības datējumu savās publikācijās aptuveni norādījuši arī Jānis Zilgalvis⁸ un Jānis Krastiņš⁹. Publicētie avoti liecina, ka Sv. Nikolaja baznīcas mūra ēka uzcelta 19. gs. 70. gadu pirmajā pusē. Iepriekš minētie teksti norāda reālo celtniecības laiku – trīs gadus. Taču, izpētot arhīva materiālus, atklājās, ka aizritēja gandrīz divi gadu desmiti, līdz pirmajā projekta variantā fiksētās idejas, atkārtoti vērtējot un koriģējot, materializējās Sv. Nikolaja baznīcas jaunbūvē.¹⁰

Piņķu muiža ar baznīcu bija Rīgas pilsētas lauku īpašums. Tāpēc jaunas baznīcas celtniecības finansējumu akceptēja Rīgas rātes kases kolēģija. Naudas devēja apkopotā lieta par jaunas baznīcas celtniecību Piņķos ir unikāls materiāls Latvijas 19. gs. sakrālās arhitektūras pētniekiem, kam parasti nākas apmierināties ar būvdarbu tāmi arhīvā un dabā uzcelto objektu. 19. gadsimtā projektu uzskatīja par celtniecības procesa sastāvdaļu, nevis patstāvīgu vērtību, kas saglabājama nākamajām paaudzēm, tāpēc reti iespējams izsekot celtnes tapšanas gaitai projekta stadijā. Arhitekta

¹ Juridiskā adrese: Rīgas rajons, Babītes pagasts, Piņķi, Rīgas iela 22. Sk. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas lietu Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrā (turpmāk – PDC).

² Broce J. K. Zīmējumi un apraksti. – Rīga, 1996. – 2. sēj. – 335.–336. lpp.

³ Turpat. – 335. lpp.

⁴ Huhn O. Topographisch-Statistische Beiträge: Rigascher Kreis. – Rīga, 1816. – S. 202.

⁵ Berkholtz C. A. Beiträge zur Geschichte der Kirchen und Prediger Rigas. – Rīga, 1867. – S. 180.

⁶ Notizen zur Statistik Rigas pro 1872 // Rigasche Stadtblätter. – 1873. – Nr. 13. – 22. Mārz. – S. 112; Rigasche Stadtblätter. – 1874. – Nr. 25. – 20. Juni. – S. 213–214.



2. Piņķu Sv. Nikolaja
 baznīca. J. K. Broces
 zīmējums. 1798

izstrādātie un kases kolēģijas lietā saglabātie projekta varianti parāda piedāvāto ideju un pasūtītāja vēlmju saskaņošanas gaitu, netieši ilustrējot vispārējos priekšstatu par baznīcu plānojumu un dekoratīvo elementu estētiku.

1856. gada decembrī Rīgas pilsētas arhitekts un rātes kases kolēģijas būvmeistars Johans Daniels Felsko (1813–1902) izstrādāja Sv. Nikolaja baznīcas jaunbūves projektu (3. att.) Rīgas pilsētas īpašumā – Piņķu muižā.¹¹ Kolorētais projekts rāda dekoratīvo elementu – arkatūru un ailu noslēguma – sarkanā ķieģeļa kontrastu ar sienas plakņu pelēko toni. Eksterjera dekora dominante ir gotiskas konfigurācijas arkatūra, kas izvietota gar jumta dzegu un tornī iezīmē dalījumu pa stāviem. Pamatplānā fiksēta trīsjomu halle ar plānā kvadrātisku torni rietumu fasādē un poligonālu apsīdu ar piebūvēm austrumu galā. 1856. gada pamatplāns uzrāda vēl ciešu saistību ar klasicisma baznīcu plānojumu, kas apliecina Kopenhāgenas Karaliskajā Mākslas akadēmijā apgūtās zināšanas. J. D. Felsko studiju gados Kopenhāgenas akadēmijā par pedagogu strādāja pazīstamais klasicisma arhitekts Kristians Frederiks Hansens (1756–1845). Klasicisma laikmeta baznīcu pamatplāniem Dānijā un Ziemeļvācijā raksturīgs telpu komplekss baznīcas austrumu daļā un plaša draudzes telpa, kur soli izvietoti paralēli un perpendikulāri altārim. Tātad 1856. gadā J. D. Felsko projektēja taisnstūra formas būvobjektu, kam rietumu fasādē piekļaujas kvadrātisks tornis, bet austrumu – poligonāla sakristeja ar liektu gaiteni katrā pusē. Taisnstūra būvobjekts, kas tradicionāli paredzēts tikai draudzes telpai, šajā projektā sadalīts trīs zonās. To eksterjerā uzskatāmi parāda garenfasādes logu atšķirīgie izmēri un izvietojums. Būvobjekta rietumu daļā simetriski gaitenim izvietotas kāpnes

⁷ Autors, atsaucoties uz laikrakstu publikācijām, Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas celtniecību datē ar 1873.–1874. gadu.

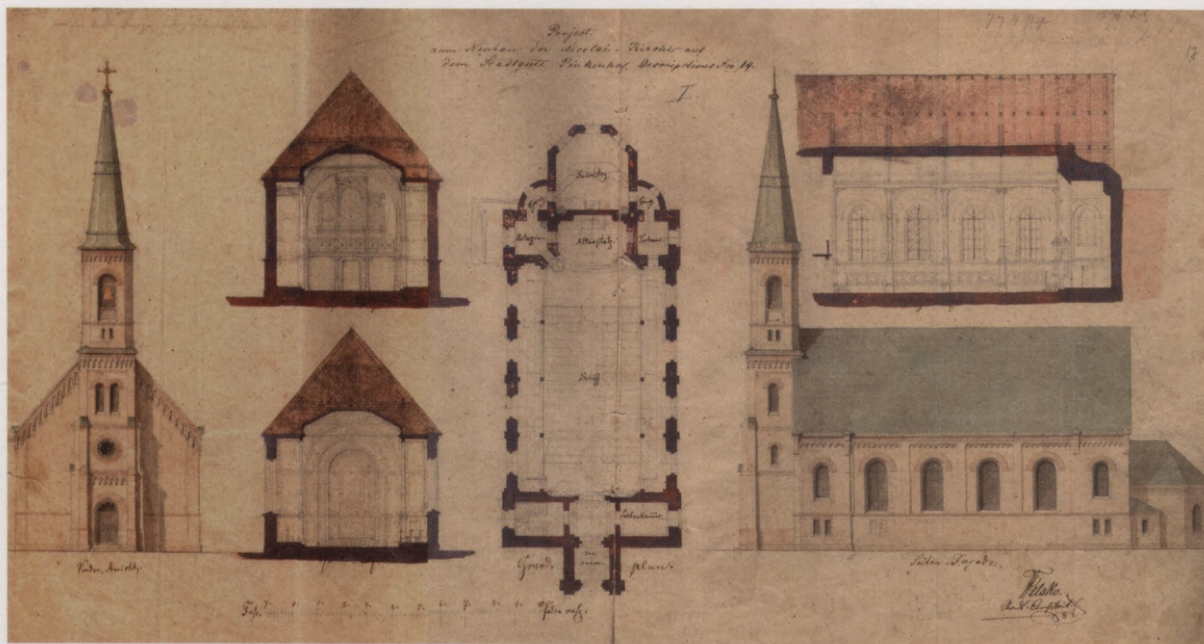
Sk.: Campe P. Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850. – Stockholm, 1951. – Bd. I. – S. 421.

⁸ Sal. ar: Zilgalvis J. Johans Daniels Felsko: baznīcu arhitektūra // Materiāli par Latvijas kultūrvēsturi: fakti un uztvēre / Sast. A. Rožkalne. – Rīga, 2000. – 81.–84. lpp.

⁹ Sal. ar: Krastiņš J. Rīgas pilsētas galvenie arhitekti Johans Daniels Felsko un Reinholds Šmēlīngs // Dabas un vēstures kalendārs 2001. gadam. – Rīga, 2000. – 218. lpp.; Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari: 1850–1940. – Rīga, 2002. – 35. lpp.

¹⁰ Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk – LVVA), 1390. f., 1. apr., 782. l. (Acta des Rigaschen Stadt-Cassa-Collegiums, Pinkenhof).

¹¹ Turpat, 1.–17. lpp.



3. J. D. FELSKO. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas projekts. 1856

¹² Doma par mirušo kameras nepieciešamību baznīcā ir aktuāla J. D. Felsko 19. gs. 50. gadu projektiem. Tā fiksēta Piņķu Sv. Annas baznīcas ēkā.

uz torni un mirušo kamera¹². Baznīcas austrumu daļā izveidots komplicēts, bet funkcionāli pamatots telpu komplekss, kas saslēdz telpas virknē: priekštelpa, gaitenis, sakristeja, otrs gaitenis, mācītāja istaba, kura tieši savienota ar altāri un kanceli.

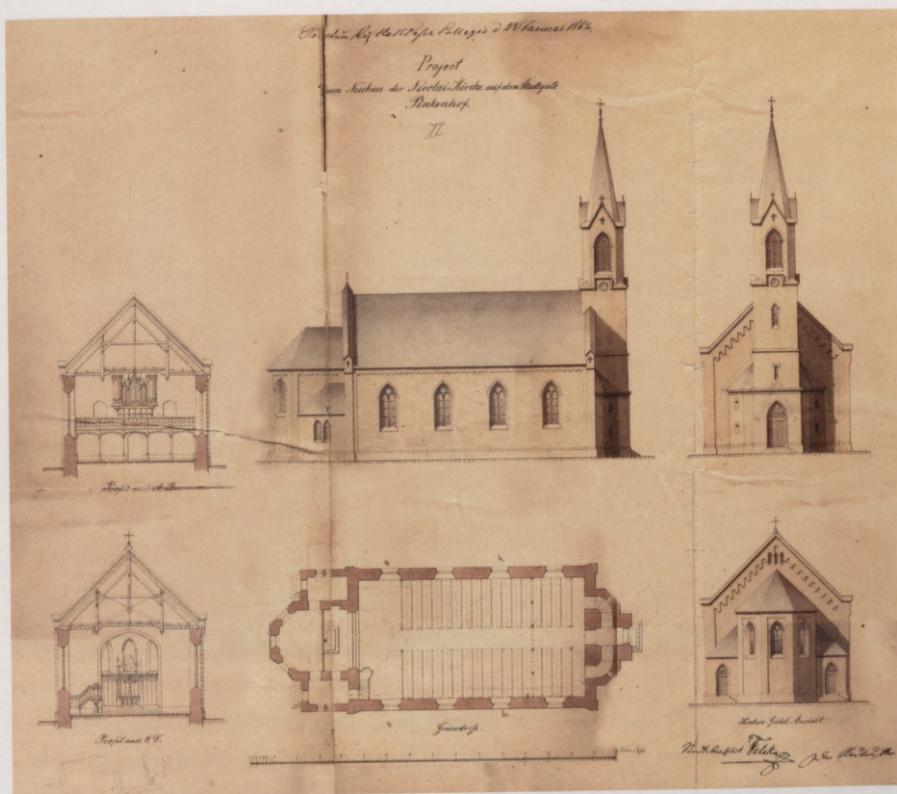
Projektā attēlotie celtnes šķērsgriezumi rāda, ka arhitekts paredzējis jumta krēslā iebūvētu draudzes telpas centrālās daļas pārseguma paaugstinājumu, kas pacelsies virs pusloka ailu perspektīvas skatā uz altāri. Arhitekta izvēlētā būvapjomu pamatprogramma – tornis, draudzes telpa un altāra apsīda – tika akceptēta, un tādu to var skatīt arī dabā. Taču, kā apliecina vēlākie projekti, atzinību neguva draudzes telpas galos izvietotās palīgtelpas līdzās rietumu tornim. Pārāk komplicēts projekta vērtētājiem šķita telpu komplekss, kas ļautu mācītājam nokļūt pie altāra un kancelē tieši no ģērbkambara. Kā liecina korekcijas ar zīmuli uz projekta lapas, draudzes gana ģērbkambaris tika atzīts par mazu, bet aiz altāra novietotā sakristeja – par lielu, kaut arī apsīdas jumta pārsegums vērtēts kā necienīgi zems. J. D. Felsko nācās projektu pārveidot.

Piecus gadus vēlāk, 1861. gada nogalē, Johans Daniels Felsko strādāja pie Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas jaunbūves projekta otrā – neogotiskā – varianta¹³ (4. att.), un 15. janvārī, parakstot būvdarbu tāmi¹⁴, darbs bija pabeigts. Rīgas rātes kases kolēģijas sēdē to izskatīja 1862. gada 23. janvārī.¹⁵ Salīdzinājumā ar 1856. gadā izstrādāto pirmvariantu jaunais projekts bija lakoniskāks un askētiskāks. Tas guva atzinību, jo Sv. Jāņa baznīcu Rīgas patrimoniālajā apgabalā uzcēla pēc analoga projekta.

¹³ LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l., 59. lp.

¹⁴ Turpat, 57.–58. lp.

¹⁵ Turpat, 59. lp.



4. J. D. FELSKO.
Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas
projekts. 1862

Ņemot vērā pirmajā projektā fiksētās iebildes, J. D. Felsko otrajā variantā piedāvāja lakonisku pamatplānu, reducējot telpu skaitu baznīcas austrumu daļā un atsakoties no palīgtelpām rietumu galā. Šajā risinājumā dievnamam bija paredzēta taisnstūra draudzes telpa ar poligonālu apsīdu un simetriski novietotām piebūvēm austrumu galā, bet rietumu fasādei pieklāvās kvadrātisks tornis ar kāpņu izbūvēm abās pusēs. 1862. gada projektā J. D. Felsko baznīcas tornī jumta kores līmenī paredzēja pilsētniecisku greznību – pulksteni.

Otro pamatplāna variantu pamatvilcienos akceptēja. Tomēr arī šim projektam tika izteikti daži korigējoši priekšlikumi. Centrālajai ieejai rietumu fasādē caur torņa priekšhalli pietrūka pompozitātes, tāpēc bija nepieciešams vimpers virs durvju aillas. Bet divas ieejas austrumu daļā atzina par lieku greznību. Komisija arī uzstāja, ka altāra sētiņai jāveido pusloks.¹⁶

Projekts tika pieņemts, un celtniecības darbi varēja sākties. Pēc kases kolēģijas dokumentiem pagrūti precīzi izsekot tālākai notikumu attīstībai. Tomēr ir zināms, ka 1862. gada ziemā materiāli jaunā dievnama celtniecībai netika pievesti. Tas nebija izdarīts arī divus gadus vēlāk. Varētu rasties maldīgs priekšstats, ka Rīgas rātes kases kolēģija pilnībā apmaksāja celtniecības izdevumus. Taču kāds dokuments apliecina

¹⁶ Sal. 17. un 59. lp. turpat.

¹⁷ LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l., 79. lp.

pretējo. 1864. gada 29. maijā Piņķu un Beberbeķu pagasta pārstāvji Piņķu muižā uzrakstīja Rīgas rātes kases kolēģijai adresētu vēstuli¹⁷, kurā atgādināja par pēdējos desmit gados paveikto un lūdza lielajos darbos, kas saistīti ar Sv. Nikolaja baznīcas celšanu, norikot arī kaimiņu muižu ļaudis:

“Visā Vidzemes gubernijā – bez Rīgas pilsētas aprinča – mazāka baznīcas draudze nav atrodamā kā mūsu; tādēļ ar taisnību var sacīt, ka mūsu pagastiem tās visu lielākas būvēšanas ir, jo mūsu baznīcas draudzei divas baznīcas, divas skolas un viena mācītājmuiža jākopj un jābūvē. (..)

Pēdīgos 10 gados mūsu spēks un manta gauži stipri tērēti, jo mēs esam vienu jaunu baznīcu no mūra, mācītājmuižā jaunus lielus staļļus un vienu riju no mūra uz būvējuši, skolas namu pārbūvējuši un citas ēkas stipri lāpījuši. Mēs pēdīgos gados to labi esam piedzīvojuši un sajutuši, cik mums būvēšanas maksā: strādnieku došana un materiālu pievešana pie Annas baznīcas uzbūvēšanas katram saimniekam 100 rubļu sudrabā maksāja. Mēs dzirdam, ka Nikolai baznīca daudz lielāka par Annas baznīcu būs jābūvē. Tādēļ mēs augsti cienījamai Kassa-Kollegiumai pazemīgi zināmu darām, ka mēs ar savu spēku un mantu vien Nikolai baznīcu nespējam no jauna uzbūvēt, t.i., tās vajadzīgās materiālu pievešanas un strādniekus dot, un ka caur tādu liela darba pastrādāšanu ar mūsu spēku vien mūsu pilnīga izpostīšana notiktu, un augsti cienījamu Kassa-Kollegiumu pazemīgi lūdzam mums pie šā liela darba palīgu dot un gādāt. (..) Mūsu pagasti ir caur strādnieku došanu Katlakalna draudzei palīdzējuši jaunu baznīcu uzbūvēt, tad nu mēs Katlakalna draudzes palīgu priekš savas baznīcas uztaisīšanas pagēram, pie mūsu baznīcas draudzes pieder un turas tās muižiņas: Švarces, Šampeter-, Soletudes-, Annas-, Nordeķ- un Bierīņ muižas un Piņķu un Beberbeķ muižas mežsargi un krodzinieki, kādēļ mēs viņu palīgu pie pieminēta darba ar taisnību pagēram.”¹⁸

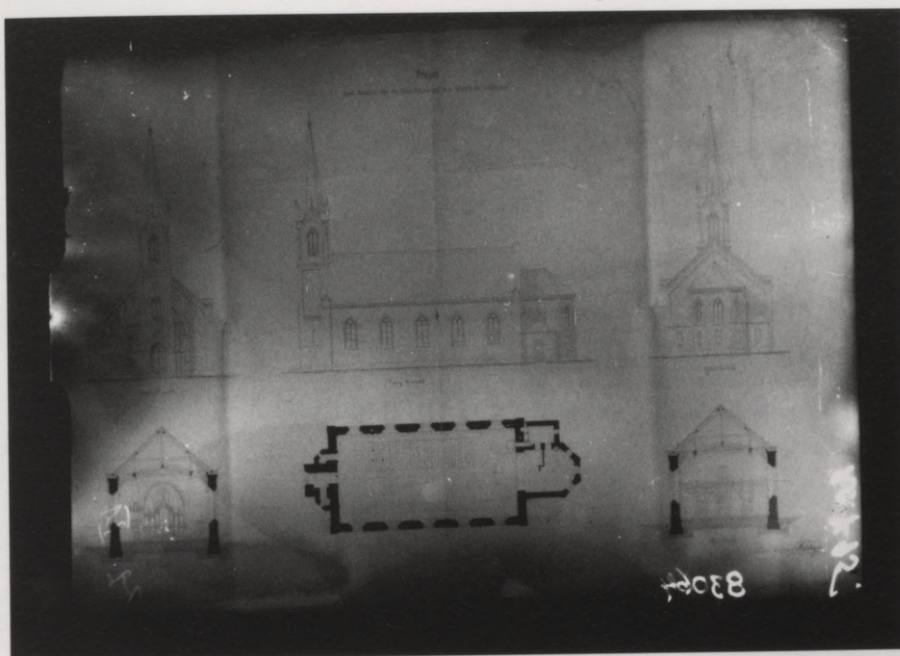
¹⁸ Turpat.

¹⁹ Sv. Nikolaja baznīcas projekta lapā ēkas plānā nav stingri iezīmēta viena no altāra piebūvēm. Uzmanīgi izpētot plānus, atklājās atjautīgs risinājums, kas izmantots, lai uz vienas lapas maksimāli kompakti parādītu trīs fasādes, divus šķērsgrīzumus un vēl plānu zemes un luktu līmeni. Tāpēc pēdējie divi apvienoti un plāns garenass vienā pusē rāda situāciju uz zemes, bet otrā pusē – baznīcas plānu luktu līmeni.

²⁰ Pieminekļu valdes materiāli glabājas PDC Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas lietā.

²¹ Realizētajā projektā austrumu fasādē minētās (t. s. šaujamiņķu tipa) logailas neuzkrītoši iekomponētas arkatūrā.

Nav precīzas informācijas, kādu lēmumu pieņēma augstie Rīgas kungi. Tomēr reāli celtniecības darbi tuvākajos piecos gados netika uzsākti, un 1871. gadā J. D. Felsko izgatavoja Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas trešo projekta variantu¹⁹ (5. att.), kas 20. gs. 30. gados vēl glabājās Piņķu mācītājmuižā, kur to fotografēja un pamatplānu pārzīmēja Pieminekļu valdes darbinieks²⁰. Ar ko tas atšķirās no projekta otrā varianta? Kopumā trešais variants ir detalizētāk un niansētāk izstrādāts, agrīnās gotikas askētiskās formas papildinot ar dekoratīviem elementiem. Nedaudz izmainīts arī būvobjektu proporcionējums. Garenfasādē draudzes telpai ir piecas, nevis četras logailu asis, un altāra apsīda pirmā stāva līmeni ieguvusi trīs logailas. Smalka detalizācija piešķirta tornim, kas ar dzegām sadalīts trīs stāvos, vienlaikus nezaudējot gotiski vertikālo dinamiku. Centrālā ieeja vainagota ar vimpergu, kura laukumā izvietots trijlapis. Torņa kompozicionālo sasaisti ar draudzes telpas gala sienu nodrošina nelieļas, šauras t. s. šaujamiņķu tipa logailas, kas izvietotas kā tornī, tā arī zem draudzes telpas jumta dzegas, nodrošinot ventilāciju bēniņu telpā.²¹ Īpašu uzmanību arhitekts, projektējot fasādes, veltījis torņa trešajam stāvam, kas paceļas virs baznīcas jumta kores.



5. J. D. FELSKO.
Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas
projekts. 1871

Sienu pamatplakni aizņem divu četrļapu, lancettipa logailas un vainagojošā vimperga ar trijļapi kompozīcija. Kopskatu bagātina dekoratīvi pakāpienveida kontrforši, kas izvietoti pie nošļautiem torņa stūriem. Aprakstītais rasējums uzskatāms par projekta pēdējo variantu, jo pilnībā atbilst dabā realizētajai celtni. Ilgstošais ideju un vēlmju saskaņošanas process bija noslēdzies, radot vienkāršu, arhitektoniski un funkcionāli loģisku telpu izvietojumu, kas fasādēs un interjerā papildināts ar izmeklēti atturīgu, bet stilistiski pamatotu dekoru.

1871. un 1872. gada ziemā Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas jaunbūvei tika pievesti materiāli. Reālos būvdarbus uzsāka maija mēnesī, "jaunbūvi uzcēla atbilstošā lielumā²² ar slaidu torni"²³, un drīz pēc tam plakāts vēstīja:

"Krievijas ķeizara Aleksandra II astoņpadsmitajā valdīšanas gadā, 1872. gada 25. maijā, notiks Sv. Nikolaja baznīcas pamatakmens svinības. (..) Minētajiem darbiem no pilsētas kases atvēlēti astoņpadsmit tūkstoši rubļu. (..) Plānus ar lielu rūpību izstrādājis pilsētas arhitekts Johans Daniels Felsko. Būvdarbus uz vietas vadīs namdaris Augusts Širs²⁴ un mūrniekmeistars Vilhelms Krīgers."²⁵

Pirmajā būv sezonā darbi noritēja pēc iepriekš izstrādātā plāna un jaunajai Sv. Nikolaja baznīcas ēkai uzlika jumtu. Kā zināms no publicētās atskaites, būvuzņēmējam celtni vajadzēja pabeigt un nodot draudzei 1873. gadā.²⁶ Celtniecības darbi, ieskaitot apkuri un ventilāciju, tika veikti noteiktajā laikā, bet tikai 1874. gada 4. jūnijā Rīgas pilsētas evaņģēliski luteriskās baznīcas konsistorija paziņoja Rīgas rātei, ka "Piņķu muižas Sv. Nikolaja baznīcas jaunbūves iesvētīšana notiks 16. jūnijā"²⁷.

²² Pēc iepriekšējiem aprēķiniem, baznīca varēja uzņemt aptuveni 600–700 cilvēku. Sk: LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l.

²³ Rigasche Stadtblätter. – 1874. – Nr. 25. – 20. Juni. – S. 213–214.

²⁴ Augusts Johans Širs 1861. gadā kļuvis par Rīgas pilsoni. Sk: Brunstermann F. Die Geschichte der kleinen oder St. Johannis-Gilde in Wort und Bild. – Riga, 1902. – S. 474.

²⁵ LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l., 213. lp.

²⁶ Notizen zur Statistik Rigas pro 1872. – S. 112.

²⁷ LVVA, 749. f., 1/2. apr., 2019. l., 7. lp.

²⁸ Rigasche Stadtblätter. – 1874. – Nr. 25. – 20. Juni. – S. 213–214.

²⁹ Turpat. – 213. lpp.

³⁰ Turpat.

³¹ Turpat. – 213.–214. lpp.

³² Sk.: Lāce D. Johans Daniels Felsko un baznīca Limbažu apkaimē // Materiāli par kultūru Latvijā / Sast. A. Rožkalne. – Rīga, 2002. – 66.–84. lpp.

³³ Salas Sv. Jāņa baznīca – Rīgas rajona Salas pagastā. Sk.: *Campe P.* Lexikon.. – Bd.1. – S. 421.

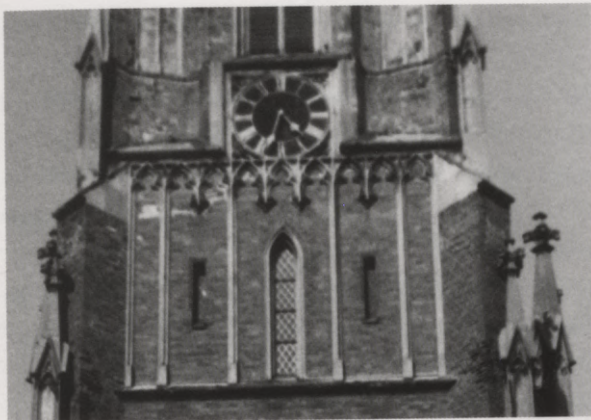
³⁴ 1997. gadā veiktais fasādes krāsojums maskē polihromiju, jo ķieģeļu daļas pārklātas ar gaišu krāsu.

Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas iesvētīšanas dienas norises detalizēti atainotas Rīgas pilsētas avīzē.²⁸ Vārdā nenosaukts autors publikācijas ievadā raksta: "Pēdējos 25 gados pilsētā un tās tuvākajā apkārtnē, tāpat kā patrimoniālajā apgabalā, uzceltas vairākas jaunas baznīcas .. izpratne par arhitektoniski skaistām celtnēm ir pieaugusi, un līdzekļus cienīgu dievnamu izgatavošanai bagātīgi piešķir attiecīgas autoritātes un korporatīvas apvienības."²⁹ Svētdien, 1874. gada 16. jūnijā, lai piedalītos jaunās baznīcas ēkas iesvētīšanā, Rīgas pilsētas īpašumā Piņķu muižā bija ieradušies pilsētas konsistorijas, ģilžu un pilsētas kases kolēģijas pārstāvji, kā arī Rīgas rātes delegāti, kas "par godu iesvētīšanas svinībām dāvināja bagātīgi zeltītu sudraba kristāma trauku"³⁰.

Vecajā koka baznīcā, kas atradās turpat līdzās jaunbūvei, sapulcējās draudzes locekļi un viesi, bet mācītājs H. G. E. Hartmanis (1821–1901) sacīja nelielu uzrunu. Svētku kulminācija noritēja jaunajā baznīcā, kur spēlēja no vecās baznīcas pārvestās ērģeles.³¹

Skatot 19. gs. 70. gados Rīgas lauku novadā uzceltās Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas būvaplānu, pat bez dokumentārajām liecībām var nekļūdīgi apgalvot, ka tas ir vēlīns J. D. Felsko projekts. Piņķu Sv. Nikolaja baznīca celta kā taisnstūra formas būvaplāns – zāles tipa draudzes telpa, kurai austrumu galā piekļaujas poligonāla apsīda ar divām simetriski izvietotām piebūvēm. (5. att.) Bet pie draudzes telpas rietumu fasādes uz baznīcas garenass novietots plānā kvadrātisks tornis ar diviem nelieliem kāpņu tornīšiem. Tā ir hrestomātiska programma, ko J. D. Felsko atkārtoti izmantoja Viļķenes Sv. Katrīnas (1864–1867)³² un Salas Sv. Jāņa (1870–1871)³³ baznīcu celtniecībā.

Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas eksterjers J. D. Felsko projektēto neogotisko baznīcu rindā izceļas ar aktīvo polihromiju, kur ķieģeļu sarkanais tonis pretstatīts raupjā apmetuma kalpotajam baltumam.³⁴ Rietumu fasādē (7. att.) dominē sarkanais, jo galvenais tornis ar kāpņu tornīšiem, ēkas stūru pilastrī un jumta dzega ir mūrēti no ķieģeļiem. Šajā baznīcas daļā J. D. Felsko izmantojis jau personīgajā būvpraksē aprobētas attiecības un būvaplānu sasaistīšanas principus. Dižā torņa gotisko vertikālismu akcentējošās proporcijas un piramidālā smaile uzņem sevī arī eksterjera dekoratīvās slodzes lielāko daļu. Ikviena detaļa ir saskaņota, un tai ir loģisks turpinājums. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas torņa fasādei izmantotas Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas tornim analogas proporcijas, bet, izvēloties citus dekoratīvos elementus, radies jauns vizuālais tēls. J. D. Felsko, projektējot Piņķu Sv. Nikolaja baznīcu, pilnībā atteicies no tiem dekoratīvajiem elementiem, kurus sastopam Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā. Šeit neredz divlapjus, fiales un fialu torņus. Toties saglabāta tā perfektā horizontālo līniju saskaņotība, kas jau vērojama Anglikāņu un Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcu projektos un klasificējama kā J. D. Felsko arhitektoniskajam rokrakstam raksturīga iezīme. Visuzskatāmāk Piņķu Sv. Nikolaja baznīcā



6. Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas torņa fasādes fragments 7. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas torņa fasādes fragments

tas parādās rietumu portāla vimperga un lautzās dzegas sasaistē ar kāpņu torniņiem, kurus divos līmeņos apvij dzegas, tāpat arī altāra apsīdas smailarkas logailu un piebūvju jumtu dzegas vienotajā horizontālē. Lakoniska atturība, pat skarbums izceļ Piņķu Sv. Nikolaja baznīcu. Šeit nav ne miņas no tās plastiskās pārpilnības, kas raksturoja Veco Sv. Ģertrūdes baznīcu, kaut arī starp abiem objektiem var vilkt paralēles. Pārskatot rietumu fasādes dekoratīvos elementus, fiksējami jau Anglikāņu baznīcā izmantotie četrļapji zem logailām. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcā sintezēti un modulēti divās jau iepriekš Rīgā uzceltajās baznīcās (Anglikāņu un Vecā Sv. Ģertrūdes) izmantotie arhitektoniski dekoratīvie elementi, radot analogu, tomēr atšķirīgu fasādes risinājumu.

Kad Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas torņa fasāde iepazīta kopumā, var pakavēties pie atsevišķām detaļām. Ieejas perspektīvais portāls mūrēts no sarkanajiem ķieģeļiem smailarkas formā. Portālu vainago vimpergs ar trijlapī un krusta puķi. Kompozīciju papildina lautzā dzega un profilķieģeļu joslas ar zobinājuma rakstu. Baznīcas torņa otrajā līmenī izvietota slaida logaila ar agrīnās gotikas divdaļīgo spraišļojumu. Piņķu Sv. Nikolaja un Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcu torņa fasāžu analogiju īpaši pasvītro trešā stāva dekoratīvā arkatūra. 1866. gadā Rīgā to atlēja betonā, toties Piņķos tā mūrēta no ķieģeļiem (6., 7. att.).

Torņa augšējā līmenī plānā kvadrātiskais tornis pāriet oktagonā, kas papildināts ar pakāpienveida kontrforsiem. Tie sakāpina dekoratīvo ekspresiju un pievērš uzmanību četrļapju cilņū un trijlapja ieskautam smailarkas logam. Lai torņa un tā smailes saliedēšana būtu organiskāka un neuzkrītošāka, pret torņa plaknēm veidoti dzegas izliekumi divslīpju jumtiņu veidolā, kas vainagoti ar zibensnovedējiem lodes formā. Atturīga, izteiksmes līdzekļos pieticīga un majestātiska ir Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas rietumu fasāde. Ikvienam skaidrs, ka valsts piešķirtais reālais finansējums piezemē arhitekta radošā gara lidojumu. Tāpēc Piņķu Sv. Nikolaja baznīca nevar



8., 9. Piņķu Sv. Nikolaja
baznīcas interjers

³⁵ David-Sirocko K. Georg
Gottlob Ungewitter und die ma-
lerische Neugotik in Hessen, Ham-
burg, Hannover und Leipzig. –
Petersberg, 1997.

³⁶ Sk. G. G. Ungevitera grāmatas
*Vorlageblätter für Ziegel- und
Steinarbeiten* (1849–1850),
Vorlageblätter für Holzarbeiten
(1849–1851), *Entwürfe zu goti-
schen Ornamenten* (1854),
Gotisches Musterbuch
(1856–1858, kopā ar V. Štacu),
*Lehrbuch der gotischen
Konstruktion* (1859–1864), *Land-
und Stadtkirchen* (1865–1867).

sacensties ar Rīgas centra dievnamiem, kam būvkapitālu krāja vairākus gadu desmitus.

Tomēr, iespējams, ne tikai finansējums noteica Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas veidolu. Askētisms un lakonisms no 19. gs. 60. gadu sākuma izplatījās Vācijas sakrālajā būvmākslā. Būtisku ieguldījumu šai procesā sniedza divu augstskolu profesori – Konrāds Vilhelms Hāze (1818–1902) Hannoverē un Georgs Gotlobs Ungevīters³⁵ (1820–1864) Kaselē. Pēdējais savos paraugalbumos³⁶ popularizēja vācu zemju agrīnās gotikas formas un dekoratīvos principus. Savukārt K. V. Hāze, ilgus gadus strādā-dams par būvmākslas pasniedzēju Hannoveres Politehnikumā, kļuva par t. s. Hannoveres skolas pamatlicēju.³⁷ Viņš aizsāka jaunas ķieģeļu arhitek-tūras veidošanu, radoši izmantojot pagātnes arhitektūras mantojumu. Viņa skolnieki atteicās no neogotikas dekoratīvajām pārmērībām un pre-tenciozās greznības un principiāli mainīja rotājumu raksturu.³⁸ "Tie vairs nebija tēlnieciski veidoti vimpergi un fiales, ažuŗas frīzes u. tml., bet gal-venokārt ar dažādām ķieģeļu modifikācijām radīti efekti."³⁹

"Hannoveres skolas" arhitektu novatoriskais gars izpaudās ne tikai dekoratīvajos risinājumos, bet arī konceptuāli atšķirīgā baznīcu būvapjo-mu interpretācijā, dodot priekšroku lakoniski skaidrām, monolītām būvformām, kas veidoja agrīnajai gotikai tuvu sakrālās arhitektūras tēlu. J. D. Felsko projekti apliecina, ka K. V. Hāzes un viņa kolēģu idejas viņam nebija svešas, bet viņš tās akli nepārņēma. Piešķirot tām inspirācijas avota statusu, J. D. Felsko radīja savus 19. gs. 70. gadu projektus, kuros skaidri, saliedēti būvapjomi papildināti ar pieticīgu dekoru.

Vēlreiz jāuzsver, ka Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas rietumu fasāde, kā tas tradicionāli piederas, ir dekoratīvās un arhitektoniskās programmas dominante, tomēr arī altāra fasādei un garsienēm ir sava pārdomāta estētiskā programma. Šķietami vienkāršā piecasu logailu sistēma veido pamatu pabeigta garenfasādes kompozīcijai, ko noslēdz sarkano ķieģeļu pilastrī ēkas stūros, profilķieģeļu jumta dzega un sarkano ķieģeļu rinda starp sienas plakni un cokolu. To var pielīdzināt gleznas rāmim, kas ieskauj raupji fakturētu baltu fonu ar piecām agrīnās gotikas formās vei-dotām logailām, kuru smailloka pārsegumu akcentē formu dublējošā sarkano ķieģeļu mūrējuma josla. Jāatzīst, ka pēdējā desmitgadē, nepārziņot J. D. Felsko ieceri, polihromija garenfasādē un austrumu fasādē ir izskausta. Tomēr neviens krāsojums nespēj pilnībā aplēpt arhitektoniskās kvalitātes, un austrumu fasādē tās atkārtoti apliecina pieticības radīto izteiksmību. Baznīcas draudzes telpas altārgala fasādi, tāpat arī apsīdas šķautnes akcentē sarkano ķieģeļu pilastrī. Poligonālās apsīdas un draudzes telpas austrumu sienas dzegu veido apmetuma profiljoslas, ķieģeļu

zobinājuma rinda un ķieģeļu mūra piekariņu josla. Lai skatu padarītu acij tikamāku, draudzes telpas gala sienas jumta dzega konstruēta Dānijas baznīcu arhitektūrai konvencionālā formā – kā citāts no pakāpienveida zeltiņa, kam saglabāta zemākā un augšējā pakāpe. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas austrumu galu raksturo funkcionāla subordinācija un gleznieciska sasaiste, ko izraisa gaismu spēle ar plakņu pretnostātījumu un arhitektonisko dekoru.

Baznīcas iekšienē valda uzkrītoša garenorientācija, kaut arī altāra apsīda tikai daļēji līdzdarbojas interjerā, jo, tāpat kā Vecajā Sv. Ģertrūdes baznīcā, to nosedz letnertipa altāris, kas novietots aiz smailarkas draudzes telpas austrumu sienā.⁴⁰ Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas interjeru laikabiedri raksturoja lakoniski: "Iekšējā telpa, kuru visās daļās izgaismo augstie logi, ir izgreznota ar skaistu altāri (līdzīgu Sv. Ģertrūdes baznīcai, tikai mazākā izmērā) un gaumīgi izstrādātu kanceli .. pašreiz vēl trūkst altārglezņas."⁴¹

Kā apliecina iepriekš apskatītie projekti, J. D. Felsko vienmēr devis priekšlikumus arī baznīcas interjera izveidei. Baznīcas eksterjers pilnībā atbilst trešajam projekta variantam, bet interjerā var saskatīt idejas arī no sākotnējā projekta, kas sadzīvo ar pasūtītāju vēlmēm. Uzskatāmi to atklāj draudzes telpas pārseguma risinājums (8. att.). Jau pirmajā projekta variantā Felsko piedāvāja centrālās daļas paaugstinājumu. Otrajā projekta variantā arhitekts ieteica gludu lūgšanu telpas pārsegumu, bet nezināma roka piezīmējusi pacēlumu. Tātad sākotnējais griestu pārseguma risinājums bija iepaticies projekta pieņēmējiem, un desmit gadus vēlāk to, iekļaujot pēdējā projektā, realizēja materiālā. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcā ikvienam skatāmo konstrukcijas un gotiskā rotājuma elementu organisko sasaisti jau aprakstījis arhitekts Jānis Zilgalvis: "Lūgšanu telpas pārsegumā arhitekts izmantojis koka konstrukciju. No mūrlatas līdz apakšējam kopturim pārsegums ir horizontāls, vidusdaļā divslīpju, fermas veidā. Horizontālo daļu ar sienu saista konsoles. Siju un pasiju krustpunktos likti t. s. koka piekari. Būtībā radītā konstrukcija .. ir lūgšanu telpas galvenais arhitektoniskais greznojums."⁴²

Beicēta koka konstrukcija centrālajā daļā noteiktos attālumos papildināta ar arkādi, kas rotāta ar neogotikā iecienītiem motīviem – četrslāpju un āboliņtipa smailarku. Tumšais beicējums piesaista uzmanību un iluzori paaugstina griestus. Tā ir improvizācija par angļiski runājošajās zemēs iecienītu interjera risinājumu⁴³, kura agrīnie prototipi rodami vēlajos viduslaikos⁴⁴. Tomēr angļiskajā interpretācijā atsakās no griestu pārseguma un pilnībā interjerā dekoratīvi iesaista abas divslīpju jumta plaknes. Aiz tīri ekonomiskiem apsvērumiem angļu idejas 19. gs. 60. gados guva popularitāti Vācijā. Lai samazinātu būvzmaksas, sākotnēji atvērto jumta krēslu izmantoja utilitāru ēku celtniecībā⁴⁵, bet vēlāk šo konstrukciju veiksmīgi lietoja arī sakrālū ēku būvniecībā. Griestu pārseguma apdare ir būtiska, bet ne vienīgā interjera rota.

Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas interjers un iekārta veido organisku ansambli. Baznīcas iekārta vienojošais elements, ko J. D. Felsko iecienījis 19. gs. 70. gados

³⁷ Kokkelink G. Conrad Wilhelm Hase: Architekt und Lehrer der Baukunst // Universität Hannover 1831–1981. – Hannover, 1981. – Bd.1. – S. 180–192.

³⁸ Kokkelink G., Lemke-Kokkelink M. Baukunst in Norddeutschland. – Hannover, 1998.

³⁹ Bruģis D. Historisma pilis Latvijā. – Rīga, 1996. – 61. lpp.

⁴⁰ Baznīcas austrumu gala būvprojekti tiek izmantoti utilitāriem mērķiem.

⁴¹ Rigasche Stadtblätter. – 1874. – Nr. 25. – 20. Juni. – S. 213–214.

⁴² Zilgalvis J. Johans Daniels Felsko: baznīcu arhitektūra. – 84. lpp.

⁴³ Sk.: Aldrich M. Gothic Revival. – London, 1994. – P. 91.

⁴⁴ Hemptonkorta (*Hempton Court*) un Vestminsterhola (*Westminster Hall*). Sk.: Turpat. – 21. lpp.

⁴⁵ K. V. Hāze projektēja vingrošanas zāli, kas skatāma *Deutsche Bauzeitung* (1868. – S. 266). Sk.: Kokkelink G. Conrad Wilhelm Hase: Architekt und Lehrer der Baukunst. – S. 189.



10. Faltverka motīvs Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas solu pildīņos

⁴⁶ Ieeja kancelē savienota tieši ar ģērbkambani.

⁴⁷ *Bloxam M. H. The Principles of Gothic Ecclesiastical Architecture.* – London, 1845. – P. 279.

celto baznīcu interjeros, ir faltverka motīvs (10. att.), kas aizpilda kanceles, solu, luktu un durvju vērtņu pildīņus.

Arī altārim Piņķu Sv. Nikolaja baznīcā ir komplicēta priekšvēsture. Sākotnēji arhitekts piedāvāja altāra retablu, kas izvietots zem apsīdas logailas, lai rīta saules stari varētu brīvi izgaismot dievnamu. Šo risinājumu, kas atbilst gotikas izpratnei par altāra retabla izmēriem un novietojumu, J. D. Felsko saglabāja arī otrajā projekta variantā. Četrļapjiem rotāta altāra menza ar krustu novietota pirms altāra apsīdu atdalošās sienas. Bet zīmuļa korekcijas projekta lapā atklāj vēlmi centrālajā daļā altāri paaugstināt, daļēji aizsedzot apsīdas logailu. Tāpēc 1871. gada projektā J. D. Felsko piedāvāja Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas altārim analogu kompozīciju. Arhitekts smailarku draudzes telpas austrumu sienā vēlējās aizsegt ar slaidu, ažūru pakāpienveida letnertipa altāri, kas sastāv no septiņām atšķirīga platuma smailarkām. Vidējās trīs smailarkas atkārtoja eklektismā iecienīto altāra shēmu – centrā altārglezna un abās pusēs svēto tēlnieciski atveidi. Tos vainagotu rīta saules apmirdzēti ažūri vimpergi un fiales un no abām pusēm ieskaustu smailarku pāris ar filiāli starp tām. Līdz šim nav izdevies noskaidrot galdniekmeistara vārdu, kas, iespējams, pat neapzināti, atkāpjoties no pēdējā projekta varianta, ir maksimāli pietuvojis J. D. Felsko sākotnējai iecerei.

Kancele pilnībā realizēta pēc J. D. Felsko projekta. Uz masīva profilēta balsta novietots poligonāls korpus ar faltverka motīvu pildīņos.⁴⁶ Kanceles jumtiņa forma saskaņota ar kanceles korpusu un rotāta ar Tjūdorū gotikai simptomātisku lapu ornamentu⁴⁷, radot pamatīguma un stabilitātes iespaidu. Faltverka dekors izmantots arī draudzes telpas durvju vērtnēs, solu un ērģeļu luktu margās. Ērģeļu luktas novietotas baznīcas rietumu galā uz astoņšķautņu stabiem, un tajās var nokļūt pa kāpņu torņos izvietotām uzejām. Ērģeļu luktu centrālā daļa, kas ir vienā platumā ar altāra smailarku, izvirzīta uz priekšu. Visā Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas iekārtā vērojams galdniecisks izpildījums un panavis gotisko ornamentu traktējums. Diemžēl pēc atkārtotiem remontiem par interjera sākotnējo polihromiju problemātiski spriest, jo, iespējams, tikai kancele saglabājusi oriģinālo koksnes radīto toni. Aplūkojot baznīcas interjeru kopumā, var secināt, ka tas realizēts, balstoties uz J. D. Felsko priekšlikumiem. To apliecina arhitekta iecienīto dekoratīvo elementu un konstrukciju lietojums.

Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas būvēsture gandrīz divdesmit gadu garumā parāda prioritāšu nomaiņu, kad pusloka stila meklējumi piekāpušies agrīnās gotikas priekšā. Johans Daniels Felsko, projektējot un ceļot Sv. Nikolaja baznīcu, ir apliecinājis, ka ar relatīvi nelielu finansējumu var izveidot arhitektoniski un mākslinieciski vienotu ansambli, kurā arhitekta radošais gars konsolidējies ar citu zemju neogotiskajiem meklējumiem noteiktā laikposmā.

ATA ĶEŅIŅA SKOLAS ĒKA UN NACIONĀLAIS ROMANTISMS RĪGAS 20. GS. SĀKUMA ARHITEKTŪRĀ

Silvija Grosa

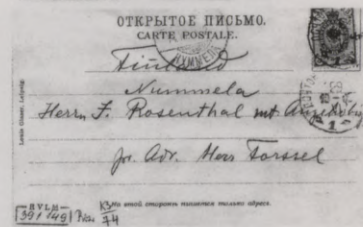
1905. gada 29. jūnijā (12. jūlijā) mājupceļā no Somijas tika izsūtīta pastkarte (1., 2. att.), kurā arhitekti Eižens Laube, Aleksandrs Vanags un mākslinieks Jānis Libergs pateicās Janim Rozentālam par iespēju viesoties viņa kundzes radnieku vasaras mājā Nummelā¹. Pastkartes emocionāli impulsīvais un humoristiskais teksts tomēr šķiet vairāk nekā vienīgi pieklājības žests: "Nu ardievu, somu zeme. E. Laube. Mīļi sveicinājam no Igaunijas galvaspilsētas. Pārmaiņa ir par daudz piepeša. A. Vanags. Vēl sapņoju no Somijas gaļas podiem. Sirsnīgu sveicinājumu Tev un visiem Tavējiem. Libergs."²

Tikai nedēļu ilgajam, bet spilgtiem iespaidiem bagātajam ceļojumam, kas ne vien ļāva ieraudzīt preses izdevumos izslavētās un reprodukcijās skatītās Helsinku celtnes, bet arī sniedza iespēju nodibināt personiskus kontaktus ar vairākiem somu arhitektiem³, bijis lemts kļūt par svarīgu ierosmju avotu Latvijas 20. gs. sākuma arhitektūras attīstībā. Diez vai iespējams apšaubīt, ka starp ceļojumu un pirmajām nacionālā romantisma ēkām Rīgā, kuru būvprojekti parakstīti 1905. gadā, ir cieša saikne. Labi zināms, ka visas trīs togad projektētās ēkas saistītas ar Konstantīna Pēkšēna biroju, kurā tieši tolaik strādāja arī abi Somijas apceļotāji – E. Laube un A. Vanags. Šo trīs ēku vidū ir divi īres nami (Lāčplēša ielā 4 un Marijas ielā 26) un Ata Ķeņiņa skolas ēka Tērbatas ielā 15/17. Jau dažus gadus vēlāk kāds anonīms "Rīgas Avīzes" korespondents rezignēti konstatēs: "Pāris pēdējos gados Rīgā ceļ namus gandrīz visus gluži citādā izskatā, nekā līdz šim bijis.. Šie jaunās modes nami, kā redzam, ir visā savā sastāvā pavisam savādi. (..) Šo jauno stilu saucot par "somu stilu". Vai šiem namiem ir kādi sevišķi praktiski labumi telpu ierīkošanā vai ārpusē sastāvā – to nezinām. Bet pašiem namiem nav kultūrpatikama izskata."⁴ Publikācijas autora skatījums ir subjektīvi saasināts, tomēr tas palīdz ieraudzīt nacionālā romantisma arhitektūru kā pietiekami pretrunīgu parādību, ko nenoliedz arī mūsdienu pētnieki.⁵ Nacionālā romantisma un jūgendstila kopsakarības Rīgas arhitektūrā konstatējis jau Jānis Rutmanis starpkaru posmā⁶, un ir pietiekams pamats uzskatīt nacionālā romantisma arhitektūru par jūgendstila modifikāciju. Tomēr atsevišķi ar nacionālo romantismu saistīti jautājumi joprojām nav pilnībā atbildēti. Šajā rakstā tiks mēģināts atrisināt dažus no tiem, tuvāk aplūkojot un analizējot A. Ķeņiņa skolas ēku – pirmo šādas stilistikas sabiedriska rakstura celtni Rīgā⁷ un reizē vienu no spožākajiem nacionālā romantisma paraugiem.

Ata Ķeņiņa skolas ēkas ārējais veidols ir labi pazīstams, un tās apraksti atrodami Rīgas 19. gs. beigū un 20. gs. sākuma arhitektūrai veltītajās publikācijās. Lūk, kā



29. jūnijā
Mīļi sveicinājam
no Igaunijas galvaspilsētas
Pärnuna ielā par daudz piepeša.
A. Vanags
Vēl sapņoju
no Somijas gaļas podiem
Sirsnīgu sveicinājumu
Tev un visiem Tavējiem
Libergs



1., 2. E. Laubes, A. Vanaga un J. Liberga pastkarte J. Rozentālam. 1905

¹ Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga, 1991. – [B. pag].

² Pastkarte Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājumā, inv. Nr. 391149.

³ Krastiņš J. Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. – Rīga, 1980. – 99. lpp.

⁴ Kāds biedrs. Rīgas Latviešu biedrības nama celšanas lietā kāds vārds // Rīgas Avīze. 1908. – Nr. 267. – 19. nov.

⁵ Krastiņš J., Strautmanis I., Dripe J. Latvijas arhitektūra no senatnes līdz mūsdienām. – Rīga, 1998. – 146. lpp.

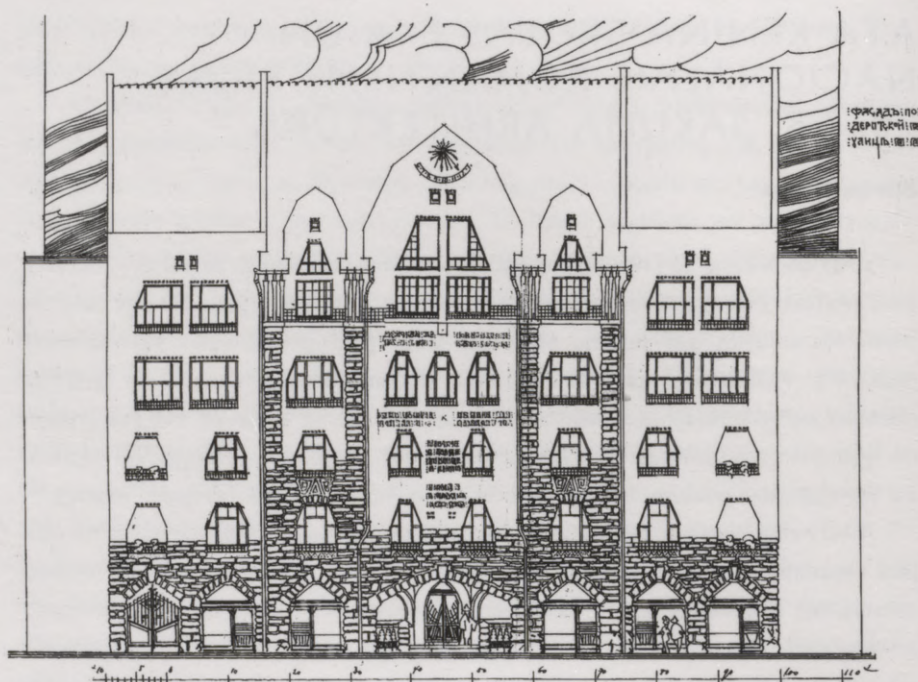
⁶ Rutmanis J. Latviešu arhitektūra 19. un 20. g. s. // Mākslas vēsture / V. Purviša red. – Rīga, 1934. – I. sēj. – 255. lpp.

⁷ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk – LVVA), 2761. f., 3. apr., 2294. l. – 1905. gada 12. aprīlī gruntsgabala īpašnieks A. Ķeniņš iesniedzis lūgumu piecstāvu mūra ēkas celtniecībai pēc arhitekta K. Pēkšēna projekta 1882. gadā būvētās koka ēkas vietā. Projekts apstiprināts un atļauja būvniecībai izsniegta 1905. gada 20. jūnijā. Ēka pabeigta 1906. gada 2. septembrī. Arhitektu K. Pēkšēna un E. Laubes sadarbība būvēstūrē neatspoguļojas, minēto faktu noskaidro E. Laubes darbu uzskaitījums vēlākās publikācijās.

⁸ Hovards Dž. Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā // Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga, 1999. – 37.–38. lpp.

⁹ LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.

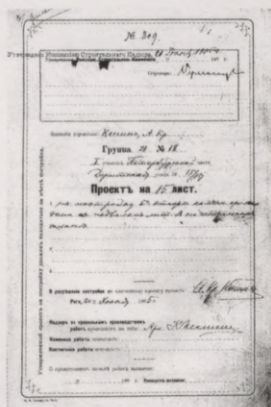
¹⁰ Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. – Riga, 1907. – Jg. 1. – S. 68.



3. K. PĒKŠĒNS, E. LAUBE. A. Ķeniņa skola Rīgā. Fasādes zīmējums. 1905

šo celtni redz britu pētnieks Džeremijs Hovards: "Arī A. Ķeniņa skolas fasāde izceļas ar ornamentālu pieticību, un tās māksliniecisko iespaidu nosaka būvmateriālu un apdares materiālu savienojums. Arhitekti izmantojuši rupji tēstu pelēko šūnakmeni, sarkano ķieģeli, pelēku un raupju vai sārtu un gludu apmetumu, zaļi glazētas keramikas plātnītes, kombinējot šo materiālu klāstu ar izteiksmīgiem atvērumu risinājumiem – augšdaļā nošļauptām logailām un lielu, ailai līdzīgu centrālo portālu, aiz kura paveras plaša ieejas halle. Tā ir viena no interesantākajām un oriģinālākajām būvdarba daļām. Raupjā laukakmens apmale, abi brīvi stāvošie, iespējams, gaismekļiem domāti stabi, noslēpumaini tumšā, oļiem klātā velve, zaļi glazēto un dažviet ziedu motīviem rotāto plāksnišu segums abpus durvīm un smailajai durvju arkai apvijies likloča ornamenti, kurā var saskatīt tautas rakstos aizgūtus dzīvības sargātājas Māras un zalkša simbolus, sabalsojoties rada pirmatnīgi pagānisku noskaņu."⁸

Poētiskais apraksts uzbur precīzu ēkas vizuālo tēlu, lai gan nesniedz atbildi, vai mūsdienās redzamais fasādes veidols (5. att.) atbilst arhitektu iecerei un celtnes sākotnējam risinājumam. 20. gs. sākuma avoti – fasādes zīmējums ēkas būvprojektā⁹ (3. att.) un fotoreprodukcija gadagrāmatas *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* 1907. gada izdevumā¹⁰ (6. att.) – liecina, ka realizētajā variantā celtnes fasāde ir tuva projekta zīmējumam. Fasādes galveno dekoratīvo ideju, tāpat



4. A. Ķeniņa skolas ēkas būvprojekta lappuse. 1905

kā mūsdienās, nosaka spēcīgi faktūru kontrasti, ko veido apdares materiāli (akmens, koks, metāls, apmetums, sarkanais ķieģelis, dekoratīvas flīzes), tomēr ēka izskatījies citādi. Fasādes risinājumā svarīga nozīme bijusi uzrakstam "Ķeņiņa reālskola" latviešu, krievu un vācu valodā, kas izkārtots tās centrālajā daļā starp logu rindām un logailām uz gludi apmetās virsmas. Būtisku akcentu fasādei savulaik piešķirūši iebrauktuves vārti, kas mūsdienās ir vairs tikai funkcionāls elements. Celtniecības gaitā fasādes dekoratīvā noformējuma izmaiņas bijušas nelielas – notikusi atsacīšanās no atsevišķiem dekora elementiem centrālā zelmiņa vainagojumā, kā arī ēkas centrālajā daļā starp otrā un trešā stāva logiem. Virs logiem parādījušās ritmiski kārtotu dekoratīvu flīžu kvadrātiņu rindas, un izteismīgs risinājums piešķirts jumta malas apdarei, kas gan zudusi vēlākajos remontdarbos, kad oriģinālais jumta klājums vienkāršots un nomainīts pret skārdu. Mūsdienu primitivizētais jumta risinājums atņēmis celtni vēl 20. gs. 80. gadu fotoattēlos redzamo dzegas fakturējumu fasādes augšdaļā. Jāatzīst, ka ēka zaudējusi daļu no sākotnējā izteismīguma arī ielas seguma maiņas rezultātā:

asfalta ietves bezpersoniskā pelēcība ir aizstājusi akmens flīzes un bruģakmeņus, kas savulaik lieliski harmonēja ar apakšējā stāva raupjo akmens apdari.

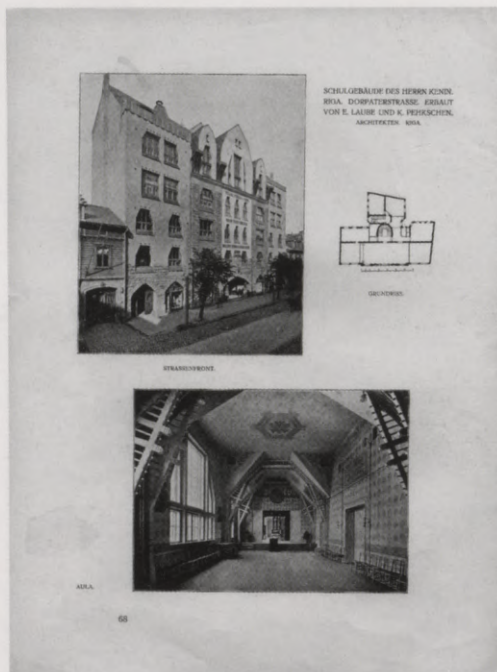
Dokumentāras liecības par celtnes veidola izvēles iemesliem nav saglabājušās, tomēr pieņemts uzskatīt, ka to sekmējuši nacionālpatriotiski apsvērumi. Šajā kontekstā tik iederīgs šķiet tēlainais stāsts par fasādes dekorējumam izmantotajām Staburaga klints atlūzām¹¹, jo celtnes pasūtītājs bija skolas direktors Atis Ķeņiņš (1874–1961) – literāts, pedagogs, almanaha (vēlāk žurnāla) "Zalktis" un tāda paša nosaukuma izdevniecības dibinātājs, viens no tiem patriotiski noskaņotajiem latviešiem, kam pieticis enerģijas savus ideālus "nest tautā"¹². Nozīmīgāko grāmatu apgāda "Zalktis" izdevumu skaitā tiek minēti gan Augusta Saulieša un Jāņa Poruka "Kopotī raksti", gan Frīdriha Ničes "Tā runāja Zaratustra" Viļa Plūdoņa tulkojumā (1909), kura pirmpublicējums bija lasāms jau 1908. gada mēnešrakstā, sekojot redaktora A. Ķeņiņa solījumam tā pirmajā numurā: "Klasiskas mākslas idejas, izteiktas ar latviešu tautas dvēselei īpatnu temperamentu, – tas mūsu ideāls. Ar klusu



5. A. Ķeņiņa skolas ēka 1998. gadā

¹¹ Krastiņš J. Rīga – jūgendstila metropole. – Rīga, 1998. – 252. lpp.

¹² Atis Ķeņiņš 1904. gadā Rīgā bija nodibinājis zēnu tirdzniecības skolu, kas kopš 1906. gada līdz ar Annas Rūmanes-Ķeņiņas otrās šķiras meiteņu skolu pārcēlās uz namu Tērbatas ielā 15/17. 1907. gadā tirdzniecības skola pārveidota par reālskolu. Kā latviešu mācību iestādes abas skolas tika slēgtas – meiteņu skola 1912./1913. gadā, reālskola gadu vēlāk.



6. *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*. 1907. gada izdevuma lappuse

¹³ Citēts pēc: *Ikstena N. Mūža pilnība // Ķeniņš A. Mājup: Dzeja un piemiņa*. – Rīga, 1999. – 208. lpp.

¹⁴ Turpat.

¹⁵ 1907. gada ziemā pret A. Ķeniņu vērsās celtniecības uzraudzības komisija sakarā ar maizes ceptuves ierīkošanu ēkas pagrabstāvā bez saskaņošanas ar instancēm. Ēkas velvētajā pagrabā uzstādīta krāsns, ceptuvē strādā 10–15 strādnieku. Lai gan A. Ķeniņš aizbildinās ar likumu nezināšanu (!), ierēdņi ir nepielūdzami, un maizes ceptuvi nākas slēgt. (Celtniecības uzraudzības komisijas slēdziens 1907. gada 14. decembrī Nr. 892.) Vairāki ieraksti būvvesturē attiecas uz veikalu telpām ēkas pirmajā stāvā – šeit, piemēram, 1913. gadā atradās kādam Jakovam Saveļjevam piederoša ota un suku izgatavošanas darbnīca. Komerccarbība norisinājās arī ēkas pagalmā – 1916. gadā, piemēram, kādam Kristapam Rommam tur atļauts tirgot malku (riņķos). Desmit gadus vēlāk šeit notiek pārbūves, paplašinot pagrabas telpas, tiek izbūvēta tipogrāfija,

darbu un godīgu bezpartejību "Zalktis" centīsies krāt tradīcijas mūsu kultūras un mākslas dzīvei."¹³

20. gs. sākuma Latvijā Ata Ķeniņa un viņa sievas Annas Rūmanes-Ķeniņas darbība latviešu kultūras attīstīšanā pieder pie tiem pašreizējā patriotisma piemēriem, kas saistāmi ar latviešu nacionālās kultūras veidošanās procesa nozīmīgākajām lappusēm. Literāte Nora Ikstena pēcvārdā Ata Ķeniņa dzejas krājumam "Mājup" raksta: "Ir pašsaprotami, ka līdztekus skolām Ķeniņu māja izveidojās par savdabīgu literatūras un mākslas salonu, par mājvietu mēnešrakstam "Zalktis". .. dekadences skartajiem patriotiem tur notiekošais bija nepietiekami moderns un pilsoniski rāms ("Tērbatas ielā kluss un lēniņš / Dzīvo Zalkša kungs un ķeniņš.."), bet nīgrais Jansons-Brauns Ķeniņu namā notiekošo arvien gribēja iestūķēt savā "salonu faunu un klaunu" maisā. Taču tikmēr Ķeniņu mājas rakstnieku un mākslinieku vakaros vienādi un citādi domājošie diskutēja par ekspresionismu, jaunromantismu, simbolismu, cēla viens otram priekšā savus oriģināldarbus un tulkojumus."¹⁴ Ata Ķeniņa skolas būvvesture šajā stāstā iezīmē dažas

prozaiskas nianšes, kas saistītas ar ēkas apsaimniekošanu un īpašnieka mēģinājumiem attīstīt uzņēmējdarbību.¹⁵ Diemžēl par vidi, kāda bijusi Ata Ķeniņa mājās¹⁶, atmiņu pieraksti nav saglabājušies, un vienu no nedaudzajiem zināmajiem Ķeniņu dzīvokļa aprakstiem no mūs interesējošā nama būvniecības laika šķir jau pāris gadu desmiti. Teksta autors Mariss Vētra savās atmiņās par Latvijas pirmās brīvvalsts laika Rīgu piemin arī Ķeniņus, atgādinot, ka viņu baudītajai cieņai bija cieša saikne ar paveikto, arī ar Ķeniņu skolām, kas 20. gs. sākumā piederēja pie tām nedaudzajām "oāzēm krieviski vāciskajā Rīgā, kur latviešu jaunieši varēja runāt un mācīties mātes un zemes valodā"¹⁷. Viesošanās pie Ķeniņiem atainota atmiņu autoram raksturīgajā labsirdīgi ironiskajā manierē, tomēr nojaušams, ka nacionālā piederība mājokļa iekārtojumā nav tikusi akcentēta: "Ķeniņiem bija skaists dzīvoklis Brīvības un Raiņa bulvāra stūrī, piektā stāvā ar skatu uz kanālu un Brīvības bulvāra liepām. Viņu mājas rotāja palmas lielos puķu podos, antīkas mēbeles, liels koncertflīģelis un kalpone ar īsu mežģiņu priekšautiņu zem mežģiņu tauriņa uz galvas. Ja deva ēst, bija jāēd no veca porcelāna. Dzert jāva tikai no kristāla. Ķeniņi bija laipni un sirsnīgi. Pie viņiem ieejot, bija tikai vienas rūpes – bija jāuzmanās, lai neizdarītu un nepateiktu nekā prasta."¹⁸

Šķietami mazsvarīgā epizode tomēr ļauj izvirzīt jautājumu, vai Atis Ķeniņš, sadarībā ar arhitektiem izvēloties skolas nama fasādes tēlu, mēģināja celtnē aktualizēt nacionālo piederību, vai arī tā atspoguļo centienus sekot Somijā plaukstošajām avangardiskajām arhitektūras tendencēm. Iespējams, atbildi var meklēt dažus gadus



7. A. Ķeniņa skolas aula pēc rekonstrukcijas

vēlāk uzceltajā Rīgas Latviešu biedrības namā (1910, arh. E. Pole un E. Laube), kura risinājums ne tikai apliecina latvisko identitāti, bet arī simbolizē latviešu kā kultūras tautas piederību eiropeiskās klasiskās kultūras tradīcijai.

Jautājums savā būtībā saistīts ar joprojām pretrunīgo nacionālā romantisma pozīcijas skaidrojumu Latvijas mākslas vēsturē. Pētnieciskā pieeja šim jautājumam saglabājusies vēl no padomju laikiem un ieguvusi zināma stereotipa raksturu. Tās pamatā ir līdz šim plašākais nacionālā romantisma arhitektūras apskats, ko sniedzis arhitektūras vēsturnieks Jānis Krastiņš. Pievēršoties padomju laikā nevēlamajai nacionālajai tēmai, turklāt atrodot nacionālā romantisma interpretācijā nacionālu motivāciju, autors savulaik nenoliedzami demonstrējis pilsonisku drosmi, tomēr izveidotā teorētiskā shēma mūsdienās neapšaubāmi ir kļuvusi klišejiska. Kaut arī jaunas izteiksmes iespēju meklējumus Rīgā sekmēja gan pieaugošais celtniecības apjoms, gan 1905. gada dramatiskie notikumi, minētajos apstākļos iespējams saskatīt vienīgi modes kritēriju maiņu, bet ne vairāk. Formulējot nacionālā romantisma hronoloģiskās robežas, kā arī veidojot priekšstatu par konkrētu arhitektu sniegumu, J. Krastiņš raksta, ka nacionālā romantisma arhitektūras nolūks ir skaidrs: "Mērķtiecīgs, lietišķs dažādu dabisku būvmateriālu lietojums, fasādes apdarē izvairoties no jebkādas imitācijas, un apzinātā doma radīt latviskai izjūtai un garam atbilstošu celtnes koptēlu – tie ir divi pamatprincipi, kas citu Rīgas jūgendstila strāvojumu vidū izceļ šo virzienu – tā saukto nacionālo romantismu."¹⁹ Tomēr ne viedoklim par atteikšanos no imitācijas, ne arī viedoklim par nacionālo romantismu Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūrā kā parādību, kas sevī ietver skaidri formulētu nacionālās identitātes meklējumu paradigmu, nevar bez iebildēm pievienoties – tajā ne tikai vienkāršota patiesā situācija, uzdodot vēlamu par esošo, bet arī vājināta Rīgas baltvācu arhitektu loma virziena attīstībā. 20. gs. sākuma publikācijās par stilu

kuras īpašnieks – sabiedrība "Latvju kultūra" – saņem skolas sūdzības par drukājamās mašīnas radīto troksni. Kad tieši norisinājās īpašnieku maiņa, būvēstūrē nav minēts, taču 1937. gada ieraksts vēstī, ka ēka jau pieder Savstarpējās apdrošināšanas centrālajai savienībai. – LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.

¹⁶ 2001. gadā vienā no kādreizējās Ata Ķeniņa skolas – tagadējās Rīgas 40. vidusskolas (ar krievu mācību valodu) – klasēm tika izveidots A. Ķeniņa un A. Rūmanes-Ķeniņas muzejs, kuram materiālus uzticēja arī Ķeniņu ģimenes piederīgie. Vienā no fotogrāfijām redzams interjera stūritis ar etnogrāfiska rakstura priekšmetiem, tomēr attēla tapšanas gads nav precīzi zināms. Diemžēl pēc muzeja iekārtotājas Natālijas Troickas aiziešanas no skolas tā darbība vairs neturpinās pietiekami sekmīgi.

¹⁷ Vētra M. Rīga toreiz. – Rīga, 1994. – 245. lpp.

¹⁸ Turpat.

¹⁹ Krastiņš J. Latvijas jūgendstils Eiropas mākslas kontekstā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 14. lpp.

²⁰ "Somu stila" apzīmējumu lieto arī anonīmais "Rīgas Avīzes" korespondents: *Kāds biedrs*. Kāds vārds Rīgas Latviešu biedrības nama celšanas lietā.

²¹ E. Laube nacionālā stila kategorijas jautājumiem pievērsies atkārtoti. Plašākais viņa darbu apkopojums: *Laube E. Raksti par arhitektūru*. – [Linkolna]: Vaidava, 1960. Sk. arī: *Lejnieks J. Nacionālā kategorija arhitekta Eižena Laubes darbos // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. – A daļa – 2002. – Nr. 2/3. – 69.–82. lpp.

²² *Mademieks J. Baltijas mākslas gadagrāmata // Dzintenes Vēstnesis*. – 1910. – 11. jūn.

²³ *Lejnieks J. Nacionālā kategorija arhitekta Eižena Laubes darbos*. – 73. lpp.

²⁴ Šiem jautājumiem veltīta izvērtēta analīze zviedru pētnieka Sikstena Ringboma darbā: *Ringbom S. Stone, Style, Truth: The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910*. – Helsinki, 1991.

²⁵ Turpat. – 153. lpp.

²⁶ Plašāks izklāsts – vienā no jaunākajiem šiem jautājumiem veltītajiem pētījumiem: *Кириллов В. Архитектура "северного модерна"*. – Москва, 2001.

²⁷ *Hallasa K. Jūgendstila arhitektūra Igaunijā // Jūgendstils. Laiks un telpa*. – 61. lpp.

²⁸ Šiem jautājumiem pieskaras arī J. Krastiņš: *Крaстыньш Я. Стиль модерн в архитектуре Риги*. – Москва, 1988. – С. 140.

²⁹ *Korvenmä P. Reģionālisms: Imports, jaunrade, eksports: 19.–20. gs. mijas somu arhitektūras nozīme Baltijā // Jūgendstils. Laiks un telpa*. – 21. lpp.

jautājumiem tā arhitektūra, ko mūsdienās raksturojam kā piederīgu nacionālajam romantismam, nereti apzīmēta ar jēdzienu "somu stils"²⁰. Arī arhitekts Eižens Laube, kurš ir viens no ražīgākajiem perioda arhitektūras teorētiķiem, nacionālajam stilam veltītajos apcerējumos²¹ 20. gs. pirmajos gados būvētās celtnes nesaista ar nacionālā stila kategoriju, un šajā ziņā viņa viedoklis nav pretrunā ar Jūlija Madernieka kritiskajām publikācijām²², kuru autoram piedēvēt vācisku orientāciju šķiet nepamatoti²³.

Autoritatīvais zviedru pētnieks Sikstens Ringboms akcentē, ka arhitektūras vēsturē termins "nacionālais romantisms" visbiežāk lietots, raksturojot noteiktas parādības Skandināvijas un Somijas arhitektūrā ap 1900. gadu.²⁴ Izsekojot jēdziena vēsturei, S. Ringboms atzīmē, ka tas izplatību ieguvis galvenokārt 20. gs. 60. gadu beigās un uzskatāms par neitrālu stila kategorijas apzīmējumu.²⁵ Šādā izpratnē tas iesakņojies Skandināvijas zemēs un Somijā, savukārt Krievijā šī loka arhitektūras parādības, kuru inspirācijā somu arhitektūras loma netiek apšaubīta, ieguvušas ziemeļu jūgendstila apzīmējumu (*северный модерн*).²⁶ Šķiet, nacionālā romantisma neitralitāti attiecībā pret nacionālā stila kategoriju lieliski apliecina Tallinas Vācu teātra ēka, kas celta pēc Sanktpēterburgas arhitektu Nikolaja Vasiljeva un Alekseja Bubira projekta un mūsdienās tiek uzskatīta par vienu no igauņu nācijas lepnumiem²⁷.

Tomēr, lai atbildētu uz jautājumu par somu arhitektūrā iecienīto paņēmieni ietekmi uz Ata Ķeniņa skolas ēkas risinājumu, nepieciešams atgādināt dažas vispārējas iezīmes²⁸, kas raksturīgas somu nacionālā romantisma arhitektūrai: smagnējība, spēcīgi izteikta plastisko masu izjūta, līdzsvarots arhitektonisko formu ritms, ko akcentē noapaļoti stūru risinājumi, centieni izvairīties no asiem leņķiem portālu aprisēs, erkeru un fasādes plaknes savienojuma vietās. Fasādēs – kopējā masu dalījumā un raupjajā nevienmērīgi tēstā akmens apdarē – somu arhitektūra ir askētiska, ornaments tiek lietots samērā atturīgi, tā motīvu lokā ir gan fantastiskas būtnes, gan stilizēti floras un ziemeļnieciskas faunas pārstāvji, bieži dekoratīva pašvērtība tiek piešķirta uzrakstiem. Iecienīti ir atraktīvi ēku stūru risinājumi un plašs, spēcīgi fasādes plaknē iedziļināts portāls. Somu arhitektūras pētnieks Peka Korvenmä norāda, ka nacionālā romantisma arhitektūrā tradicionālo paraugu izvēlē nav iespējams atrast vēsturisku secīgumu: "Viens no arhitektu mērķiem bija iemiesot neskaidru priekšstatu par ziemeļniecisko. Vēsturiskais materiāls tika rasts zemēs, kas atradās uz ziemeļiem no Alpiem, vai arī tādos reģionos un laikmetos, kas nebija saistīti ar Vidusjūras baseina klasisko kultūru un tās vēlāko renesansi. Priekšroka tika dota Asīrijas, Ēģiptes un Mikēnu senās arhitektūras motīviem vai Viduseiropas un Ziemeļeiropas romānikas formām. Daudzveidīgajos oriģinalitātes meklējumos noderēja arī somu vietējās viduslaiku baznīcas, kas no saviem hrestomātiskajiem paraugiem atšķīrās ar smagnējo apveidu vienkāršību, skarbumu un materiālu raupjumu."²⁹



8. 20. gs. sākuma īres nams Helsinkos. Fasādes fragments



9. A. Ķeniņa skolas ēkas fasādes fragments

Rīgas nacionālā romantisma arhitektūrā daudz iecienītākas ir šķautņainas formas un plaknes, kas vērojamas pat erkeros un savā ziņā liecina par koka celtniecības tradīciju ietekmju transformāciju. Jāpiekrīt J. Krastiņam, kurš pie iecienītākajiem Rīgas nacionālā romantisma paņēmieniem nosauc nošļauptos logailu traktējumus.³⁰ Fasāžu risinājumiem raksturīga plakanība, savukārt ornamentāla dekora izmantojums ir plašāks: tā lokā iekļaujas gan dabas formu stilizējumi, gan tautas mākslai raksturīgi abstrakti ģeometrizēti motīvi, veidojot brīvas variācijas par etnogrāfijas tēmu, gan internacionālā jūgendstila elementi un citi, kas pārņemti no seno laiku un klasiskās mākslas arsenāla. Tādējādi koka arhitektūras ietekmes un plašāks ornamentālo motīvu loka izmantojums pieder pie Rīgas nacionālā romantisma arhitektūras reģionālās specifikas, un Ata Ķeniņa skolas ēkā atsevišķas somu arhitektūrai raksturīgas tēmas – “somiskais” portāla un ieejas mezgla veidojums (sal. 8. un 9. att.), uzraksti fasādes centrā, pamatnē iekaltais gadskaitlis – apvienojas ar paņēmieniem, kas būs izplatīti nacionālā romantisma celtnēs Rīgā turpmāk, tomēr mēģinājumi šajā aspektā saskatīt nacionālu motivāciju pakļauj parādību pārinterpretācijas iespējai.

Atgriežoties pie teorētiskiem apcerējumiem, var secināt, ka labi zināmajā rakstā “Par Somijas mākslu”, raksturojot Somijas arhitektūras fenomenu, Janis Rozentāls jau 20. gs. sākumā ir precīzi fiksējis nacionālā romantisma īpatnības: “Šinī impresīvajā ārienes arhitektūrā nava nekas, ko varētu nosaukt par somiski nacionālu. Dziļuma iespaids ir vairāk jaunamerikānisks. Nacionāli motīvi ir visvairāk dekorācijā. (..) Šo arhitektu būvēs mēs bieži varam novērot, ka stingri racionālā patiesības meklēšana pamazām pāriet kapriciozā romantikā. Sausi skaidras domas vietā ir nākusi dzīvības pilna fantāzija, kas nav apmierināma vienīgi ar nepieciešamo, praktisko un solīdo, bet kas rada pate savu burvju pasauli. .. ir jāatzīmē viņu cenšanās pēc arvien lielākas soliditātes un spēka. (..) Un viņi saņem savus iespaidus no visurienes, kur vien tie atron ko derīgu un labu, tiklab no asīriešiem, kā no angļiem vai amerikāņiem



10. A. Ķeniņa skolas ēkas fasādes fragments

³⁰ Крастыньш Я. Стиль модерн в архитектуре Риги. – С. 140.

³¹ R. [Roventāls J.] Par Somijas mākslu (2. turpinājums) // Vērotājs. – 1905. – Nr. 4. – 495. lpp.



11. A. Ņeniņa skolas ēkas fasādes fragments



12. L. SONKS. Telefona kompānijas ēka Helsinkos. 1903–1905. Fasādes fragments

³² П. М-ов [Макаров П.]. Финляндское декоративное искусство // Зодчий. – 1903. – № 14. – 6 апр. – С. 187.

³³ Krastiņš J. Rīga – jūgendstila metropole. – 41. lpp.

³⁴ Ringbom S. Stone, Style, Truth. – P. 13–27.

un ne mazāk no somu pašu vecās mākslas, ar kuru tie stāv jo tuvā sakarā un kuru tie nevis kopē, bet taisni pārveido pēc sava laika vajadzībām un estētiskās garšas, kas savukārt attīstījusies uz šī tautas gara studiju pamatiem.”³¹

Nav šaubu, ka J. Roventāls savā publikācijā atspoguļo viedokli, kas baudījis popularitāti 20. gs. sākumā un sasauca ar atziņām, kuras izskanējušas, piemēram, Krievijas arhitektu biedrības žurnāla *Зодчий* 1903. gada publikācijā “Somijas dekoratīvā māksla”, kurā lasām: “Kam gan agrāk varēja ienākt prātā, ka valsts bez dziļas pagātnes, valsts, kas nekad nav izbaudījusi patstāvīgas eksistences saldmi, varēs gluži nemanāmi izkopt tik pārsteidzoši izsmalcinātu kultūru, tik plašu, patstāvīgu un patiesi nacionālu mākslu. (..) Un tā mēs redzam, ka Somija ir to valstu vidū, kas aizrautīgi virzās uz priekšu, turklāt virziens, ko tā uzsākusi, saistīts ar Ziemeļrietumu Eiropu un Ameriku. Vislielākā ietekme uz tās mākslas attīstības gaitu ir Anglijai, Beļģijai un Amerikai.”³²

Ata Ņeniņa skolas ēkas fasādes risinājums norāda uz nacionālo romantismu Rīgas arhitektūrā kā parādību, kas iekļaujas kopējā šī virziena raksturojumā, un somu arhitektūras iespaidi tās veidošanās procesā ir neapšaubāmi. Savukārt tieši koka celtniecības ietekmes samērā droši ved pie problemātiskā imitācijas nolieguma un nacionālajam romantismam piedēvētā dabisko materiālu lietojuma, veidojot pretrunu virkni, ko saistībā ar koka celtniecības paņēmieni izmantošanu atzīst arī J. Krastiņš: “Nacionālais romantisms tomēr nebija brīvs no zināma formālisma, arī metode – mākslinieciskajā tēlā iekodēt noteiktu ideju – neiekļāvās jūgendstila vispārējās mākslinieciskās sistēmas rāmjos. Zināmā mērā tā bija pat tuvāka eklektisma semantikas principiem, lai gan nacionālais romantisms tajā pašā laikā bija viskonsekventāki antihistorisks, bet tieši tēlainība, noskaņa, eksotika un emocionālais fons bija neatņemama jūgendstila komponente.”³³ Tomēr pats imitācijas jēdziens nacionālā romantisma ēku fasādēs tik populārā apmetuma izmantojumā un koka celtniecībai raksturīgu formu lietošana mūra ēkās prasa nedaudz izvērstāku skaidrojumu.

Izvairīšanās no imitācijas un centieni pēc patiesīguma pieder pie populārākajiem jēdzieniem 20. gs. sākuma arhitektūras teorijā. Jau citētais zviedru arhitektūras pētnieks Sikstens Ringboms izsekojis patiesīguma jēdziena ģenēzi un koncepcijas attīstībai arhitektūras teorijā.³⁴ Viņš pierāda, ka pirmo reizi tā formulēta Karlo Lodoli (1690–1761) apcerējumos, kuros Venēcijas mūks un arhitektūras teorētiķis senajiem grieķiem un romiešiem pārmet koka formu imitāciju akmens tempļu būvē un aicina izmantot katram materiālam raksturīgās īpatnības (akmenī – akmens, kokā – koka), nevis kādam citam piemītošās. K. Lodoli koncepcija iegūst lielu popularitāti 19. gs. arhitektūras teorētiķu apcerējumos, to interpretē O. Pjūdžins, Dž. Raskins, E. Violē le Diks, A. Reihenspergers un citi autori, tomēr katrā gadījumā veidojas nedaudz atšķirīgas teorijas, kas atbalsojas praktiskās izpausmēs. Raksturīgi, ka starp teoriju un praksi visbiežāk nav saskaņas, vērojama arī attālināšanās no teorētiskā

pirmavota. Šai ziņā labs piemērs ir Gotfrīda Zempera populārā teorija, kuras autors, atsaucoties uz senajiem grieķiem, kas mēdza savu tempļu noformējumā izmantot polihromiju, patiesīguma kontekstā akcentē krāsojuma nozīmi arhitektūrā. Turpretim G. Zempera arhitektūras prakse bieži sniedz materiālu imitācijas paraugstundas, kādas var vērot kaut vai viņa projektēto Vīnes Ringa ēku interjeros.

S. Ringboms norāda, ka 19.–20. gs. mijā patiesīguma jēdziens iegūst jaunu aktualitāti un izplatību. Minētās teorijas, papildinātas ar stila patiesīguma problēmas iztirzājumu, tiek ieinteresēti uztvertas arī Skandināvijā, kur izraisās aktīva diskusija par akmens izmantojumu arhitektūrā un apmetuma lomu tajā. Turklāt tālaika arhitektūras teorijai raksturīga nemitīga 19. gs. vidū aktuālo ideju tiražēšana un pārinterpretācija. Šajā situācijā ir saprotama minēto atziņu nokļūšana arī Rīgas arhitektu uzmanības lokā. Zīmīgs ir to atspoguļojums Eižena Laubes apcerējumā "Par būvniecības stilu", kas publicēts žurnālā "Zalktis".³⁵ Pirmo reizi iepazīstinot latviešu lasītāju ar šīm teorijām, E. Laube raksta: "Ikkatrs būvniecības stils parādās kā sekas no šādu apstākļu kopdarbības: no mērķa, kuram jākalpo zināmai būvei, no materiāla, kāds nāk lietošanā pie būves, un no materiāla apstrādāšanas tehnikas. .. no mūra jeb akmeņiem celta ēka dabon citu izskatu nekā koka nams, jo katrs materiāls prasa .. savu īpašu konstrukcijas veidu, īpašu apstrādāšanas tehniku. (..) Apmetumu līdz šim lietoja kā akmeņa imitāciju. Iedziļinoties apmetuma raksturā, mēs redzam, ka mums darišana te kā ar kādu ādu jeb pārvilkumu, kas cieši piegulstas mūrim un tā izlaidumiem. Izejot no šāda apmetuma rakstura, tas dabiski jāapstrādā kā laukums. Vispiemērotākais veids ir sukāšana, raupjāka vai smalkāka apstrādāšana un izgreznošana musturiem."³⁶ Neizvēršot plašāk iespējamo diskusiju par apmetuma lomu ēku apdarē, nepieciešams norādīt, ka arī nacionālā romantisma arhitektūrā Rīgā bieži izmantots apmetums, kas atdarina akmens faktūru, un tādējādi E. Laubes sacītais kaut vai tikai šajā ziņā nebūt nesaskan ar praksi.

Tomēr Ata Ķeniņa skolas ēkas apskats nebūtu pilnīgs bez ielūkošanās celtnes interjerā, kuru izvērtējumā pamācošas var kļūt paša Ata Ķeniņa atziņas, kas sakarā ar Ničes darba pirmpublicējumu lasāmas vienā no žurnāla "Zalktis" numuriem: "Es tikai protestēju pret to, ka publika par maz pūlas darbos iedziļināties, meklēt un pirms šaubīties par savām uzņemšanas spējām. Un, ja mums sentimentāla meldija iet pār simfoniju, tad lai neuzņemamies spriest par simfonijām! Un tāpat literatūrā! Mums trūkst bieži kā estētiskas, tā filozofiskas izglītības. Un arī gudrais matemātiķis un dabas zinātnieks, un valodnieks ne vienmēr ir acināts spriedējs! Arī tie nereti ir vieglas barības gremotāji un nodomā: kas mums daļas gar stilu, gar estētiku un sevišķiem sižeta uzdevumiem! (..) Maz mums vēl inteligences, kas grib dziļuma un kas pārbauda pārles. Stikliņš mums vērtīgāks par noslīpētu dārgakmeni."³⁷

Ēkas plānojuma struktūra, kā redzams būvvēsturē, veidota ne tikai saskaņā ar mācību iestādes prasībām, bet arī domājot par komercdarbību ēkas apakšējā

³⁵ Laube E. Par būvniecības stilu // Zalktis. – 1908. – Nr. 4. – 145.–148. lpp.

³⁶ Turpat.

³⁷ Ķeniņš A. Lasītāji un māksla // Zalktis. – 1908. – Nr. 4. – 162. lpp.



13. A. Ķeniņa skolas vestibila fragments

³⁸ Ēkas apakšējā stāvā laika gaitā nomainījās vairāki veikāļi un darbnīcas. – LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.

³⁹ 1908. gada 14. novembrī A. Ķeniņš iesniedzis Rīgas celtniecības uzraudzības komisijai lūgumu pārbaudīt, vai zāle atbilst šiem uzdevumiem. – LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l., 35. lp. 1921. gadā Ebreju tautas universitāte vēlas ierīkot zālē kinematogrāfu, tomēr tas netiek atļauts, jo saskaņā ar ugunsdrošības nolikumiem kinematogrāfs nedrīkst atrasties augstāk par otro stāvu.

⁴⁰ LVVA, 2761. f., 3. apr., 2294. l.

⁴¹ Rihards Zariņš 1908. gada 3. (16.) septembra vēstulē Janim Rozentālam par iecerēto, bet nerealizēto latviešu mākslinieku izstādi izsaka skolas zāles vērtējumu, lai gan teikuma otrajā daļā izskan arī personiska rakstura intonācija: "Ķeniņa zāli mēs nevēlamies viņas augstuma dēļ, un, otrkārt, ar viņu gandrīz neviens nesimpatizē un tāpat nevēlas būt it kā zem viņa spāmiem." – Dzīves paletes: Jaņa Rozentāla sarakste / Sast. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra. – Rīga, 1997. – 373. lpp.



14. A. Ķeniņa skolas kāpņu fragments

stāvā³⁸ un plašajā skolas zālē, kurā bija "paredzēts rīkot koncertus, muzikāli literārus vakarus un noturēt publiskas lekcijas"³⁹. Tomēr komercdarbība, šķiet, nebija pietiekami sekmīga⁴⁰, arī zāles atrašanās ēkas piektajā stāvā neveicināja tās izmantošanu publiskiem pasākumiem⁴¹. Mūsdienās par Ata Ķeniņa skolas interjera sākotnējo dekoratīvo risinājumu, līdzīgi kā vairumā 19. gs. beigū un 20. gs. sākuma ēku Rīgā, liecina atsevišķi apdares fragmenti. Daudzajos remontdarbos skolas interjers ir neglābjami sabojāts un atstāj nomācošu iespaidu. Relatīvi labi saglabāties ieejas mezgls – vējtveris, vestibils (13. att.) un kāpņu telpa (14. att.) ar oriģinālām kāpņu margām un neparastu sienas apdari – sienas vidusdaļā līdz otrajam stāvam turpinās smagnēja frīze, kas iedziļināta sienas plaknē un pēc darināšanas veida atgādina seno ēģiptiešu iedziļināto cilni *en creux*. Arī zem daudzajiem eļļas krāsas uzslāņojumiem jūtama frīzi veidojošo motīvu savdabība, ko varētu raksturot kā "latviskā" zalkša un antīkā meandra apvienojumu. Daļēji saglabājušies sākotnējās apdares fragmenti trijās skolas telpās, it īpaši telpā, kurā iekārtots muzejs,⁴² kā arī skolas zālē, kas tuva *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* (1907) publicētajā fotoattēlā redzamajam. Telpu aplūkojot, jāpiekrīt Dž. Hovardam, kurš, tāpat kā J. Krastiņš⁴³, tās koptēlā saskata asociatīvu saikni ar "vidzemnieku saieta namu lūgšanu kambariem"⁴⁴. Lai gan zāles telpa nerada šaubas par spēcīgiem tautas mākslas impulsiem tās dekoratīvās idejas izvēlē, kopumā jāsecina, ka skolas interjers neraisa viengabalainu iespaidu – līdzās tautas mākslas iezīmēm zālē konvencionāli tradicionāls ir kabineta risinājums ar ozolkoka paneļiem sienu apdarē, savukārt muzeja telpā vērojamas jūgendstila bioloģiskā romantisma atskaņas. Tomēr šo pretrunu



15., 16. A. Ķeniņa skolas interjera fragmenti

izskaidrojums nebūt nav saistāms vienīgi ar laika ritējuma nesaudzīgajām pēdām. Līdz šim apzinātais materiāls ļauj secināt, ka Ata Ķeniņa skolas interjers tipoloģiski atbilst nacionālā romantisma ēku interjeriem, kam raksturīgs dažādas stilistikas apvienojums. Tādējādi minētais fakts aplūkojams kā viens no iemesliem nepieciešamībai nacionālā romantisma terminu Rīgas arhitektūrā lietot stilu apzīmējošas neitrālas kategorijas nozīmē, jo nacionālās identitātes meklējumi tajā nebūt nav spēcīgāk izteikti kā tālaika arhitektūrā kopumā. Turklāt, šķiet, tieši nespēja nonākt pie vienotas interjera dekoratīvā noformējumā idejas atrodami līdz šim neskaidrie nacionālā romantisma īslaicīgās pastāvēšanas cēloņi, un Ata Ķeniņa skolas piemērs šai ziņā var kalpot par uzskatāmu liecību.

⁴² Sk. paskaidrojumu 16. piezīmē.

⁴³ Красыньш Я. Стиль модерн в архитектуре Риги. – С. 116–118.

⁴⁴ Hovards Dž. Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 38. lpp.

“PELDĒTĀJI ZĒNI” JĀŅA VALTERA GLEZNIECĪBĀ

Kristiāna Ābele

Lai raksturotu 19.–20. gs. mijas gleznotāju interesi par cilvēka bioloģisko dabu, augšanas procesiem un dzīves pavasari, kā spilgtākie piemēri latviešu mākslas vēstures literatūrā vairākkārt vienuviet minēti un reproducēti divi plaši pazīstami tālaka darbi – Jaņa Rozentāla kompozīcija “Gavilējošie bērni” (1901) un Jāņa Valtera studija “Peldētāji zēni” (ap 1900, I. att.). Atrazdamies Valsts Mākslas muzeja (turpmāk – VMM) kolekcijā, tie arvien ļauj gūt priekšstatu par šo stilistiski neviendabīgo un ikonogrāfiski daudznozīmīgo laikmeta mākslas tendenci, savās saulainajās krāsās un tēlos liecinot, ka impresionistiskā dabas redzējuma un neoromantiskas augoša ķermeņa pielūgsmes saaušanās varēja attīstīties dažādos virzienos un novest pie atšķirīgām konsekvencēm. Uz J. Rozentāla un J. Valtera darbu atšķirīgo ievirzi 1999. gada publikācijā par jūgendstila ikonogrāfijas lomu 19. gs. beigās un 20. gs. sākuma Latvijas tēlotājā mākslā jau norādījis Eduards Kļaviņš. “Zīmīgi ir gadījumi,” viņš rakstīja, “kad vispārināti un simboliski cilvēku tēli, kas stāsta par cilvēka bioloģisko dabu, tā augšanas fāzēm, vecumu (pusaudzību, jaunību), tika iekļauti plenēriskā vidē, pārvēršot tos virzieniska kompromisa rezultātā par šķietamu vizuālās realitātes sastāvdaļu.” Piemēru uzskaitījums sākās ar J. Rozentāla darbu “Gavilējošie bērni”, toties analogus tēlus, kas bija “impresionistiski traktēti, atrasti vizuālajā realitātē, bet bez simboliskiem vispārīnājumiem”, E. Kļaviņa izlasē pirmie pārstāvēja J. Valtera “Peldētāji zēni”.¹

Taču par atšķirībām vēl vairāk vēsta katra darba individuālais konteksts sava autora daiļradē. Pirms vairākiem gadiem nelielā apcerē par “Gavilējošajiem bērniem”, kuru mutēs, šķiet, iederētos Jāņa Akuratera kalpa zēna jautājums: “Vai mans prieks nava neapzinīgs kā jauna stāda vai puķes prieks, kas sulas pilni zied saules siltumā?”² – es centos izsekot J. Rozentāla glezniecības bukoliskajai līnijai no tautiskās “Ganumeitas dziesmas” līdz “Gavilējošo bērnu” vizuāli iedarbīgajam dabas atmodas un dzīves pavasara paralēlismam un tālāk uz 1912. gada “Saules meitu” juteklisko, samtaino vizionārismu, kas parādīja impresionistiskās gaismas mīlestības pāraugšanu R. Hāmaņa un J. Hermanda tēlaini aprakstītajā *Sonnenschwärmerei*.³

Arī tāpēc tagad ir pamats vaicāt, kurp no līdzīgiem aizsākumiem vedusi Jāņa (īstajā vārdā – Johāna) Valtera (1869–1932) gaismas mīlestība. Citiem vārdiem, no kurienes cēlies viens no populārākajiem viņa agrīnās daiļrades paraugiem, kura salīdzinājums ar J. Rozentāla gleznoto ziedoņa gaviļu tēlojumu ikvienam mākslas vēstures studentam ļautu vingrināties pretēju pazīmju pāru formulēšanā? Kas ro-

¹ Kļaviņš E. Jūgendstila ikonogrāfija un Latvijas tēlotāja māksla 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā // Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga, 1999. – 128. lpp.

² Kalpa zēna vasara. Jāņa Akuratera atmiņu zīmējums // Zalktis. – 1908. – Nr. 2. – 144. lpp.

³ Ābele K. Gavilējošie bērni: Par dažām neoromantisma iezīmēm Jāņa Rozentāla glezniecībā // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā: Materiāli mākslas vēsturei / Sast. E. Grosmane. – Rīga, 1998. – 154.–161. lpp.

⁴ Kā mūsdienīgs kuriozs jāatzīmē, ka internetā resursi VMM “Peldētājus zēnus” kopā ar dažādu starptautiski pazīstamu laikabiedru gleznām ļauj aplūkot arī kādā nūdisma popularizēšanai veltītā vācu mājaslapā (<http://www.michis-seiten.de/seite053.html>), kur tos atradu 2002. gada 28. oktobrī. Līdzīgā kontekstā darbs ievietots arī interneta galerijā “Bērni mākslā” (<http://www.children-in-art.com>), kur ielūkojos 2003. gada 13. februārī.

⁵ Jānis Valters: Peldētāji zēni // Latviešu glezniecība: Krāsainu re-produkciju sakopojums / Red. F. Balodis, teksta aut. J. Siliņš. – Rīga, 1940. – 2. mape (Žanrs).

⁶ Ivanovs M. Jānis Valters // Liesma. – 1959. – Nr. 10.–17. lpp.

sinājis J. Valtera interesi par peldētāju zēnu tēmu, un kādas pārvērtības šai interesei bijis lemts pieredzēt turpmāk?

Stāsts iesākas VMM ekspozīcijā iepretī nelielai studijai, kuras dzidrā saulainība spējusi modināt cilvēciskas simpātijas gandrīz katrā latviešu mākslas pētniekā un kritiķī, kas vien kaut ko rakstījis par J. Valtera glezniecību. Pārlūkojot viņu pārsteidzoši vienprātīgos izteikumus un pievienojot tiem ne tikai muzejā, bet arī žurnālos, kalendāros vai pat senās pamatskolas mācību grāmatās gūtus dažāda gadagājuma skatītāju atmiņu iespaidus, atklājas, ka elitārai un masu gaumei vienlīdz atbilstošie "Peldētāji zēni" gandrīz bez izņēmuma patikuši visiem niknākajiem ideoloģiskajiem pretiniekiem, ko noteikti mulsinātu šī negribētā kopība.⁴ "Delikātā klusinājumā, rotaļīgi vieglā triepumā Valters panāk gaismas un atmosfēras efektus, krāsu zieda dzīvumu un attiecību bagātību. Efekta pēkšņums un skatījuma intimitāte te veras dzidrā saulainībā, liriski pacilātā dabas iespaidu pārdzīvojumā," 1940. gadā izdotās reprodukciju mapes "Latviešu glezniecība" komentāros jūsmoja Jānis Siliņš, sniegdams līdz šim plašāko iemīļotās studijas analīzi.⁵ "Nekā liela un sarežģīta šī darba saturā nav," 50. gadu beigās atzina Miķelis Ivanovs, "bet gleznotājs te atklājis tādas skaistas vērtības dabā, tik pievilcīgi uzgleznojis ūdens virsmu, saules zibu tajā, zēnu siltās muguriņas, ka mēs esam pārsteigti par mākslinieka talantu."⁶ 80. gados žurnāla "Draugs" mākslas lappusē "Mūsu muzeju dārgumi" par gleznojuma suģestijas atslēgu kļuva "vienreizība, neatkārtojamība un smarža, ko izjūt tikai bērns": "Mēs varam būt pateicīgi māksliniekam par šo atklāsmi, kas arī mums liek atcerēties mūsu dzīves laimīgos bērnības brīžus. Tā ir viena no šķietami nepretenciozās gleznas lielākajām



1. J. VALTERS.
Peldētāji zēni. Ap 1900.
VMM



2. J. VALTERS.
Zēni pie ūdens. Ap 1900.
Tukuma muzejs



3. J. VALTERS.
Pie ostas (Zēni
makšķernieki). 1894



4. K. LANDENBERGERS.
Vakara studija. 1900



5. M. LĪBERMANIS.
Peldētāji zēni. N. v. 1900

⁷ Viens no lielās trijotnes // Draugs. – 1984. – Nr. 8. – 4. vāks. (Mūsu muzeju dārgumi.)

⁸ Bankovskis P. Dažādas domas // Padomju Jaunatne. – 1986. – Nr. 159. – 19. aug.

vērtībām.”⁷ Kāda O. Kalējas kundze P. Bankovska apkopotajās laikraksta “Padomju Jaunatne” lasītāju pārdomās par izstādi “Ainava un klusā daba” (1986) atzīmēja, ka “Valtera ūdenī, saules ņirbā draiskojošie zēni, Rozentāla pavasara prieka pārņemtie dziedošie bērni” līdz ar Purviša ainavām viņu no lasāmgrāmatu lapusēm pavadījuši visus pirmos skolas gadus,⁸ un vēl tagad pietiek nosaukt šī raksta varoņa vārdu, lai kāds vidējās vai vecākās paaudzes sarunu biedrs, atmiņās kavēdamies, sapņaini ieteiktos: “Viņa mazie peldētāji – tas gan ir viens brīnumains darbs...”

Citātu virknējumu varētu papildināt ar līdzīgiem piemēriem, kas ārpus sākotnējā konteksta radītu ilūziju, ka attieksmē pret J. Valtera mantojumu 20. gs. gaitā nav bijis dramatisku pārmaiņu, aizliegumu un noklusējumu – tikai vispārēja ļaušanās uzgleznotās gaismas starojumam un domām par kādu mazu saulainu stūrīti nevis klasiski idealizētā cilvēces rītausmā, bet katra paša bērnu dienās. Pat tajā padomju varas posmā, kad “formālistiskā rakstura” dēļ toreizējā Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja (mūsdienā VMM) slēgtajā specfondā iekļāva ne tikai mākslinieka emigrācijas gadu veikumu, bet arī Latvijas laika darbus (“Sieviete parkā”, ap 1904, inv. Nr. GL-348, “Šuvēja pie galda. Mijkrēslī”, ap 1904, inv. Nr. GL-633, u. c.)⁹, “Peldētāji zēni” ceļoja uz reprezentatīvām izstādēm Maskavā¹⁰ un tika reproducēti oficiāli akceptētajai J. Valtera daiļrades daļai veltītos informatīvos bukletos. Taču, atgriežoties pie savdabīgā māna gleznieciskajiem avotiem, skaidrs ir viens – pievērsšanās peldētāju zēnu interpretācijai mudina droši pārkāpt Jelgavas perioda hronoloģiskās robežas, vērojot šīs figurālā žanra tēmas vairākkārtējo atgriešanos gleznotāja stilistiskās attīstības vēlākajos posmos un pārveidojot iecerēto tuvplāna analīzi daiļrades šķērsgrīzumā, kas aptver laiku no 19.–20. gs. mijas līdz pat 20. gadu otrajai pusei.

Jāņa Valtera kompozīciju ar nosaukumu “Peldētāji zēni” Rīgas Mākslas biedrības salonā pirmo reizi parādīja 1901. gada sākumā, kad gleznotājs izstādījās kopā ar latviešu kolēģiem Jāni Lībergu, Jūliju Madernieku un Rihardu Zariņu.¹¹ *Rigasche Rundschau* kritiķis Alfrēds Rics to izcēla kā vienu no izstādes “vērtīgākajiem gabaliem”, kurā “virtuozu un pārliecinoši tēlota saules gaismas piepildītā atmosfēra un ūdens dzidrums”.¹² Slavinātajai gleznei (6. att.), ko mēs šodien pazīstam tikai no dažādi nosauktām melnbaltām 1901., 1902. un 1930. gada reprodukcijām¹³, bija lemta starptautiska biogrāfija ar līdzdalību trešajā Berlīnes secijas (1901) un ceturtajā *Мир искусства* (1902) izstādē¹⁴. Samērā lielu agrā perioda kompozīciju “Peldētāji zēni” vēl varēja aplūkot Rīgas pilsētas mākslas muzejā sarīkotās J. Valtera piemiņas izstādes apmeklētāji 1939. gada pavasarī, kad līdzīga formāta darbs ar šādu

nosaukumu tika eksponēts kā nepārdodams privāts īpašums,¹⁵ bet minējumi par tā turpmāko likteni diemžēl ir pesimistiski.

Nepilnu gadu pēc pirmajām labvēlīgajām kritikas atsauksmēm, kad īsi pirms 1901. gada Ziemassvētkiem Rīgas Mākslas biedrības salons bija atvēlējis telpas J. Valtera personālizstādei, peldētāju zēnu tēmu pasākuma katalogā jau pārstāvēja septiņu nepārprotami radniecīgu gleznojumu – t. sk. arī divu pasteļu – nosaukumi¹⁶, un kāds recenzents, kuru atšķirībā no Jāņa Asara¹⁷ netraucēja J. Valtera ūdens gleznieciskais vieliskums, drīz rakstīja par “jaunu, daudzsološu pavērsienu mākslinieka daiļradē”¹⁸.

Šo darbu tapšanas laikā peldētāju zēnu tematika bija sasniegusi savas starptautiskās popularitātes kalngalus. Dāņa Pedera Severīna Kreijera “Vakara pelde Skāgenā” (1899, Kopenhāgena, Valsts Mākslas muzejs) 1900. gadā bija guvusi lielus panākumus Pasaules izstādē Parīzē.¹⁹ Žurnāls *Die Kunst für Alle* 1901. gadā pēc tās pašas Berlīnes secijas izstādes, kurā bija apskatāma arī J. Valtera kompozīcija, atkārtoti publicēja tēmas speciālista Kristiana Landenbergera populāros darbus ar nedaudzām lielām kaiļfigūrām uzsvērti fragmentārā ūdens virsmas izgriezumā un asociatīviem nosaukumiem “Pēcpusdienas studija” (1900, Štutgartes Pilsētas galerija) un “Vakara studija” (1900, Štutgartes Valsts galerija, 4. att.) tipiskas vācu noskaņu mākslas garā.²⁰ Labi pazīstamas jau kopš 19. gs. 80. gadu beigām bija Maksa Lībermaņa gleznotās pludmales ainas ar zibošiem kailu pusaudžu stāviem (“Peldētāji zēni”, 1897, privātīpašums²¹; 1900, Berlīnes Pilsētas muzejs²², u. c., 5. att.). Bēnu rotaļas liedagā un viļņu šļakatās piešķīra sportisku liksmi un možumu spāņa Hoakina Soroljas darinātajiem Valensijas piekrastes tēlojumiem (“Valensijas pludmale”, n.v. 1902²³, “Bēni jūrmalā”, ap 1905, Valensija, privātkolekcija²⁴; “Kuģītis”, 1909, Saragosa, Soroljas muzejs²⁵, u. c.), kuru agrākos paraugus J. Valters, iespējams, varēja iepazīt Arkādija Rilova aprakstītajā 1898. gada braucienā pa Rietumu mākslas pilsētām²⁶. Milzums kustīgu figūriņu darbojās arī 1899. gada Pēterburgas Pavasara izstādes eksponenta Osipa Trojanovska gleznā²⁷, kuras akadēmiskais formu modelējums un panorāmiskais telpas risinājums citviet Eiropā droši vien prasītu pēc gados desmit divdesmit agrāka datējuma.

Raksturīgi, ka tēmai bija ne tikai klasiskas, bet arī nepārprotami proletāriskas saknes, kas veda pie nabadzīgi tērptiem, toties pricīgiem un darbīgiem kuģīšu peldinātājiem un makšķerniekiem minēto un citu autoru daiļrades reālistiskajos sākumos,



6. J. VALTERS.
Peldētāji zēni (Pēcpusdienas saule). Ap 1900



7. J. VALTERS.
Peldētāji zēni. Ap 1900.
Privātīpašums

⁹ Список худ. произведений формалистического порядка, подлежащих хранению в Спецфонде. Латвийas Valsts arhivs (turpmāk – LVA), 627. f. (LPSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvaldes Tēlotājas mākslas daļa), 2. apr., 98. l., 11.–13., 16.–17. lp.

¹⁰ Каталог выставки латышских художников в связи с декадой латышской литературы: Живопись, скульптура, графика. – Москва, 1946. – С. 10; Каталог выставки изобразительного искусства Латвийской ССР. – Москва, 1955. – С. 13–14.

¹¹ Salon des Rigaer Kunstvereins: [Ausstellungskatalog] Johann Walter, Johann Lieberg, J. Madermeek und Richard Sarring]. – [Rīga, 1901]. – Nr. 10 (*Badende Knaben*). Acta des Rigaschen Kunstvereins 1900/1901. Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk – LVVA), 4213. f., 1. apr., 28. l., 158. lp.

¹² Ruetz A. Kunstsalon // Rigasche Rundschau. – 1901. – Nr. 22. – 27. Jan. (9. Febr.).

¹³ Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession. – Berlin, 1901 (*Badende Knaben*); Мир искусства. – 1902. – № 5–6. – С. 296 (*Купающиеся мальчики*); Zierer E. Objektive Wertgruppierung; Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau. – Berlin, [1930]. – S. 47. – Abb. 11 (*Nachmittagssonne*).

¹⁴ Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession. – S. 43. – Nr. 282; Каталог четвертой выставки картин журнала "Мир искусства" в залах Пассажа. – СПб., 1902. – С. 7. – № 73.

¹⁵ Gleznotāja Jāņa Valtera piemiņas izstādes katalogs. 1939. gadā no 26. marta līdz 23. aprīlim galvas pilsētas Rīgas mākslas muzejā. – Nr. 34. Norādītais izmērs (52 x 68 cm) tomēr šķiet nedaudz mazāks nekā gleznei 20. gs. sākuma fotogrāfijā, kur mākslinieks redzams darbnīcā pie savām kompozīcijām "Nakts" un "Peldētāji zēni". Sk.: Lüder-Lühr J. Die Würde des Lebendigen. – Rostock; Leipzig, 1998. – S. 12.

¹⁶ Salon des Rigaer Kunstvereins. Sonderausstellung von Joh. Walter. Eröffnet am 16. Dezember 1901: Katalog. – Nr. 12, 39, 43, 52, 62, 71, 77. Acta des Rigaschen Kunstvereins 1901/1902. LVVA, 4213. f., 1. apr., 29. l., 81.–82. lp.

¹⁷ –rs. J. Valtera mākslas izstāde (Rīgas mākslas salonā) // Dienas Lapa. – 1902. – Nr. 5. – 7. (20.) janv.

¹⁸ G. H. K. [Graf Heinrich Keyserling?] Zur Walter Ausstellung // Mitausche Zeitung. – 1902. – Nr. 16. – 23. Febr. (8. März).



8. J. VALTERS. Jūrmala. Ap 1900. VMM



9. J. VALTERS. Piles. Studija. Ap 1898. VMM

kuru ilustrācijai it labi derētu holandieša Jozefa Izraelsa sirsnības un sociāla patosa cauraustie "Mazie zvejnieki"²⁸ (1856) vai soma Alberta Edelfelta "Zēni pludmalē" (1884, Helsinki, Ateneums). Taču, mainoties stilistikai un saturiskajiem akcentiem, bērnu tēli mēdza zaudēt gan butaforiskos sociālās piederības un šizētiskās darbības atribūtus, gan akadēmiski pareiza un plastiski tvirta modelējuma izteiksmību. Pārveidojumi skāra arī vides redzējumu, un, kā rakstījis Rihards Hāmanis, kailās figūras kļuva par ēteriskiem gaismas koncentrācijas punktiem reizumis gandrīz abstraktā plenēra fragmentā.²⁹ M. Libermaņa un K. Landenbergera gleznotajās pludmales un peldēšanās ainās (4., 5. att.) R. Hāmanis un J. Hermands saskatīja apliecinājumu impresionistiskai aizrautībai ar kustības iespaidu tēlojumu, izceļot viņu spēju ar tematiski pieticīgiem līdzekļiem – pāris vilnišiem, drusciņu smilšu un dažiem zēnu stāviem – uzburt gaismas un dzīvības pilnu atmosfēru.³⁰

Kopumā harmoniski ar šo tendenci sabalsojusies arī Jāņa Valtera attīstība līdz šodien pazīstamajām studijām "Peldētāji zēni" (1. att.) Valsts Mākslas muzejā un "Zēni pie ūdens" (2. att.) Tukuma muzejā – iespējams, 1901.–1902. gada mijā sarīkotās personālizstādes ekspanātiem, kas pēc tās pārceļšanas uz mākslinieka Jelgavas darbnīcu *Mitausche Zeitung* recenzentam patikuši labāk par lielo kompozīciju.³¹ Pirmo no J. Valtera bijušās sievas Metas Vāgneres (dzim. Feldmanes) jau 1922. gada februārī iegādājās toreizējais Rīgas pilsētas mākslas muzejs, direktoram V. Purvitim izvēloties augstvērtīgu jaunības drauga darbu izlasi³², bet otro, ko Kultūras fonds 1937. gadā bija piešķīris Latvijas Valsts mākslas muzejam (1920–1940),³³ tukumnieki līdz ar vairākiem citiem J. Valtera agrajiem gleznojumiem ("Dārzā", "Vakara saule", "Ainava ar upīti") 1956. gadā saņēma no Valsts Latviešu un krievu mākslas muzeja, kur jau bija apvienotas abas starpkaru perioda kolekcijas.

Gluži likumsakarīgi, ka abu darbu mākslinieciskās ģenealoģijas izzināšana liek atskatīties uz kādu tipisku proletāriskās vides tēlojumu – 1894. gada gleznu "Pie ostas" jeb "Zēni makšķernieki"³⁴ (3. att.), par ko jaunais gleznotājs Pēterburgas Mākslas akadēmijā ieguva II pakāpes mākslinieka grādu un kam bez grūtībām



10. J. VALTERS. Peldētāji zēni pie Vanezera. Ap 1917. Privātpašums

atrastos pietiekami daudz tematisku analogiju ne tikai krievu peredvižņiku, bet arī Vakareuropas 19. gs. reālisma sociālo interešu iekrāsotajā kontekstā. No J. Valtera turpmākās evolūcijas viedokļa šajā sirsnīgajā ainā ir svarīgi saredzēt to, kas paliek, atmetot puīšu savalkātās drēbes, slieku bundžu, pašdarināto makšķeri un citas aprakstošas reālijas. Vārdu sakot, ievērot kaut ko pazīstamu – krastmalas fragmentu ar savā nodarbē iegrimušu bērnu figūrām priekšplānā un ņirbošiem atspulgiem klātu ūdens virsmu fonā.

Rosīgie "Zēni makšķernieki" kā atskaites punkts ļauj novērtēt ceļu, ko J. Valters mērojis sešos septiņos gados no akadēmijas pamatkursa pabeigšanas līdz jaunā gadsimta pirmajām izstādēm, taču "Peldētāju zēnu" ciltsrakstos iezīmējas vēl kāda būtiska līnija, kas nav saistīta ar figurālā žanra ikonogrāfiju. Nelielais darbs ir loģisks, organisks turpinājums izsmalcinātajiem gaismas un ēnas, miera un kustības gaistošā līdzsvara meklējumiem, kas vērojami tādos 90. gadu nogales gleznojumos kā "Viļņojošs ūdens", "Jūrmala" un abi "Piļu" varianti (visi VMM³⁵, 8., 9. att.). Tie bija centieni, kas jau impresionisma ietvaros ļāva spert, 20. gadu teorētiķa Valtera vārdiem izsakoties, "pirmo nepieciešamo soli gleznieciskas abstrakcijas virzienā"³⁶ – proti, aiz konkrētiem objektiem saskatīt melodiskas krāstoņu attiecības un smalkas formveides sakarības.

¹⁹ Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century. – London: Hayward Gallery, 1986. – P. 172 – 173. – No. 51.

²⁰ Die Kunst für Alle. – Jg. 16. – 1900/1901. – Nr. 20. – 4. Juli 1901. – S. 472 (Abendstudie); Nr. 21.–13. Juli 1901. – S. 506 (Nachmittagsstudie). Gleznų pašreizējā atrašanās vieta norādīta monogrāfijā: Höfchen H. Christian Landenberger. – Stuttgart, 1986. – S. 77–78. – Abb. 25–26.

²¹ Die Kunst für Alle. – Jg. 12. – 1896/1897. – Nr. 15. – 1. Mai 1897. – S. 227; Jg. 15. – 1899/1900. – Nr. 20. – 15. Juli 1900 – S. 461; Rosenhagen H. Liebermann. – Bielefeld; Leipzig, 1900. – S. 82. – Abb. 86.

²² Berliner Kunstfrühling: Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888–1918 aus dem Stadtmuseum Berlin: [Ausstellungskat.] / Hg. von D. Bartmann. – Berlin, 1997. – S. 88–89. – Nr. 70.

²³ Grosse Berliner Kunstausstellung 1902: Katalog. – Berlin, 1902. – S. 82. – Nr. 1207. – Abb. 114.



11. J. VALTERS. Peldētāji. 1912 vai 1917. Privātpašums



12. J. VALTERS. Bērni pie ūdens. 1912 vai 1917. Privātpašums



13. J. VALTERS.
Peldētājas. Ap 1917.
Privātipašums



14. J. VALTERS.
Stāvošs akts. 1915. VMM

²⁴ Pérez Rojas J. Sorolla en las colecciones valencianas. Valencia, Museu de Belles Artes, 3 de març – 20 d'abril de 1997. – Valencia, 1996. – Nr. 49.

²⁵ Sorolla (Fondos del Museo Sorolla). Zaragoza: Centro de Exposiciones y Congresos / Museo "Camón Aznar". Del 27 de enero al 4 de marzo de 1995. – Nr. 25.

²⁶ Рылов А. Воспоминания. – Ленинград, 1977. – Изд-е 4-ое. – С. 99–100.

²⁷ Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1899. – СПб., 1899. – С. 5. – №. 161 (Купающиеся дети).

²⁸ Muther R. Geschichte der Malerei. – Berlin, 1912. – Bd. 3 (18. und 19. Jahrhundert). – S. 296.

²⁹ Hamann R. Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. – Leipzig: Berlin, 1925. – S. 398.

³⁰ Hamann R., Hermand J. Impressionismus. – Berlin, 1966. – 2. Aufl. – S. 220–221.

Studijas "Peldētāji zēni" (1. att.) neuzkrītošā ritmizācija kā nepāprotama norāde uz mākslinieka attālināšanos no amorfi impresionistiska optisko iespaidu jūkļa, izkopjot iejūtīgi vērojošu un izvēlīgu stilizāciju, uzskatāmi atklājas blakus dažus gadus vecākajam un tikpat saulainajam Jēkaba kanāla skatam (ap 1897, Tukuma muzejs), kurā abstrakta ritmiska struktūra vēl nedarbojas. Toties, raugoties VMM "peldētājos", rodas sajūta, ka studijas patiesā tēma ir nevis zēnu pelde un arī ne "gaisma un dzīvība", ko J. Rozentāls ar lielu patosu reiz cildināja kolēģa diplomkompozīcijā "Jelgavas tirgus" (1897),³⁷ bet gan trauslais līdzsvars starp vertikālo figūriņu trijstūri labajā pusē, neredzamā krasta kustīgo atspīdumu

augšmalā un mirdzošo saules atspulgu rotaļu kreisajā pusē. Atšķirībā no līksmas kustības straujuma cauraustajām, emocionāli atvērtajām, pat izteikti ekstravertajām J. Rozentāla un M. Lībermaņa gleznām J. Valtera studija valdzina ar savdabīgu sevi vērstu noskaņu, ko pastiprina kailo figūru novietojums pret gaismu, it kā ietverot mazos, ķermeniskumu zaudējušos, no skatītāja novērsušos stāvus mirdzošā oreolā un padarot tos par daļu no gaistošā atspulgu raksta. Gandrīz caurspīdīgās figūras savā ziņā ir trejkāršs ritmisks refrēns gaismas kustībai uz vieglītēm savīļņotā ūdens spoguļa. Pateicoties to klātbūtnei, kļūst redzams šis kustības melodiskums.

Salīdzinājumā ar J. Rozentāla glezniecības aktīvo, skurbinošo jutekliskumu, kas liekas strāvojam no katra "Gavilējošo bērnu" triepiena vai "Saules meitu" pasteļa vilciena, J. Valtera "Peldētāji zēni", protams, ir ļoti askētisks darbs, kas raksturo autora distancēto attieksmi pret attēlojuma objektiem. Tomēr ikvienam jūtams, ka līdz ar ūdens un gaismas kustībām tajā pulsē klusa, rimta un maiga dzīvība, kam bērnu stāvi piešķir gan apgarotību, gan ķermeniska siltuma sajūtu. Tādējādi arī šo filigrāno studiju var uzskatīt par savdabīgu gadsimtu mijai raksturīgās impresionisma un bioloģiskā romantisma saplūsmes rezultātu. Turklāt izsmalcinātā mākslinieka lakoniskais un viegli abstrahējošais dabas redzējums, atbrīvojot tēlojumu no visa liekā, ir pārvērtis būtībā dziļi biomorfo ūdens, saules un jauna ķermeņa trīsvienību iedarbīgā gleznieciskā vizijā, kuras suģestējošā abstraktā melodija iespiežas skatītāja sajūtu atmiņā.

Daudz kas no sacītā nešauboties ir attiecināms arī uz Tukuma muzeja kolekcijas studiju (2. att.) – kādreizējo Kultūras fonda III Latvijas mākslas izstādes (1936–1937) eksponātu³⁸, kurā Jūliju Madernieku 30. gados sajūminājusi neizsakāmā vara, kas piemīt "gaismas gaviļēs dziedošai krāsai"³⁹, bet Pēteri Bankovski pusgadsimtu vēlāk – "gaismas materialitātes izjūta". "Zēni pie ūdens", viņš 1986. gadā rakstīja, "liek skatītājam jau gandrīz burtiski sajust ūdens un saules, gaismas plūsmas un refleksu formveidojošo dabu," minēdams, ka varbūt tieši šī vieliskuma izjūta "viņpus" priekšmetiskajām robežām arī noteikusi Valtera vēlāko pievēršanos šejieniešu uztverē vairāk formalizētai glezniecības valodai.⁴⁰ Zīmīgi, ka saikni ar

daiļrades turpinājumu tieši tolaik uzsvērusi arī Taira Haļāpina, "zēnu augumu kustību gaišajā, it kā muzikālajā ritmā" saskatīdama "sākumu vēlākajos gados gleznotajām muzikālajām kompozīcijām"⁴¹. Neparastu noskaņas dzidrumu mazajam darbam piešķir ļoti virtuozais un 20. gs. sākuma Latvijas mākslas kopainā, domājams, neapziņāti radikālais gleznieciskās izteiksmes minimālisms ar kaligrāfiskiem otas pieskārieniem uz kaila smalkšķiedras audekla. Ūdens te kļuvis par gluži abstraktu substanci, kas nojaušama, tikai pateicoties mākslinieka otas izmeklētajām kustībām uz neapgleznotās virsmas, un šie gaismas raksti vēl spēcīgāk nekā iepriekš asociējas ar dzidru skaņu, kas pārtrauc klusumu.

Turklāt neviļus rodas iespaids, ka šajā netīši poētiskajā tēlā varbūt meklējami neapjaustie, mākslinieka rokrakstā un redzējumā sakņotie aizmetņi daudzu 20. gadu gleznu brīvi plūstošajām līniju arabeskām, kuru abstraktā telpa bieži ļauj iztēloties blāviem atspīdumiem rotātu ūdeni ("Komponista Emīla Bonkes portrets"⁴², 1928, u. c.). Lai būtu kā būdams, J. Valtera turpmākajā daiļradē pastāvīgi tika variēts Tukuma studijas kompozicionālās uzbūves princips – viena vai divas priekšplānam tuvinātas, ar muguru pret skatītāju pavērsušās un, fragmentārismu akcentējot, lielākoties nedaudz "apgrieztas" kailfigūras redzamas gan Drēzdenes, gan Berlīnes posma darbos ("Stāvošs akts", 1915, VMM, 14. att.; "Akts"⁴³, ap 1926, u. c.).

Kā blakus Rīgas un Tukuma muzeju studijām raksturot kompozīciju (6. att.), kas 20. gs. ieskaņā mākslinieku pārstāvēja metropoļu izstādēs? Laikabiedri presē puda detaļās atšķirīgus viedokļus. Sergejam Djaģiļevam tā bija likusies lieliska⁴⁴, bet *St. Petersburger Zeitung* kritiķis slavēja tonālās vērtības, vēlēdamies redzēt prasīgāku zīmējumu⁴⁵. *Düna-Zeitung* ārzemju korespondents J. Nordens 1901. gada vasarā no Berlīnes rakstīja, ka populārās tēmas risinājums J. Valteram izdevies visai labi, veiksmīgi atainojot tieši kailo ķermeņu kustības, toties ūdens attēlojumā varētu vēlēties mazāk stīvuma un smaguma.⁴⁶ Salīdzinājuma iespējas šodienas vērtējumā ienes citus akcentus. Reproducētajos attēlos redzams, ka pazīstamo elementu attiecības gleznā ir mainījušās, izceļot saules atblāzmas rotātu ūdens klajumu, kam pretstatīts nelielu figūriņu sablīvējums priekšplāna malās. Puisēnos raugoties, rodas dīvaina sajūta, ka uz viņiem neattiecas gravitācijas likumi, jo pārāk viegli tie šķiet pret aizkadrā atstātā krasta tumšo atspīdumu un laipas ēnu, bet realitātes fragments kopumā atgādina lielu audeklu, ko ar visiem bērniem kustinātu neredzamas rokas.

Gleznotājs te izmēģinājis formālu un sižetisku kompozīcijas decentralizāciju kā māksliniecisku paņēmienu, kura "nepareizība" 20. gs. sākumā piešķirusi sevišķu izteiksmību tādiem viņa darbiem kā "Jātņiņš" (ap 1900, VMM, inv. Nr. GL-2559) vai "Viesības" (ap 1905–1909, VMM, inv. Nr. GL-90). Savukārt ceļu uz dažu gleznu motīvu risinājumu un ēterisko bezsvara ilūziju skaidrāk par iepriekš aplūkotajām rāda vēl viena "Peldētāju zēnu" tematiskā loka studija (ap 1900, privātipašums, 7. att.), kas 2000. gada decembrī bija apskatāma "Rīgas galerijas" rīkotajā izstādē "Latviešu

³¹ G. H. K. [Graf Heinrich Keyserling?] Zur Walter Ausstellung.

³² Par to sīkāk sk.: Lāce M. Rīgas pilsētas mākslas muzejs Latvijas valsts pastāvēšanas pirmajos piecos gados // Doma-5: Rakstu krājums / Sast. Z. Konstants. – Rīga, 2000. – 5. laid. – 124. lpp.

³³ Valsts mākslas muzeja direktora B. Dzeņa vēstule Kultūras fonda nodalījam Rīgā 1937. gada 22. septembrī. LVA, 1659. f., 1. apr., 27. l., 125. lp.

³⁴ Prande A. Jānis Valters // Ilustrēts Žumāls. – 1925. – Nr. 11. – 314. lpp. Gleznas liktenis nav zināms, taču 19. gs. 90. gadu prese vēsta, ka tā savulaik atradusi ipašnieku Magdeburgā. Sk.: –f–. Wir sehen uns veranlaßt // Mitauische Zeitung. – 1897. – Nr. 80. – 4. (16.) Okt.

³⁵ "Viļņojošs ūdens" (ap 1898, inv. Nr. GI-112), "Jūrmala" (ap 1900, inv. Nr. GI-638), "Pīles" (studija, ap 1898, inv. Nr. GI-85) un "Pīles" (1898, inv. Nr. GI-809).

³⁶ Unveröffentlichtes Manuskript von Joh. Walter-Kurau. Maschinenschrift, S. 85. Kopija no Jirgena Lidera-Lira kolekcijas Visbādēnē.

³⁷ [Rosenthal J.] Zwei baltische Künstler // Düna-Zeitung. – 1897. – Nr. 267. – 25. Nov. (7. Dez.).

³⁸ Kultūras fonda III Latvijas mākslas izstādes katalogs. No 1936. g. 19. decembra līdz 1937. g. 17. janvārim Mākslas akadēmijā Rīgā, Goģoļa ielā Nr. 3. – 29. lpp. – Nr. 497.

³⁹ Mademiņš J. Kultūras fonda III Latvijas mākslas izstāde // Jaunākās Ziņas. – 1937. – Nr. 1. – 2. janv.

⁴⁰ Bankovskis P. Varbūt, ka skumjas... [Latviešu glezniecības izstāde no Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja fondiem] // Literatūra un Māksla. – 1986. – Nr. 32. – 8. aug.

⁴¹ Tukuma mākslas un novadpētniecības muzeja mākslas fondu gleznu izstāde. 1986. gada janvāris: [Katalogs] / Sast. un teksta autore T. Haļāpina. – [Tukumis]: Tukuma mākslas un novadpētniecības muzejs, 1986.

⁴² Zierer E. Objektive Wertgruppierung. – S. 101. – Abb. 38.

⁴³ Turpat. – 89. lpp. – 32. att.

⁴⁴ Дягилев С. Выставки в Германии. III. Берлинский Сецессион // Мир искусства. – 1901. – Т. 6. – С. 152.

⁴⁵ F-k. Die Gemäldeausstellung der Zeitschrift "Mir Iskusstva" // St. Petersburger Zeitung. – 1902. – Nr. 77. – 18. (31.) März.

⁴⁶ Norden J. Kunstbriefe. VI. Berlin, 22. (9.) Juni // Dūna-Zeitung. – 1901. – Nr. 144. – 29. Juni (12. Juli).

⁴⁷ Ābele K. Vecmeistari. Trīs tikšanās // Studija. – 2001. – Nr. 16. – 46. lpp.

⁴⁸ R. S. [Richard Stiller] Emil Richters Kunstsalon // Dresdner Anzeiger. – 1906. – Nr. 136. – 19. Mai.

⁴⁹ Schmidt P. F. Kunst in Frankfurt // Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. – 1907. – Nr. 87. – 28. März. – J. Valteram vēltītās rindas pārpublicētas Rīgas vācu presē: Kunstnotiz // Dūna-Zeitung. – 1907. – Nr. 93. – 24. Apr. (7. Mai).

⁵⁰ Fechter P. Grün-Weiß // Dresdner Neueste Nachrichten. – 1910. – Nr. 305. – 9. Nov. – Patiesībā vairs nepastāvošā Rotemunta galerija kā "Peldētāju zēnu" īpašniece vēl 1930. gadā minēta arī sarakstā: Bilder im Privatbesitz // Zierer E. Objektive Wertgruppierung. – S. 21.

⁵¹ Par Rotemunta kolekciju sk.: Fechter P. Die Sammlung Rothermundt // Kunst und Künstler. – Jg. 8. – 1909/1910. – Bd. 3. – H. 7. – S. 346–355; Biedermann H. Aufbruch zur Moderne – Die Sammlungen Oscar Schmitz, Adolf Rothermundt und Ida Bienert // Dresdner Hefte: Beiträge zur Kulturgeschichte. – Jg. 15. – 1997. – H. 49 (Sammler und Mäzene in Dresden). – S. 30–38. – 20. gs. 20. gados šo krājumu inflācijas dēļ nācās izpārdot. Kā apstiprina Drēzdenes privāto mākslas kolekciju vēstures pētnieces Heikes Bidermanes vēstule raksta autorei 2001. gada 10. janvārī, Ā. Rotemuntam piederējušo darbu sarakstī nav saglabājušies un minētās J. Valtera gleznas liktenis nav zināms.



15. J. VALTERS. Peldētāju zēni. 1926

mākslas vecmeistari"⁴⁷. Atšķirībā no VMM un Tukuma muzeja darbiem, kas rosina minēt optisko efektu un akustisko asociāciju melodiskās pārklāšanās noslēpumus, te iespajds vieglāk ļaujas sadalīšanai detaļās un priecē ar daudziem brīnišķīgiem fragmentiem, kas ievēd mūs izsmalcinātā glezniecības tehnikas virtuvē, atklājot, kā no triepieniem un lazējumiem top ūdens, miesa, gaisma un ēna, tomēr nav saliedējušies vienotā veselumā, kamertonī. Gribētos rakstīt, ka vēl nav saliedējušies, jo dažas "stāstošas" nianse figūru attēlojumā šo risinājumu it kā prasa atzīt par agrāko pat tad, ja visas peldētāju studijas radītas vienas vasaras gaitā.

Arī 1906.–1907. gadā, kad J. Valters sāka piedalīties Vācijas mākslas dzīvē kā drēzdenietis, preses uzmanību turpināja piesaistīt no dzimtenes līdzpaņemtas iemīloto motīvu variācijas. Atsaukmē par gleznotāja pirmo personālizstādi Emīla Rihtera salōnā laikraksta *Dresdner Anzeiger* pastāvīgais kritiķis Rihards Štillers 1906. gada maijā ar sevišķām simpātijām atzīmējis kādu zeltītā rāmī ielogotu studiju "Peldētāju zēni", kurā bijis vairāk pievilcīga uztveres tiešuma un svaiguma nekā divās tematiski radniecīgās gleznās.⁴⁸ Divas "dzīvības caurstrāvotas un trāpīgas studijas" ar zēniem peldētājiem piederēja pie tiem darbiem, kas recenzentam P. F. Šmitam

lika atzīt iecelotāju J. Valteru par spilgtāko un pārliecinošāko talantu Drēzdenes mākslinieku izstādē, kas 1907. gada pavasarī viesojās Frankfurtē pie Mainas.⁴⁹ Drīz vien par gleznotāja – tolaik jau Johan(nes)a Valtera-Kūrava – tematisko "vizītkarti" Saksijas sabiedrībā kļuva raupji austiem paklājiem vai gobelēniem līdzīgie teātra interjeru tēlojumi, taču viens no "Peldētāju zēnu" variantiem bija nonācis Ādolfa Rotermunta (1846–1930) kolekcijā⁵⁰ – tolaik nozīmīgākajā privātajā vācu impresionisma glezniecības krājumā, kas lepojies ar daudziem augstvērtīgiem M. Libermaņa audekliem⁵¹.

Turpmākajos gados pastāvīgu vietu J. Valtera daiļradē ieņēma dzeltenīgie akta modeļu gleznojumi (ap 1913–1915, 14. att.) un tuvojās gluži sezaniskas cilmes peldētāju epizode ("Peldētājas"⁵², ap 1917, 13. att.; "Ķermeņu kustības"⁵³, ap 1917, u. c.). Tomēr mākslinieks atgriezās arī pie savam Jelgavas periodam būtiskās peldētāju zēnu tēmas un radīja darbus, kas nebūt nebija agrīno kompozīciju replikas. Ar 1912. vai 1917. gadu datētajās studijās "Peldētāji" (11. att.) un "Bērnī pie ūdens"⁵⁴ (12. att.) no bijušās Jirgena Līdera-Līra kolekcijas valda pastozā gleznojuma manierē un mozaikveida triepienos fiksēts saulaino iespaidu jūklis, kurā optiska dematerializācija, fragmentārisms un decentralizācija ir kļuvusi par dekoratīvu efektu un visas formas sakausētas zaigojošā krāsu masā.

Atšķirībā no peldēšanās ainām, ko 1909.–1911. gada vasarās pie Moricburgas ezeriem gleznojuši grupas "Tilts" (*Die Brücke*) ekspresionisti⁵⁵, un viņu vēlākā biedra Oto Millera pazīstamajām kompozīcijām kailfigūru attēlojums brīvā dabā J. Valteram arī padsmītajos gados nebija Pola Gogēna daiļrades tematikā sakņots pretmets civilizācijas žņaugiem. Drēzdenes perioda studijās mākslinieks nemeklēja tālaika ekspresionistu loloto pirmatnējās vides un atkailinātas cilvēka dabas savienību. Viņš pamazām tuvojās īpatnēji bezpriekšmetiskajam dabas redzējumam, kas pilnībā izpaudās 20. gadu kompozīcijās un priekšstatā par redzamo pasauli kā "gleznojamu esību". Visreālākais šajos darbos ir krāsa, kuras vieliskums spēcīgi dominē pār visām ilūzijām, ko varētu uzburt, un asociācijām, ko varētu modināt. Atceroties seno Jāņa Asara pārmetumu, jāatzīst, ka mākslinieks vairs nemaz nav vēlējies, lai mēs aizmirstu, no kā viņš savu "dzīvo ūdeni" radījis, – tieši pretēji, un patstāvīga, viengabalaina cilvēka tēla stilizētajās impresijās nemaz nav, jo peldētāji ir pārvērtušies ņirbošos gaismas un ēnas laukumos.



16. Amenhotepa IV meita maltītes laikā. Cilņa mets. Senā Ēģipte, 18. dinastija



17. Putnu medības. Kapeņu sienas gleznojums no Tēbām. Senā Ēģipte, 18. dinastija

⁵² Osis J. A., Wolter H. Johannes Walter-Kurau und seine Schule. – Verden a. d. Aller, [1997]. – S. 2. – Abb. 1. – Grāmatā dotais datējums ap 1914. gadu neatbilst mākslinieka stilistiskās attīstības gaitai.

⁵³ Turpat. – 60. lpp. – 79. att.

⁵⁴ Osis J. A., Wolter H. Johannes Walter-Kurau und seine Schule. – S. 24. – Abb. 23 (*Badende*); S. 25. – Abb. 24 (*Kinder am Wasser*). Attēlu anotācijās datējums nolasīts kā 1917, taču gleznojuma stilistiskās pazīmes un motīva raksturs liek pieļaut agrāku variantu.

⁵⁵ Jähler H. Künstlergruppe Brücke: Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten. – Berlin, 1996. – 5. Aufl. – S. 46–49 (Arbeit an den Moritzburger Seen); Hoffmann M. Dangast–Moritzburg–Fehmarn: Die Suche nach dem Ursprünglichen in der Natur // Die "Brücke": Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin / Hg. v. M. M. Moeller. – München, 1995. – S. 33–36.

⁵⁶ <http://www.sabatier.de> (2001. gada 16. jūlija izdruka). Otrs nosaukuma variants piedāvāts Torstena Sabatjē vēstulē Ivonnai Veihertei 2001. gada 9. jūlijā.

⁵⁷ Izstāde ar 15 gleznām un studijām Ivonnas Veiherthes galerijā Rīgā bija aplūkojama 2002. gada 18.–24. oktobrī. "Peldētāju zēnu" fragmenti reproducēti: Kusmane A. Jānis Valters // Forums. – 2002. – Nr. 20. – 18.–25. okt. – 6. lpp. (Afiša); Viens no dižās trijotnes // Diena. Izklaide. – 2002. – 18.–25. okt. – 14. lpp. (Afiša). Sk. arī fotogrāfiju: Diena. – 2002. – Nr. 275. – 23. nov. – 13. lpp. (Tava nauda).

⁵⁸ Vanezera (Vanzē) krastos no 1907. gada ierīkotas berlīniešu iecienītākās pludmales atpūtas vietas, tomēr nav pilnīgi izslēgts, ka tā nosaukumu glezna iemantojusi tikai "dzīves gaitā".

⁵⁹ Gleznotāja Jāņa Valtera piemiņas izstādes katalogs. 1939. gadā no 26. marta līdz 23. aprīlim galvas pilsētas Rīgas mākslas muzejā. – Nr. 172, 173, 202.

⁶⁰ Zierer E. Objektive Wertgruppierung. – S. 107. – Abb. 41.

Taču šai vietā, kur vēlīns (neo)impresionisms rotaļājas uz bezpriekšmetiskuma robežām, stāsts par J. Valtera peldētājiem vēl nav beidzies. Jaunu akcentu tajā ienesusi vērienīga daudzfigūru kompozīcija *Badende Jungen am Wannsee* ("Peldētāji zēni pie Vanezera") jeb *Kinder beim Baden. Wannsee* ("Bērnu pelde. Vanezers") (10. att.), kuras radīšanā droši vien noderējusi arī viena no abām redzētajām pastozajām studijām (11. att.). 2001. gada vasarā lielais darbs piesaistīja uzmanību Sabatjē ģimenes mākslas priekšmetu tirdzniecības uzņēmuma *Sabatier Galerie & Kunsthandel* elektroniskajā piedāvājuma katalogā⁵⁶, lai drīz vien no Verdenas pie Alleras nonāktu autora dzimtenē, atrastu jaunu īpašnieku un 2002. gada oktobrī rotātu J. Valtera gleznu izstādi Ivonnas Veiherthes galerijā⁵⁷, daļēji kompensējot gadsimtu mijas slavenākā oriģināla trūkumu ar 20. gs. otrā gadu desmita risinājumu (ap 1917 vai vēlāk). Būdam uzgleznots otrā pusē sevišķi skaistam Drēzdenes perioda ainavisko "gobelēnu" paraugam (ap 1912), tas kopā ar citiem divpusējiem tālaika darbiem mākslinieka mantojumā netieši norāda arī uz kara un/vai katastrofālās inflācijas perioda grūtībām. No tematiskajām līdziniecēm glezna atšķiras ar pilsētnieciski blīvo apdzīvotību⁵⁸ (peldētāju skaitīšana nojūk pie mazām galviņām, kas sakūst ar pretējā krasta atspīdumu), taču darba raksturojumā īpaši jāuzsver gaiši zeltainā kolorīta pieklusinātā sadursme starp pēcpusdienas saules atspīdēto, rāmi virmojošo ūdens virsmu, kas, harmoniski identificēdamās ar audekla četrstūri, dekoratīvi saplacinā gleznoto vidi, un dažādajiem dinamiskajiem figūru izmēru, pozu un kustības virzienu kontrastiem, kas no visām pusēm krustu šķērsu ielaužas šajā pasaulē un izjauc tās mieru – ar veciem paņēmieniem, ne līdz galam un ne tuvu tik radikāli kā māksliniekam pazīstamajā kubismā, kam blakus viņa gleznas efekti atgādina sīkus akmeņu plunkšķus ūdenī, tomēr uz gluži laikmetīgu meklējumu fona. Kaut gan visai retrospektīvās kompozīcijas modernākais un hronoloģiskajā atribūcijā noteicošais elements pirmajā acu uzmetienā šķiet krastmalas gleznojums ar autora parakstu priekšplāna kreisajā stūrī, ne mazāk simptomātiska ir iluzorā plaknes salauzīšana, kas arī figūru sarežģīto šķautņainību, tāpat kā raksturīgos padsmīto gadu aktos un portretos, liek uztvert sasaistē ar dažu kubisma atklājumu pakāpenisku iestrādāšanu viņa darbu struktūrā.

Vairāki nosaukumi un datējumi 1939. gadā rīkotās J. Valtera piemiņas izstādes katalogā ļauj noprast, ka senā tēma viņa interešu lokā no jauna parādījusies 20. gadu vidū un otrajā pusē.⁵⁹ Šo centienu vienīgā vizuālā liecība – vēl gleznotāja dzīves laikā reproducētais 1926. gada darbs⁶⁰ (15. att.) – tad kalpo par tēmas apskata noslēdzošo akcentu, vedinot nodoties minējumiem par šķietami rotaļīgās modernisma laika improvizācijas avotiem jau bez stilistiska retrospektīvisma pieskaņas. Gaismas un ūdens saspēle turpinās, fragmentārajām figūrām arvien vairāk ieauzoties atspulgu rakstā, it kā viss gleznā redzamais attiecībā pret vizuālo realitāti pats jau būtu savīļojies atspīdums, kas vienlaikus atsauc atmiņā J. Valtera teorētisko piezīmju atziņas: "Jo abstraktāks ir darba krāsu risinājums, jo abstraktākam – ornamentālākam –

jāklūst arī zīmējumam. Mākslas darba ietekme bagātinās, krāsai darbojoties neatkarīgi no zīmējuma. Tas nozīmē, ka priekšmeta zīmējumu ne vienmēr piepilda priekšmeta krāsa. Tā rodas mijiedarbība un dziļums, gleznas virsma atdzīvojas, un acij vairs nav jāatduras pret cietu izkrāsotu plakni."⁶¹

Esmu jau minējusi, ka daļa nopelnu par kontūras atbrīvošanu no obligātā pildījuma, nodrošinot tai bezsvara eksistenci abstraktā telpā, droši vien pienācās analītiskajam kubismam, kura pieredzi J. Valters bija pastarpināti apguvis bez objektu ģeometrizācijas un dekonstrukcijas galējībām.⁶² Taču uzvedinošas norādes mākslinieka uzskatu liecībās un daži biogrāfisku ziņu pavedieni aicina vērīgi pāršķirstīt arī Senajiem Austrumiem veltīto "Propileju mākslas vēstures" sējumu⁶³, ko viņš ieteica saviem audzēkņiem⁶⁴ un kura līdzautors arheologs Valters Andrē (1875–1956) tolaik bijis ne vien Pergamas muzeja direktors, bet arī J. Valtera draugs un daiļrades cienītājs.⁶⁵ Katrā ziņā nav izslēgts, ka kompozīcijā "Peldētāji zēni", ko Visvaldis Peņģerots savulaik bija izvēlējis mākslinieka daiļrades vēlā posma ilustrēšanai⁶⁶, un citos 20. gadu figurālajos darbos vērojamos līnijas autonomijas un raksturojošās precizitātes, tēlojošo un rotājošo funkciju elegantā apvienojuma meklējumus veicinājuši arī Senās Ēģiptes (16., 17. att.), Mezopotāmijas un citu seno kultūru mākslas iespaidi, no kā J. Valters pārņēmis nevis atpazīstamus motīvus, bet atsevišķus no populārās Austrumu eksotikas butaforiskajiem uzslāņojumiem attīrītus formālus principus un paņēmienus. Visai savdabīgi šī tendence atklājas 20. gs. pirmās puses Rietumu neoklasicisma kontekstā, ļaujot noprast, ka J. Valters savas darbības pēdējā desmitgadē līdzīgi daudziem tālaika māksliniekiem meklējis saikni ar "muzeju mākslu", taču iedvesmojies no avotiem, kas izcēla nevis skulpturālu apjoma modelējumu un klasicizējošu idealizāciju, bet plaknes un līnijas, ornamentālu motīvu un krāsu laukumu suverēno izteiksmību. Šādu salīdzinājumu nepieciešamību vēl vairāk pastiprina turpmākiem pētījumiem būtiskais fakts, ka ierosmes viņš varējis smelties arī pats savā arheoloģiskās keramikas, Austrumu mākslas priekšmetu un afrikāņu tēlniecības kolekcijā, kas vismaz daļēji saglabājusies līdz mūsdienām, kļūstot par pamatu privātajam Mākslas kolekcionāra muzejam (*Museo del collezionista d'arte*) Milānā.⁶⁷

Tomēr nav grūti nojaust, ka bez pagātnē palikušās impresionisma un jūgendstila pieredzes, kas bija gūta, studējot gaismas kustību uz Jelgavas apkaimes ūdeņiem, intelektuālā Berlīnes gleznotāja tematiskās un stilistiskās intereses arī 20. gados noteikti būtu veidojušās ar citiem akcentiem. Atbildot uz raksta sākumā uzdoto jautājumu, kurp vedusi Jāņa Valtera gaismas mīlestība, nākas vēlreiz atsaukties uz Pētera Bankovska sacīto par māksliniekam piemītošo gaismas materialitātes sajūtu "viņpus" priekšmetiskā robežām. J. Valtera gaismas mīlestība veda abstrakcijas virzienā, un abstrahējošam vērojumam, kā viņš to bija sapratis, šķiet, nevarēja būt piemērotākas augsnes par vieglo, dzīvo un mainīgo, ritmiskas kustības caurausto, reizē brīvo un pakļāvīgo ūdens spoguļi.

⁶¹ Unveröffentlichtes Manuskript von Joh. Walter-Kurau. S. 21.

⁶² Ābele K. Jāņa Valtera pedagoģiskā darbība un teorētiskie uzskati Berlīnes posmā (1917–1932) // Latvijas mākslas un mākslas vēstures liktengaitas: Materiāli Latvijas mākslas vēsturei / Sast. R. Kaminska. – Rīga, 2001. – 126.–127. lpp.

⁶³ Schäfer H., Andrae W. Die Kunst des alten Orients. – Berlin, 1925. – 760 S. (Propyläen-Kunstgeschichte. – Bd. 2).

⁶⁴ Unveröffentlichtes Manuskript von Joh. Walter-Kurau, S. 104.

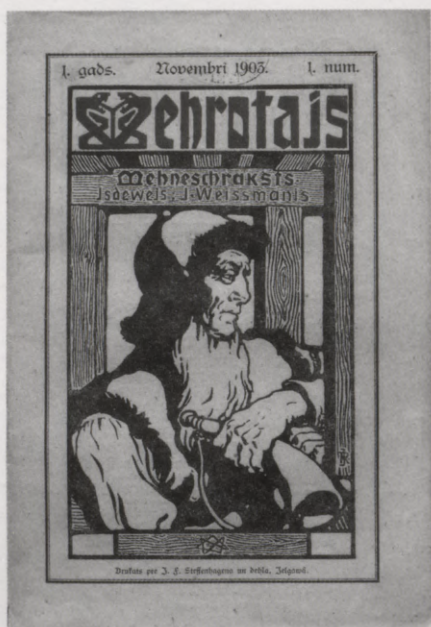
⁶⁵ Profesoram Paulam Ortvinam Rāvem sniegtajās ziņās (*Künstlerbiographisches über Johannes Walter-Kurau*) J. Valtera skolniece Eva fon Velciena-Langkammere (1884–?) 1955. gada 18. decembrī atzīmējusi viņa sadarbību ar V. Andrē un ieteikusi arheologu kā mākslinieka dzīves un daiļrades pazinēju. – Berlīnes Valsts muzeju jaunās nacionālās galerijas (*Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie*) arhīvs, 1955. gada decembra – 1956. gada janvāra sarakste. Dr. Rolanda Merca sūtījums raksta autorei 1997. gada 10. aprīlī.

⁶⁶ Peņģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. // Mākslas vēsture / V. Purviša red. – Rīga, [1935]. – 2. sēj. – 423. lpp.

⁶⁷ Muzeju izveidojis kolekciju mantojušais J. Valtera otrās sievas Ģertrūdes Valteres-Kūravas (dzim. Matēsas) māsasdēls Gotfrīds Matēss, un par tā neparasto vēsturi stāsta viņa vēstules raksta autorei no Milānas 2002. gada 11. un 20. novembrī, mājaslapa <http://www.museodelcollezionista.com>, buklets *Das Museum des Kunstsammlers der Stiftung G. Matthes* (b. g.), kā arī publikācija: Hannusch H. Unechter Italiener mit Hang zum Original // Dresdner Neueste Nachrichten. – 2002. – 4./5. Mai. – S. B6.

JŪGENDSTILA ESTĒTISKO PRINCIPU ĪSTENOJUMS ŽURNĀLĀ "VĒROTĀJS"

Inta Pujāte



I. J. ROZENTĀLS. Žurnāla
"Vērotājs" vāks. Pirmais
variants. 1903

1903. gada nogalē latviešu literārajiem žurnāliem "Austrums", "Mājas Viesa Mēnešraksts" un "Apskats" pievienojās "Vērotājs". Visiem šiem periodiskajiem izdevumiem satura struktūra bija līdzīga – tajos publicēja latviešu un cittautu prozu un dzeju, recenzijas, populārzinātniskus rakstus par ekonomiku, medicīnu, sociālām problēmām, tēlotāju mākslu un arhitektūru, informēja lasītājus par jaunāko pasaules un pašmāju kultūras dzīvē. "Vērotāja" izdevējs Jānis Veismanis par uzdevumu izvirzīja "sirds un prāta izglītošanu" un šī mērķa īstenošanai sadarbojās ar talantīgiem rakstniekiem un dzejniekiem, literatūrkritiķiem, zinātniekiem un māksliniekiem. Žurnāla autoru vidū bija Jānis Akuraters, Rūdolfs Blaumanis, Anna Brigadere, Jānis Poruks, Kārlis Štrāls, Augusts Saulietis, Kārlis Milenbahs, Ludis Bērziņš, Līgotņu Jēkabs, Teodors Zeiferts, Kārlis Blaus un citi. Raksta tēmas dēļ jāizceļ J. Veismaņa sadarbība ar Jani Rozentālu, kuras rezultātā tapa mūsu mākslas vēsturei nozīmīgi apcerējumi par latviešu nacionālās skolas izveidotājiem Ādamu Alksni, Vilhelmu Purviti un Rihardu Zariņu, par somu un krievu mākslas skolām, bet galvenais – iezīmējās jaunas kvalitatīvas pārmaiņas žurnālu noformējumā. Šo aspektu jau uzsvēris kāds mākslinieka laikabiedrs žurnālā "Austrums":

"Sevišķa vērība ir piegriezta žurnāla izpušķošanai un zīmējumiem un ilustrācijām; priekš plašākas publikas tie gan pa lielai daļai būs nesaprotami .. lai viņu jaukumus novērotu, tad tur vajaga jau ievingrinātas acs .. bet, cik noprotams, tad "Vērotājs" ir nodomāts taisni priekš tādiem skatītājiem, kas var jau ar patstāvīgu spriedumu sekot rakstniecībai un mākslai. Un tiem tad J. Rozentāla kā "Vērotāja" ilustratīvās daļas vadītāja vārds vien jau būs par ķīlu, ka "Vērotājā" neiekļūs zīmējumi bez estētiskas nozīmes."¹

Noformējumā novitātes redzamas gan "Vērotāja" iekārtojumā, gan ilustratīvā materiālā. Pirmajā aspektā J. Rozentāla lomu nevar precīzi definēt, jo žurnāla galīgais variants tapa tipogrāfijā, kur salikumu veica burtliči, taču acīmredzama ir "Vērotāja" vizuālā tēla atšķirība no pārējo literāro žurnālu izskata. "Austrumā", "Mājas Viesa Mēnešrakstā" un "Apskatā" teksts kārtots blīvi, divās slejās ar nelielām atkāpēm no lapas malas. Rotājumam izmantotas no ārzemēm ievestās klišejas, un tikai dažas nodaļu vinjetes ir latviešu mākslinieku radītas. Dominē vinjetes historisma

¹ Vērotājs // Austrums. – 1903. – Nr. 12. – 914. lpp.



2. J. ROZENTĀLS. Skices žurnāla "Vērotājs" vāka otrajam variantam. 1905

stilā, parādās arī jūgendstilā darinātās. Nav konsekvences vinješu izvietojumā, parasti viens un tas pats darbs izmantots gan literāra, gan zinātniska sacerējuma rotājumam, jo grafiku galvenais uzdevums ir pārtraukt teksta vienmuļību un aizpildīt brīvās vietas, kas veidojas pēc kāda no rakstiem. Literārie teksti dažreiz papildināti ar ilustrācijām, taču biežāk ievietoti ar saturu nesaistīti attēli, kuru skaidrojums parasti dots žurnāla beigās.

"Vērotājā" teksta un attēlu kārtojuma princips ir pilnībā izmainīts. Iespieduma spoguļi veido viena sleja, attālums starp rindām un no lapas malām ir daudz lielāks, kas patīkami atpūtina lasītāja acis un ļauj vieglāk uztvert rakstīto. Vēl joprojām izmantoti gotu burti, taču to lielums variēts atkarībā no informācijas nozīmīguma: pamatteksam ņemta 10 punktu fraktūra, bet informatīvajai daļai atvēlēta 8 punktu fraktūra. Vinjetes ievietotas pēc jaunā – t. s. brīvā kārtojuma principa, kurš ne vienmēr padevies kopotājiem², tomēr Jelgavas burtličiem J. F. Stefenhāgena tipogrāfijā, kas bija viena no tālaika vadošajām spiestuvēm Krievijas impērijā, visumā izdevies apgūt jaunā stila prasības.

Novitātes "Vērotājā" visspilgtāk izpaužas ilustratīvajā materiālā. Žurnālu rotā vinjetes, ir domāts par īpašu atsevišķu lapu noformējumu. Pēc J. Rozentāla iniciatīvas mākslinieki speciāli "Vērotājam" darinājuši vinjetes, un to noskaņa lielākā vai mazākā mērā saistās ar literāro tekstu. J. Rozentāls ir izveidojis speciālas nodaļu vinjetes, kas ievieš noteiktu sistēmu materiāla kārtojumā žurnālā un atvieglo orientāciju lasītājam.

Visos šajos jauninājumos varam saskatīt jūgendstila estētiskos principus. "Vērotājā" realizēta jaunā stila sludinātā sintēzes ideja, kas grāmatu mākslā, kurai varam pieskaitīt 20. gs. sākuma žurnālus, izpaužas vienota mākslinieciskā ansambļa radīšanā. Arī vinješu formālajā risinājumā un motīvos redzamas jūgendstila iezīmes. Mazajos grafikas darbos dominē dabas pasaule, un to interpretācijā zudis objektu apjoma uzsvēruma, valda dekoratīvitate, ko veido liekto, plūstošo līniju ritmi.

J. Rozentāls šim ansamblim devis ārējo satvaru, jo viņš ir gan vāka, gan titula, gan nodaļu vinješu autors. Stilistisko vienotību veicina Jūlija Madernieka rotājumu bagātīgais klāsts, žurnālā ievietotas Vilhelma Purviša un Riharda Zariņa vinjetes. 1905. gadā viņu sniegumu papildina jauno mākslinieku Eduarda Brencēna, Oskara Šteinberga, Indriķa Zeberiņa un vairāku mums tagad nezināmu autoru darbi.

² 20. gs. sākumā ar sleju sakārtošanu avižu, žurnālu, grāmatu u. c. iespieddarbu lappusēs nodarbojās burtlicis, toties kopotājs pārzināja visas salikuma tehnikas un saliekamo materiālu. Viņam vajadzēja būt apveltītam ar labu atmiņu un gaumi, saskatīt un novērst redakcijas vai tehniskā personāla kļūdas. Sk.: *Auziņš A.* Latviešu, vācu un krievu grāmatrūpniecības vārdnīca. – Rīga, 1942. – 188. lpp.

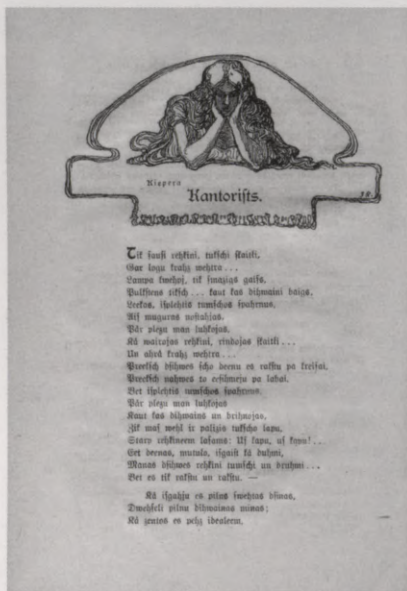


3., 4. J. ROZENTĀLS.
Žurnāla "Vērotājs"
nodaļu vinjetes. 1903

³ Vēstulnieks // Vērotājs. – 1903. – Nr. 2. – 255. lpp.

⁴ Riharda Zariņa vēstule Janim Rozentālam no Pēterburgas 1903. gada 12. (25.) decembrī // Dzīves paletes: Jaņa Rozentāla sarakste / Sast. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra. – Rīga, 1997. – 312. lpp.

⁵ Tekstā norādīts tikai vinjetes pimpublicējums, atkārtots darba lietojums nav minēts.



5. J. ROZENTĀLS. Vinjete
Friča Kīpera dzejumam
"Kantorists" žurnālā
"Vērotājs". 1905

Un tagad par katra mākslinieka sniegumu detalizētāk.

Jaņa Rozentāla devums žurnālu grafikā vērtēts jau vairākkārt, tomēr nozīmīgā ieguldījuma dēļ pie tā jāpakavējas vēlreiz. Būtiska ir J. Rozentāla vinješu literārā ievirze, un šajā gadījumā tā sakrīt ar žurnāla skaidri definēto mērķi izglītot lasītāju. Ja mēs aplūkojam mākslinieka veidoto vāku, titula vinjeti un nodaļu vinjetes, to nosaukumi jau izlobāmi no darbu vizuālā tēla: Vērotājs – cienīgs senlatvietis, kas rūpīgi seko notiekošajam tuvumā un tālumā, svarīgāko pierakstot savā dienasgrāmatā (3. att.); Māksla – sfinks un atziņu koks, pēc kura zariem sniedzas sieviete latviešu tautastērpā; Vēstulnieks – senlatvietis, kas atnesis ziņu (4. att.), utt. Šajā apstākļi vērojama J. Rozentāla apzināta piemērošanās lasītāju uztverei, kuriem joprojām bija svarīga vizuālajā tēlā ietvertā informācija. Tajā mēs varam saskatīt arī paša mākslinieka daiļrades saistību ar iepriekšējo stilu "literārismu", un jāatzīst, ka J. Rozentāls nekad neieslīga tīrā abstrakcijā.

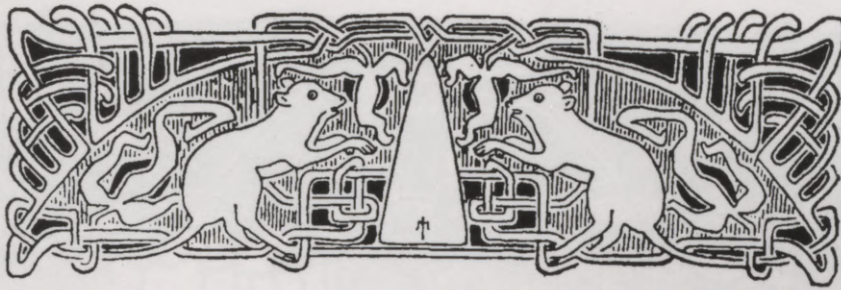
To, ka lasītājiem bija svarīga šī literārā pieeja, apliecina žurnāla vēstulju nodaļā publicētā redakcijas atbilde: "Jūs domājat, ka Vērotājam uz vāka būtu vajadzējis izskatīties jaunākam, spirtākam. Jūs aizmirstat, ka Vērotājs grib viscaur būt nopietns mūsu dzīves aplūkotājs, tādēļ viņam labāki pieder vecāka, padzīvojuša vīra vaigs."³

Tomēr šķiet, ka pēc kāda laika izdevēji lasītāju vēlmi ņēma vērā, un ar 1905. gadu Vērotājs kļuva ievērojami jaunāks. Privātkolekcijā saglabājies zīmējums rāda tēla tapšanas procesu, un Vērotāja izteiksmē saskatāma zināma līdzība ar tā radītāju J. Rozentālu (2. att.).

Jūgendstila iezīme grāmatu mākslā ir mākslinieku izveidoti burti katram konkrētam izdevumam. Arī J. Rozentāls "Vērotāja" nosaukumu zīmējis ar efektīgiem burtiem, kas vizuāli labi saistās ar attēlu. Turpreti titula vinjetē mākslinieks burtiem veltījis mazāku vērību, par to saņemdam R. Zariņa pārmetumu: "Tev es atkal nevaru piedot to grēkošanu pret skaidriem burtiem tā kā uz pirmās lappuses. Es tur ilgi domāju, kas tas par vārdu "siros", kamēr beidzot iedomājos, ka tas nozīmē "sirds"."⁴

J. Rozentāls ir darinājis arī speciālu lapu, kas veltīta Ata Ķeniņa dzejolim "Zem dzimtenes egles" (1903. – Nr. 1. – 23. lpp.). Izteiksmes lakonisms sasauca ar dzejoli ietvertu dramatismu, un formu askētiskums atsauc atmiņā somu mākslinieka Akseli Gallena-Kallelas darbu "Lemminkeinena mäte". Arī citu vinješu saistību ar tautas senatni ietekmējusi somu mākslinieka daiļrade.

Turpretim ar jūgendstilam raksturīgo līniju vijumu pārsteidz vinjete, kas ievada Friča Kīpera dzejojumu "Kantorists" (1905. – Nr. 3. – 326. lpp.)⁵. Skumjā apcerē ieģrimušās sievietes tēls labi atbilst galvenā varoņa drūmajām pārdomām (5. att.).



6. J. MADERNIEKS.
Vinjete žurnālā "Vērotājs".
1904

Lielāko daļu vinješu "Vērotājam" darinājis Jūlijs Madernieks. Viņa grafikas no J. Rozentāla darbiem atšķiras gan ar motīviem, gan ar noskaņu. J. Madernieka daiļrades galvenie iedvesmas avoti bija daba un ornamenti, ko jaunais mākslinieks interpretēja jūgendstilam raksturīgajās formās. Šo mērķtiecīgo virzību apliecina Teodora Ūdera vēstules fragments:

"Ik gadus viņš [J. Madernieks – I. P.] saņem 3 lielus žurnālus par dekoratīvo un tēlotāju mākslu un rūpīgi pārstrādā skicēs visu, kas tajos parādījies. Viņš spriež pavisam pareizi, ka skola vien nespēj talantu pārrādīt – ir dzelžaini uzcītīgi jāstrādā pašam pie sevis un skola jāuzskata tikai par vadītāju – tādā veidā kļūsti lietpratējs."⁶

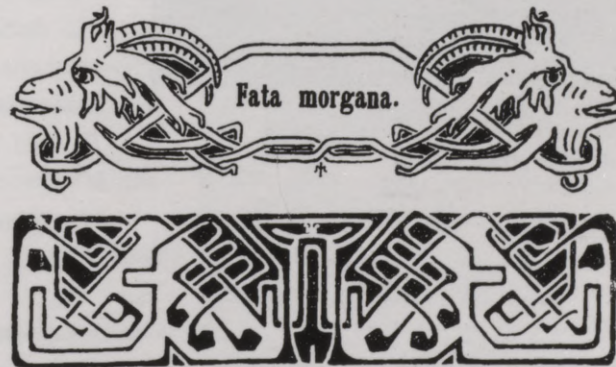
J. Maderniekam darbā lieti noderēja personīgā dabas paraugu kolekcija, rūpīgās latviešu ornamenta studijas un ārzemju pieredze, ko viņš apguva kā Štiglica skolas stipendiāts. Viņa darinātās vinjetes "Vērotājam" pārsteidz ar fantāziju, stilizējot izraudzītos motīvus – taureņus, magones, āboliņus, atraitnītes, pienenes, ūdensrozes, dažus, peles, āža galvu, ainavas, ornamenta elementus.

Dažu vinješu formu smagnējībā kā attāla reminiscence jaušama vācu paraugu ietekme (1903. – Nr. 1. – 45. lpp.; Nr. 2. – 153., 216. lpp.), tomēr kopumā dominē vieglāks ritms, latviešu dzīves izjūtai un ornamentam atbilstoši primitīvāks formu veidojums bez eksaltētas izsmalcinātības (1904. – Nr. 3. – 291. lpp.; Nr. 5. – 546. lpp.; Nr. 6. – 682. lpp.; 7. att.). Neierasti un asprātīgi J. Madernieks stilizē peles atveidu simetriskā kompozīcijā (1904. – Nr. 12. – 1466. lpp.; 6. att.) un āža galvas atveidu vinjetē, kas darināta Jāņa Kleinberģa dzejolī "Fata morgana" (1904. – Nr. 12. – 1500. lpp.; 8. att.), savukārt ornamenta elementiem vinjetē Kārļa Štrāla dzejojumam "Kurzemes klajums" (1904. – Nr. 6. – 713. lpp.) mākslinieks piešķīris latviešu rakstiem iezīmīgo grafisko skaidrību, bet šī paša autora tēlojuma "Krēslā" vinjetei – simbolisku misticismu (1904. – Nr. 9. – 1057. lpp.; 9. att.). Vizuālās realitātes motīvu sasaukšanos ar literāro pirmavotu spilgti apliecina laivas un ūdensrozes zīmējums J. Kleinberģa dzejolī "Mūža jūrā" (1904. – Nr. 7. – 788. lpp.; 10. att.):



7. J. MADERNIEKS.
Vinjete žurnālā "Vērotājs".
1904

⁶ Teodora Ūdera vēstule Karīnei Leimanei no Pēterburgas 1898. gada 18. (30.) oktobrī // Spēks, darbs, dzīves prieks: Teodora Ūdera vēstulu, rakstu, piezīmju izlase / Sast. A. Ūdere un M. Slava. – Rīga, 2001. – 102. lpp.



8. J. MADERNIEKS.
Vinjete J. Kleinberģa
dzejolī "Fata morgana"
žurnālā "Vērotājs". 1904

9. J. MADERNIEKS.
Vinjete K. Štrāla tēlojumam
"Krēslā" žurnālā "Vērotājs".
1904

10. J. MADERNIEKS.
Vinjete J. Kleinberģa
dzejolim "Mūža jūrā"
žurnālā "Vērotājs". 1904



11. J. MADERNIEKS.
Vinjete I. Buņina dzejoļiem
žurnālā "Vērotājs". 1905



12. J. MADERNIEKS.
Vinjete K. Tetmajera
dzejolim prozā "Egle"
žurnālā "Vērotājs". 1905

Pa mūža jūru mana sapņu laiva slīd,
Un ilgu ziedi, kuri sirdī plauka,
Pa viņas tumšām malām sveras laukā
Un it kā zvaigznes zilos jūras vijņos slīd.

Arī ainavu stilizācijās J. Madernieks panāk noskaņas atbilstību tekstam. Tā, piemēram, krievu dzejnieka Ivana Buņina dzejā pausto skaudrumu un sāpes izceļ melno un balto lauku kontrasti (1905. – Nr. 8. – 834. lpp.; 11. att.), savukārt nervozais līniju ritms sasauca ar Kazimira Tetmajera dzejoļa prozā "Egle" (1905. – Nr. 11. – 1110. lpp.; 12. att.) tēloto nāves klusumu.

J. Madernieks, izmantojot iepriekšminētos principus, darinājis daudzas nobeiguma vinjetes, kurām ir miniatūri izmēri un vienkārša motīva interpretācija. Tās dažkārt ievietotas arī teksta sākumā.

Dažas vinjetes veidojis arī Vilhelms Purvītis, un tās ir ainavas, kas pakļautas dekoratīvai stilizācijai. Mākslinieka galvenais izteiksmes līdzeklis ir līnija, kas veido priedes (1903. – Nr. 1. – 79. lpp.) vai egles (1903. – Nr. 2. – 216. lpp.) siluetu, līniju klājums dažādos virzienos sniedz nojausmu par vērienīgu panorāmu (1903. – Nr. 2. – 133. lpp.), bet pāris skopu līniju – par mūžības elpu (1903. – Nr. 1. – 61. lpp.). Pēdējā darba dekoratīvitate saistās ar simbolismu.

V. Purviša askētiskajai līnijai sekojis arī Eduards Brencēns. Viņa spalvai pieder pāris ainavu, kurās vēl jaušams iesācēja biklums. Pretstatā citu autoru miniatūrām E. Brencēna darbos svarīgāks ir baltā laukuma īpatsvars, ko vietumis pārtrauc mistiski koku stāvi ar dīvainām ēnām (1905. – Nr. 6. – 760. lpp.; 14. att.), meža aprīse ar ūdens klajumu (1905. – Nr. 5. – 597. lpp.) vai nervozu līniju ieskicēti pauguri ar koku silueteim (1905. – Nr. 6. – 693. lpp.).

"Vērotājā" ievietotas arī dažas Riharda Zariņa vinjetes. Lielāka to daļa ilustrē J. Rozentāla rakstu par mākslinieku⁷, taču viena no tām ir pietiekami universāla un

⁷ R. [Rozentāls J.] Rihards Zariņš // Vērotājs. – 1904. – Nr. 8. – 995.–1006. lpp.



16. O. ŠTEINBERGS.
Vinjete žurnālā "Vērotājs".
1905



17. M. P. Vinjete žurnālā
"Vērotājs". 1905

¹¹ Grosvalds F., Strausmanis A.
5. Vispārējie latviešu dziedāšanas
svētki // Mājas Viesis. – 1910. –
Nr. 21. – 501. lpp.

¹² Vērotāja izdevējs [Veismanis J.]
Izdevēja paziņojums // Vērotājs. –
1905. – Nr. 12. – 1491. lpp.

¹³ Prande A. Latviešu rakstniecība
portrejās. – Rīga, [1926]. – 225. lpp.

¹⁴ Jaņa Rozentāla vēstule Ellijai
Rozentālei no Rīgas 1904. gada
28.–29. jūnijā (11.–12. jūlijā) //
Dzīves paete. – 194. lpp.

siluetu traktējumā vērojama līdzība ar mākslinieka parakstīto zīmējumu, kas ievietots kā atsevišķs pielikums 1905. gada 11. numurā. Mēs redzam centienus atrast tipisko kopformā, pēc kuriem vēlāk viegli atpazīstami I. Zeberiņa zīmējumi.

Mav zināms arī vairāku vinješu (1905. – Nr. 7. – 772., 833., 836. lpp.; Nr. 8. – 948., 970., 993. lpp.) autors, kas darbus parakstījis ar iniciāļiem "M. P." (17. att.). Leksikonos nav izdevies atrast mākslinieku ar šādiem sākuma burtiem. Iespējams, ka autors jāmeklē ar tēlotāju mākslu mazāk saistītās jomās, jo darbu izpildījumā jaušams amatnieciskums. Vinjetēs atkārtojas viena un tā pati uzbūves shēma: ainavisko motīvu, kurš formā ir smagnējāks, ierāmē ornaments, kas veidots tikai ar līnijām. Šis ornamenta raksturs norāda uz autora iespējamo saistību vai nu ar arhitektūru, vai arī ar moderno mēbeļu rotāšanu. Iespējams, ka darbu autors ir 20. gs. sākumā pazīstamais mēbeļu galdnieks Mārtiņš Pagasts. Par šīs profesijas aktīvo līdzdalību mākslas procesos liecina, piemēram, 5. Vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem veltītais plakātu konkurss (1910), kurā godalgots un vēlāk ar J. Rozentāla labojumiem iespiests galdniekmeistara M. Grīnfelda darbs.¹¹ Ar iniciāļiem "M. P." signēta arī Rīgas Mākslas salona 1900. gada reklāma.

"M. P." ir noformējis lapu ar stilizētu sirds atveidu un krītošiem zariem, kas ietver J. Kleinberģa skumjo dzejoli "Sāpju ilgās" (1905. – Nr. 8. – 963. lpp.). Vēlreiz šis noformējums izmantots J. Akuratera dzejolim "Adagio" (1905. – Nr. 10. – 1233. lpp.).

1905. gada nogalē, tikai pēc divu gadu ilgās eksistences, iznāca "Vērotāja" pēdējais numurs, kurā izdevējs J. Veismanis rakstīja: "Ir iestājies pārejas laiks, kurā mierīga kultūras dzīves gaita pavisam pārtraukta no politiskām jukām un nemieriem. (..) Tādā laikā tīri literārisks darbs ir pārāk grūti strādājams, sevišķi mūsu šaurajos apstākļos, kur šāda darba darītāju un veicinātāju tā jau tik maz. Interese priekš mākslas un zinātnes, kura pie mums nekad nav bijusi diez cik liela, tagad pavisam apsūkusi, vismaz ja runā par tādu mākslu un zinātni, kas netraucas kalpot kādai tendencei. (..) Tādēļ "Vērotāja" izdevējs, atzīdams tagadējos apstākļos savu literārisko darbu par nesekmīgu, nolēmis, šo gadagājumu nobeidzot, "Vērotāja" izdošanu uz kādu laiku pārtraukt."¹²

Taču cerības nepiepildījās un atjaunot žurnālu J. Veismanim neizdevās. Alberts Prande, kurš grāmatā "Latviešu rakstniecība portrejās" apkopojis arī ziņas par periodiskajiem izdevumiem, norāda, ka J. Veismanis "Vērotāja" izdošanā ieguldījis daudz savu līdzekļu un maksājis augstākos honorārus autoriem.¹³ Tādēļ var pievienoties J. Rozentāla sašutumam, kas pausts vienā no viņa vēstulēm: "Nupat dzirdu, ka vecie kungi [Rīgas Latviešu biedrības vīri – I. P.] šķendējoties arī par Veismani un sakot, ka arī šis ekspluatējot biedrību, jo par "Vērotāju" ņemot 5 rubļi. Būs gan te joki, tie ļautiņi taču kļūst šausmīgi smieklīgi. Es ierosināšu nodibināt vecajiem kungiem kādus jaunus varjetē un kafērestorānus, kur apkalpo dāmas, jo mākslinieki un literāti viņus izputina un gara dzīves sniegumi nepavisam nav viņu gaumē."¹⁴

Kādas bija laikabiedru domas par "Vērotāja" noformējumu? Priekšstatu par tām dod viena no polemikām starp "Vērotāja" un "Mājas Viesa Mēnešraksta" redakcijām. "Mājas Viesa Mēnešraksta" vērtējumu varētu izteikt vienā teikumā: "Tie, kuri grib smelties no "Vērotāja" kristīgus ideālus, patiesi nezina, ko iesākt ar modernām gleznu reprodukcijām un vinjetēm."¹⁵

Uz to "Vērotājā" dota atbilde: "Ka jums dažas "Vērotāja" bildes nepatīk, tā nav "Vērotāja" vaina. Tie ir vispāratzītu mākslinieku darbi, kam paliekama mākslas vērtība; arī reprodukcijas no lietpratējiem atzītas par īsti teicamām. Diemžēl mūsu publikā pareiza mākslas gaume vēl nav attīstījusies un jaunlaiku mākslinieki lielāko tiesu paliek nesapraستی. "Vērotājs" nu nedrīkst līdzī nostāties uz neattīstītas gaumes pakāpes, bet viņam jāpūlas publikā labu gaumi ieaudzināt. Un tas nav citādi panākams, kā neatlaidīgi sniedzot īstus mākslas darbus."¹⁶

Tagad, tieši simt gadu pēc "Vērotāja" nodošanas lasītāju vērtējumam, varam izteikt objektīvāku viedokli par tā noformējumu. Patiesībā tas ir jautājums par jūgendstila vērtējumu grāmatu grafikā. No romantisma redzespunkta "Vērotāja" noformējums ir pozitīva parādība. Turpretim attieksme būtu negatīva no klasicisma piekritēju vai tipogrāfiskā salikuma atbalstītāju pozīcijām un līdzīga Jāņa Siliņa izteikumam par Jūlija Madernieka agrīnajiem darbiem: "Savas darbības agrajā posmā viņš pieslēdzies grafisku rotājumu izlikumotiem vijumiem "Jugend" un "Secesijas" stilu garā. Tomēr šie salkani glēvie līkumi autoru nespējuši apmierināt."¹⁷

Un visbeidzot – vērtējot "Vērotāju" 20. gs. sākuma latviešu žurnālu noformējuma kontekstā, jāizceļ tā novatoriskā loma. Latviešu mākslinieki sāka izgatavot oriģinālas vinjetes, kas bija paredzētas konkrētam žurnālam un aizstāja standartizēto importēto produkciju. "Vērotājs" latviešu periodikā pieteica jūgendstilu, kas pēc dažiem gadiem uzplauka almanahā "Zalktis". Vienlaikus "Vērotāja" vinjetes kļuva arī par nacionālā stila pieteikumu mūsu žurnālu noformējuma mākslā.

¹⁵ Iz mākslas un rakstniecības kritikas // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1904. – Nr. 1. – 62. lpp.

¹⁶ Vēstulnieks // Vērotājs. – 1904. – Nr. 3. – 383. lpp.

¹⁷ Siliņš J. Jūlijs Madernieks. Kritisks apcerējums // Madernieks J. Raksti. – Rīga, [1930]. – 15.b lpp.

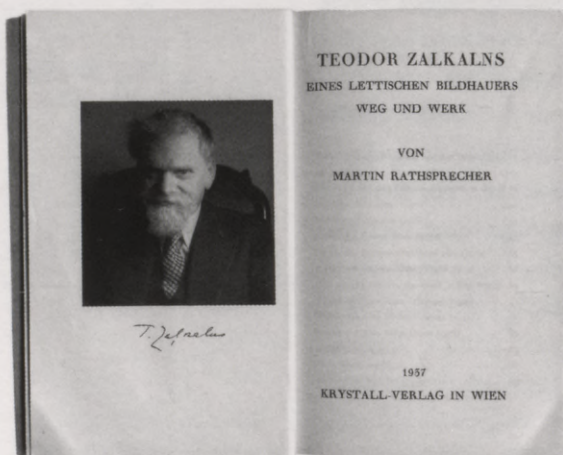
TEODORA ZAĻKALNA "MĀMIŅAS"

Daži formrades un arhetipisko sakņojumu aspekti

Ruta Čaupova

Tumšajā diorītā izkaltā, rūpīgi slīpētā "Stāvošā māmiņa" (2. att.), kas tapusi 1915. gadā, Teodoram Zaļkalnam uzturoties Pēterpilī, un pelēkā granītā īstenotā, arī gludi slīpētā "Sēdošā māmiņa" (3. att.), kura sākotnēji veidota 1916. gadā, bet kuras pilnīgo izpildījumu granītā tēlnieks pabeidza 1923. gadā, – abas šīs akmens skulptūras pamatoti uzskatāmas par hrestomātiskiem, stilistisku pavērsienu iezīmējošiem darbiem latviešu tēlniecības virzībā. Šos tēlus, kuros universālas cilvēka eksistenciālās esības iezīmes apvienojas ar nacionālā vidē sakņotām īpašībām, varam uztvert kā ietilpīgus ikoniskus veidolus. Šo ikonisko satvaru ar tajā pausto piederības apziņas un pārlaicīguma koncentrējumu savā laikā bija uztvēris arī Edvarts Virza. Viņš, savā tēlaini esejskajā izteiksmē lietodams iespaidīgu salīdzinājumu, atzina, ka "māmiņas" ir tikpat latviskas, cik sfinksas ir ēģiptiska.

¹ *Rathsprecher M. Teodor Zalkalns – Eines lettischen Bildhauers Weg und Werk* – Wien, 1937. – S. 76–77.



1. Titullapa un prettituls M. Rātšprehera grāmatai *Teodor Zalkalns – Eines lettischen Bildhauers Weg und Werk*. 1937

² *Baumanis K. Teodors Zaļkalns*. – Rīga, 1966. – 75.–79. lpp.

Cittautu autors Martīns Rātšprehers 1937. gadā Vīnē izdotajā apcerējumā par Teodora Zaļkalna mākslinieka ceļu un darbiem savukārt visai patētiski uzsvēra universālo izjūtu – reliģiozas pietātes un mātišķas sirdsgudrības – iemūžinājumu abos māmiņu tēlos, atzīmējot, ka akmens kā zemes cietākais materiāls ir īpaši atbilstošs tēlnieka rastajam šo īpašību vispārinājumam.¹ Mēģinādams raksturot māmiņu tēlos paustā eksistenciālā stoicisma un sirdsgudrības dziļāko pamatu, M. Rātšprehers saskata to ne tikai dzīves pieredzē, bet arī šo īpašību saiknē ar kosmisko kop-sakarību (*kosmische Zusammenhänge*) apjausmu.

Māmiņu tēli, protams, ir minēti un raksturoti daudzās publikācijās. Tēlnieks Kārlis Baumanis monogrāfijā "Teodors Zaļkalns" (1966) veltījis atsevišķu nodaļu šo nozīmīgo darbu tapšanas apstākļu, to garīgā satvara un stilistisko iezīmju skaidrojuma, ietverot gan Zaļkalna paša izteikumus, gan vairākas laikabiedru liecības.² Līdzīgi Vilhelma Purviša svinīgi kanonizētajiem pavasara ūdeņu gleznojumiem arī Zaļkalna "māmiņas" pieder pie tiem latviešu mākslas klasiskā mantojuma darbiem, par kuriem varētu teikt, ka tie ir pat it kā tautiskojušies mūsu apziņā. Tomēr dažkārt attieksmi pret šādiem izteikti hrestomātiskiem darbiem var ietekmēt arī interesi atslābinošs pierastums.

Izmantojot tuvplāna skatījuma iespēju, esmu vēlējies pārlūkot dažas būtiskākās formrades principu un tēlainības arhetipisko plānu izpausmes šajās

Zaļkalna skulptūrās. To nolāgījumā var iezīmēties arī līdz šim mazāk akcentētas vai pat hipotētiskas nianšes.

Atskatoties uz Zaļkalna mūža gājumu un pievēršot uzmanību meistara paša domām un izteikumiem, redzam, ka viņš tik tiešām atzina transcendentu izjūtu nozīmi mākslas augstāko ideālu apliecinājumā. Pazīdams seno civilizāciju tēlniecības sasniegumus un pieredzi, Zaļkalns saprata, ka esības plānu iemūžinājums mākslas darbu formās var sniegties tālāk par ikdienišķi saredzamo, tas var ietvert noslēpumainu, vārdos neizsakāmu vēstījumu. Vistiešāk šo attieksmi meistars ir izteicis vienā no vēstulēm Lūcijai Zutei-Amiragovai, kur viņš, apcerēdams mākslas dziļāko būtību un tās saiknes ar dzīves realitāti, raksta: "Nevar būt mākslas, nevar būt atziņu un augšanas, ja nav apzinātu sakņu visumā. Īstā māksla nav rotaļība, tā iet dziļumos. Cilvēks kā vērtība ir tik liels, cik tāli un dziļi viņš tver, kā mākslinieks – cik viņš no šī tvertā teicis. Māksla nav atraisāma no dzīves, tās saknes ir dzīvē iekšā, viņa ir dzīves visaugstāko un pilnīgāko vērtību nesēja. Nedomāju, ka ārpus mākslas vēl ir citi ceļi, kas tuvāk pieskartos lielajām mīklām."³

Šis rezumējošās atziņas Zaļkalns vārdiski ir apliecinājis 20. gs. 30. gadu sākumā rakstītā vēstulē, mūža cēlienā, kad viņš visai kritiski, bieži vien pašpārmetumos mocīdamies, pārlūkoja paveiktā atbilstību tiem ideāliem, kurus viņš sev bija izvirzījis. Skatot Zaļkalna darbus, varam saprast, ka saikne starp transcendentālās izjūtas balstītu pasaules uztveri un tēlu konkrētību, arī to raksturojošo tiešāmību, kas rasta, vērojot dzīvo modeli, tēlniekam vienmēr ir bijusi aktuāla. Māmiņu tēlos šī saikne parādās apbrīnojami dabiskā esības dažādo plānu un arhetipisko sakņojumu saliedējumā.

Zaļkalns sevi dēvēja par sapņotāju. Viņa jau sākotnēji transcendentu ievirzītā, intuitīvām atskārsēm atvērtā dzīves izjūta, kas vēlāk izpaudās arī dzejījumos un aforistiskās atziņās, papildinoties ar izteikti selektīvu, reizēm it kā pat mistiskas tuvības izgaismotu interesi par izcilām senāko posmu kultūras vērtībām, veidoja spēcīgu impulsu loku profesionālo uzdevumu pamatojumam. Zaļkalns ir atzinis, ka, saskaroties ar dažiem senāko posmu sasniegumiem, piemēram, ar Leonardo da Vinči veikumu⁴, arī ar Senās Ēģiptes tēlniecību, viņš ir pārdzīvojis divaini brīnumainu tuvības sajūtu.

Tie iespaidi, pārdzīvojumi un vērojumi, kurus Zaļkalns uzkrāja savos studiju ceļojumos, pasaules lielo muzeju apmeklējumos un arī ar mākslas grāmatu starpniecību, ietekmēja viņa uzskatus par jēdziena "liela stila māksla" nozīmi un kritērijiem. Domu par to, kādas īpašības atšķir liela stila mākslai atbilstošus nopietna rakstura formrades uzdevumus no rotaļīguma vai funkcionāla pielāgojuma izpausmēm, piemēram, sīkplastikā un dekoratīvajā tēlniecībā, Zaļkalns ir paturējis prātā vienmēr – gan jaunlaiku, gan senāko posmu tēlniecības darbus vērtēdams. Varam nojaust, ka, arī māmiņu tēlus veidodams, tēlnieks ir domājis par to, kā šajās visai neliela izmēra skulptūrās summējas tās īpašības, kas apliecina piederību pie liela stila mākslas parādību loka.



2. T. ZAĻKALNS. Stāvošā māmiņa. 1915

³ Teodora Zaļkalna vēstule Lūcijai Zutei-Amiragovai 1932. gada 10. jūlijā // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1978. – 103. lpp.

⁴ Teodora Zaļkalna vēstule Lūcijai Zutei-Amiragovai 1930. gada 8. aprīlī // Latviešu tēlotāja māksla. – 101. lpp.

⁵ Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais // Māksla. – 1966. – Nr. 4. – 7. lpp.

⁶ Turpat.

⁷ Baumanis K. Teodors Zaļkalns. – 76. lpp.

⁸ T. Zaļkalns svešvārdu vietā lietoja pašdarinātus jaunvārdus. Šajā gadījumā viņš vārdu "pozēt" ir aizstājis ar apzīmējumu "stingnēt".

Dabas studēšanu, dzīvā modeļa rakstura atklāšanu Zaļkalns uzskatīja par pašsaprotamu pamatu tālākajiem tēlu satura un formas vispārinājumiem. Saskarsmes ar Rodēna principiem arī varēja nostiprināt pārliecību, ka tēlu reālais raksturojums ir svarīga un augstu vērtējama īpašība. "Tā ir radoša dabas skatīšana – dabas vērtēšana uz tās plastisko saturu,"⁵ – tā Zaļkalns skaidroja šo koncentrētās uztveres un būtiskāko iezīmju atlasēšanas procesu. Viņš atzina, ka, studējot dzīvo modeli un pārņemot reālās formas plastiski aktīvās, "daudz kas kā plastiski mazvērtīgs un lieks atmetams, daudz kas apvienojams un atsevišķi dabas elementi kāpināmi"⁶.

Māmiņu tēlos šo tēlniecisko formu sintēzei pakļauto pieeju Zaļkalns ir gan konsekventi, gan iekļūstīgi īstenojis. Tēlnieks ir panācis tādu formu uzbūves un raksturojošo elementu saskaņotību, kas ļauj uzskatīt šajos darbos īstētos principus par programmatisku pamatu izvēlētajā akmens tēlniecības ievirzes un stila attīstībai. "Māmiņās es pilnīgi apzināti meklēju skaidru, ja tā varētu teikt, kristālisku, vienkāršu, sintezētu, apvienotu formu. Būvēju kā celtni ar noteiktām plāksnēm un līnijām, atmetot visu mazsvarīgo. Atstāju tikai visnepieciešamāko,"⁷ – tā Zaļkalns pats raksturojis tos profesionālos uzdevumus, ko bija sev izvirzījis.

Apvienots, būtiskas (arī vēsturiski būtiskas) izjūtas un iezīmes uzsvērošs skatījums izpaudās tēlu garīgā satvara apliecinājumā. Smagie satricinājumi un tautas traģiskie pārdzīvojumi Pirmā pasaules kara laikā, kad bēgļu tūkstoši no izpostītajiem apgabaliem bija spiesti meklēt patvērumu svešumā un pati tautas kā kopības pastāvēšana bija apdraudēta, saasināja divējādas izjūtas. Cilvēks skaudri apzinājās, ka viņš kā dzīva būtne ir līdzīgs sīkam puteklim, ko jebkurā acumirkli var samalt nežēlīgā kara mašīnērija vai skart kāds negaidīts likteņa trieciens. Savā dziļākajā būtībā tas ir arī eksistenciāls, arhetipisku pieredzējumu slāņos mājokošs traģisms, ko cilvēki ekstremālos, smagos apstākļos ir izjūtuši visos laikos un joprojām izjūt. Un šādos smagos pārdzīvojumu laikos svarīga ir likteņu kopības, "mēs" sajūtas apzināšanās, tiecība pēc tā garīgā satvara un spēka, kas var palīdzēt pastāvēt gan individuāli, gan tautai. Māmiņu tēlos abi minētie izjūtu plāni cieši un līdzsvaroti sasaistās, saaug vienotā mākslas darbu veselumā bez jebkādam ārišķīga patosa pazīmēm.

Sevišķi svarīga loma māmiņu tēlu radīšanā bija modeļu izvēlei. Pirms tam Zaļkalns bija darinājis emocionālā kāpinājumā un romantizētā gaisotnē parādītas sievietes ģimētnes, arī dažus vīriešu raksturportretus. Par modeļiem viņš parasti izraudzījās personas no savu tuvinieku vai kolēģu loka. Šajā gadījumā tēlnieka izvēlēto latviskai videi tipisko modeļu raksturīgais veidols lielākā mērā nekā citkārt noteica ne tikai tēlu garīgo noskaņotību, bet arī formu uzbūves sakarības un stilu.

Šos darbus radīdams, Zaļkalns par modeļiem bija aicinājis latviešu bēgļu sievas no Kurzemes, kas bija arī tautasdziesmu zinātājas un teicējas. Ir saglabājušās paša Zaļkalna liecības par māmiņu tapšanu. 1916. gada 30. novembrī vēstulē Lūcijai Zutei-Amiragovai tēlnieks raksta: "Rītu man nāks veca māmiņa – bēgļa stingnēt"⁸, un

viņas laipnā seja, sastrādātās rokas un skaistais apģērba kroku kritums varbūt aizvilņos manu vieglprātīgo klaidoņa dvēseli uz vēl skaistāku pasauli nekā bezdarbība, viegla tēršanās, lakstošanās un pat kāršu spēle.”⁹ Sūkstišanās par to, ka viņa laiks dažkārt tiek nevērtīgi patērēts, ir visai pastāvīgs motīvs Zaļkalna vēstulēs, un šajā gadījumā tam ir savs personisks zemteksts. Tomēr tēlnieka liecinājums ļauj pavisam tieši nojaust arī to, ka viņš izjuta un apzināti novērtēja bēgļu sievu stājā un raksturā to garīgo satvaru un spēku, kas palīdz rast dziļāku pasaules redzējumu salīdzinājumā ar ikdienišķo dzīves ritējumu.

Lasot vēstulē rakstītās rindas, varam gūt arī priekšstatu par to, kam tēlnieks pievērsa īpašu vērību, strādādams ar dzīvo modeli. Tā ir laipnā seja, kā saka Zaļkalns, kura parāda raksturu un dzīves pieredzi. Tās ir rokas, roku kustību un stājas raksturīgums. Un trešais elements, kam tēlnieks velta īpašu uzmanību, ir apģērba raksturīgums un koptēls, sievu tērpa – garo brunču, villaines, lakatiņa – proporcijas, tipiskās iezīmes, kroku krituma kārtojums.

Jāatzīst, ka tālaika latviešu lauku sievietes, īpaši vecāka gadagājuma sievu, apģērba sastāvdaļu – villaines, garo brunču – samēru attiecības, to vienkāršās, stingrās formas veido savdabīgu tektonisku modeli, samēru kopumu, kas varbūt attāli, tomēr visai izteikti sasaucas ar to proporciju izjūtu, kura tā vai citādi parādās arī zemnieku celtnu tipos. Pārsedzošās, apjomus apvienojošās daļas zināmu pārsvaru un noteicošo raksturu attiecībā pret apakšējo daļu un citiem elementiem, apskatīdams primitīvo celtni, arī zemnieku ēku tipus, savā laikā atzīmēja Boriss Vipers.¹⁰

Valkājot villaini, kas apvienojoši sedz auguma plecu daļu un bieži vien sniedzas zemāk par vidukli, rodas līdzīga proporciju attiecība. Atceroties Zaļkalna izteikumu, ka viņš māmiņu tēlus “būvējis kā celtni”, jāsaprot, ka tā nebija robusta, modeļu reālajam veidolam neatbilstoša formu arhitektonizēšana. Skulpturālo formu un masu tektoniskā uzbūve un tajā akcentētā atsevišķo elementu ģeometriskās struktūras noteiktība lielā mērā saistījās tieši ar sievietes apģērba raksturīgo iezīmju tēlnieciski tektonisku traktējumu. Tas ļāva panākt konsekventu uzbūves skaidrības uzsvērumu, ietverot iejūtīgu attieksmi pret reālajām formu niansēm.

Vēlāk, mūža nogalē, jau citētajā traktātā “Tēlnieciski būtiskais” Zaļkalns uzsvēra to, ka “principi, pēc kuriem mēs radoši skatām pasauli”, arī tektoniskie samēru izvēles principi, “guļ dziļi iemetināti tautas būtībā un ir visdziļāk neapzināti”.¹¹ Tie ir ar mākslinieka intuīciju tveramie dažādu sakarību un formu strukturējuma paņēmieni sabalsojumi, kas, kļūstot par stila elementiem, veido būtiskas mākslas lokālā un arī nacionālā savdabīguma iezīmes.

Jāatzīmē, ka gan “Stāvošās māmiņas” veidolā, gan “Sēdošās māmiņas” formālajā risinājumā, gan arī pavisam nelielajā porcelānā izpildītajā māmiņas veidojumā tēlnieks apjomus ir saliedējis, neuzkrītoši uzsverot piramidāla masu kopuma enerģētisko koncentrējumu. Arī piramidālā masu un formu kārtojuma matrica nes

⁹ Teodora Zaļkalna vēstule Lūcijai Zutei-Amiragovai 1916. gada 30. novembrī // Latviešu tēlotāja māksla. – 96. lpp.

¹⁰ Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. – Rīga, 1940. – 270.–271. lpp.

¹¹ Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais. – 8. lpp.

sevi zināmu semantisku piesaisti arhetipiskiem priekšstatiem. Visai brīvi variētais piramidālais formu kopveids Zaļkalnam acīmredzot asociējās ar stabilitātes un nezūdamības izjūtu.

Šajā sakarā varam atcerēties viņa vēlākā laika izteikumus par to, kā senie ēģiptieši "cēla savas varenās piramīdas un tikpat vareni iemetināja lielās formās savus tēlus, lai tie, tāpat kā viņu piramīdas, izturētu gadu tūkstošu pretestību un ieietu mūžos"¹². Samērā neliela izmēra skulptūrās to piramidālais koptēls rada īpatnu uzmanības un enerģētiskās iedarbes fokusējumu, kas stājas spēkā uzreiz, jau silueta apveidu uztverot.

Māmiņu tēlus radīdams, Zaļkalns pirmoreiz latviešu tēlniecībā tik attīrīti pierādīja, ka formu ģeometrizējumam, pēc viņa paša vārdiem, "ģeometriski iesaistītam", ģeometrizējuma "seklīkumībām" pakļautam plastisko elementu kārtojuma var būt sevišķi svarīga loma gan formu konstruktīvās uzbūves un to semantikas sakarību atklāsmē, gan skulpturālo veidojumu enerģētiskā noslogojuma panākšanā.

Par Emīla Meldera 20. gadu sākumā darināto izteikti ģeometrizēto rakstnieka Pāvila Roziša portretu tēlnieka dēls arhitekts Ģederts Melderis kādreiz sacīja, ka tas ir darbs, kas radīts uz riska robežas. To var saprast, jo formu ģeometrizējums, reāli raksturīgo elementu pārveidojums tektoniski vispārinātās masu un apjomu attiecībās var novest arī pie virspusīgiem un aptuveniem stilizējumiem, bez iekšējā dzīvīguma. Vēlīgāk ielūkojoties, piemēram, "Sēdošās māmiņas" tēlā (3. att.), varam pamanīt, ka arī Zaļkalns, šo darbu radot, ir izvirzījis visai riskantu uzdevumu. Parādīt figūru saliekušos, sēdošā pozā, kad auguma anatomiskās proporcijas it kā pazūd un zaudē uzskatāmu nolasāmību, – tas tēlniekam jebkurā gadījumā, arī tad, ja stāvs nebūtu paslēpts zem villaines, varētu būt visai grūts uzdevums. Apvienojot auguma proporcijas un apveidu zem villaines gludajām, pārsedzošajām plaknēm, pastāvēja vēl lielāks risks zaudēt auguma aprišu raksturīgumu. Varētu būt tā, ka kopformas traktējums pārvēršas inertā veidojumā, kam galva, sejas atveids un rokas žests pievienojas kā tīri mehāniski piesaistītas daļas. Tā tas nereti gadās diletantiskos darinājumos vai pat vājākos profesionāļu darbos. Pat O. Rodēna radīto Balzaka tēlu vērtējot, ir izteikti pārmetumi, ka plandīgajā apmetnī ietvertā figūras kopmasa ir visai bezveidīga un inerta salīdzinājumā ar ekspresīvo rakstnieka galvas modelējumu.¹³

Zaļkalns "Sēdošās māmiņas" tēlā tik tiešām ir panācis to, ka caur villaines plašajām, rāmajām plaknēm tomēr var uztvert figūras proporciju un pozas reālo raksturīgumu. Te parādās Zaļkalna decentā plastiskās sintēzes izpratne, kas, viņa paša vārdiem sakot, izpaužas kā "summāra cilņa iekļaušana lielā vienkāršotā formā". Zaļkalns uzskatīja, ka "cilnim kā plastisko apjomu veidotājam ir sava noteikta uzbūve un savas uzbūves un reizē arī iedarbības centrs". Traktātā "Tēlnieciski būtiskais" viņš raksta: "No cilņa plastiskās piesātinātības atkarājas tēla dinamika un izteiksmes spēks. Cilnis var būt klusināts, kādu to atrodam pie ēģiptiešiem; stipri uzsvērts pie

¹² Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais. – 7. lpp.

¹³ Wilenski R. H. The Meaning of Modern Sculpture. – London, 1932. – P. 22–23.

Mikelandželo vai arī pastiprināti kāpināts Rodēna veidotajā Balzaka galvā."¹⁴ Cilnisko formu uzbūves un iedarbes dažādos veidus Zaļkalns, kā to apliecina viņa darbi un stilistisko principu virzība, ir pētījis un analizējis jau mākslas ceļa sākumposmā. Veidodams māmiņu tēlus, tēlnieks acimredzot apzināti izvēlējās delikāti klusinātu, placinātu, ēģiptiešu un arī citu senkultūru akmens tēlniecībai raksturīgu formu cilnisko traktējumu.

Māmiņu tēlu garīgā satvara un to arhetipiskā sakņojuma plānus skatot, vispirms, protams, jāatzīmē sievietes kā dzīvības spēka nesējas, kā vieduma un spēcīga kolektīvās zemapziņas pirmtēla īpašā loma daudzu kultūru pēctecībā kopš vissenākajiem laikiem. Sievietes mātišķuma veidolā, kā atzīst Karls Gustavs Jungs, pašā pamatā katra indivīda psihē slēpjas arhetipisks pārdzīvojums. Tas, kā saka Jungs, ir "nozīmju pārpilns arhetips"¹⁵ līdzās tēva – gara un dabas dinamikas, kā arī vīrišķās autoritātes nesēja arhetipam. Jungs arhetipus nosauc par "gatavības sistēmām, kas ir gan tēls, gan emocijas"¹⁶.

Šajos pirmtēlos visskaidrāk izpaužas dvēseles saistība ar zemi un pasauli. Tāpēc ir saprotama arhetipisko priekšstatu un tēlu atdzimšana dažādu kultūru kontekstos, līdzās arhetipiskajiem slāņojumiem ietverot arī tiešākas vides, attiecīgā laikmeta un arī autora – darbu radītāja attieksmes iezīmes.

Zināmā saistībā ar māmiņu tēliem varētu atzīmēt Baltijas teritorijā izsenis pastāvējušo māšu, arī matronu kultu, ko mitoloģijas pētnieki tiecas izskaidrot ar matriarhāta kā vispārīgas cilvēces attīstības pakāpes atbalsojumiem.¹⁷ Varētu, protams, uzskatīt, ka folkloras tradīcijas kā tādas ar dažnedažādās sakarībās iezīmētajiem māšu, māmuliņu un sievu tēliem tā vai citādi ir ieaudušās Zaļkalna kā mākslinieka dzīves izjūtā, viņa attieksmē. Tās ir savā ziņā netveramas saiknes, kas tālaika lauku vidē redzētajam un tautasdziesmās klausītajam ļauj iebalsoties dvēselē kā savdabīgam kamertonim. Tomēr folklorā bagātīgi rodamos vēja, meža, zemes, jūras un citu dabas spēku personificējumus māšu tēlos šajā gadījumā uz Zaļkalna darbiem nevarētu attiecināt, jo viņa pieejā nav šādi ievirzītas mitoloģizācijas iezīmju. Māmiņu tēlu reālajā tvērumā arhetipiskie plāni ieaužas nemanāmāk kā atpazīstamības, vienojošu izjūtu un dziļi dvēseliska pirmamata izteicēji.

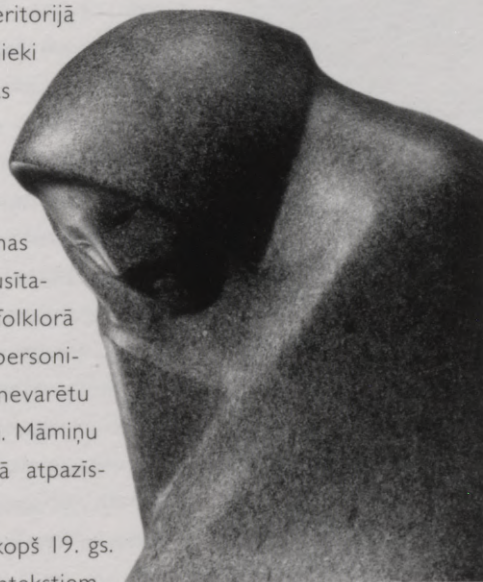
Raksturojot tos periodus, kad jaunākā laika latviešu literatūrā kopš 19. gs. vidus iezīmējās interese par mātes tēliem un to semantikas zemtekstiem, Janīna Kursīte atzīst, ka "mātes tiek aktualizētas galvenokārt pārejas laikos, kad folklorā funkcionē kā sakrāls pamats pārtapšanai un atdzimšanai"¹⁸. Šādu skaidrojumu Zaļkalna "māmiņām" zināmā mērā varētu piemērot. Piebilstot, ka nevis folkloriskā sākotne vien, bet tautas mentalitātes dziļēs glabātā ētisko vērtību un sargājošo spēku apzināšanās izjūta, kas Pirmā pasaules kara kataklizmās un patricentriskajā

¹⁴ Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais. – 7. lpp.

¹⁵ Jungs K. G. Dvēseles pasaule. – Rīga, 1994. – 71.–72. lpp.

¹⁶ Turpat. – 72. lpp.

¹⁷ Kursīte J. Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – Rīga, 1999. – 38. lpp. Rakstā "Mātes baltu un Baltijas somugru folklorā un literatūrā" apskatīta Pētera Šmita un Vilmas Grebles polemika par šo personificējumu izcelsmi.



3. T. ZAĻKALNS. Sēdošā māmiņa. 1916–1923. Fragments

¹⁸ Turpat. – 72. lpp.



4. Sēdoša vīrieša figūra
no Černavodes.
Ap 4500 p. m. ē.



5. Sēdošas sievietes figūra
no Meksikas. Ap 2.–8. gs.



6. Apustulis Sīmanis no Gistrovas Doma. 16. gs.

¹⁹ Hawkes J. The Atlas of Early Man. – London, 1976. – P. 69.

²⁰ Anton F. Die Frau im Alten Amerika. – Leipzig, 1973. – S. 37.

²¹ Fühmann F. Ernst Barlach: Das schlimme Jahr. – Rostock, 1967. – S. 88.

iekarošanas tieksmju pārmērā cilvēkiem bija nepieciešama kā svaiga ūdens malks, veidoja Zaļkalna vispārināti mātišķo tēlu dziļāko garīgo un arī funkcionālo pamatojumu.

Skarot jautājumu par arhetipisko nozīmju slēpto iedarbību, šoreiz gribētu pievērst uzmanību arī kādam figūras pozā un roku kustībā tvertam motīvam. Sēdošās māmiņas tēlā šāds arhetipiski kontemplatīvu, domīgu esības izjūtu izteicošs motīvs parādās, atveidojot figūru apcerīgā pozā, ar roku balstot galvu. Angļu teksts, skaidrojot seno skulpturālo tēlu iezīmes, šo stāvokli raksturo ar apzīmējumu *pensive attitude* – “domīga attieksme”.¹⁹

Par vienu no senākajiem šī arhetipiskā motīva piemēriem var uzskatīt neolīta laikmeta “domātāju” – sēdoša vīrieša māla figūru (4. att.), kas atrasta apbedījuma vietā Černavodes apmetnē Rumānijā, kultūrslāni, kura datējumu attiecina uz laiku ap 4500. gadu pirms mūsu ēras. Mālā atveidotais sēdošais vīrietis balsta galvu ar abām rokām, un pastāv uzskats, ka šādai kontemplatīvai sevi gremdēšanās pozai ir bijusi sakrāla nozīme.

Kāds cits – “domīgas” jaunas sievietes – tēls (5. att.) nāk no pavisam tāla kultūras areāla, no Meksikas senkultūras mantojuma.²⁰ Un vēl kāds piemērs – domīgā apustuļa Sīmaņa skulpturālais veidols (6. att.) no Gistrovas Doma, vēlinās gotikas koka tēlniecības darbs, kas reproducēts monogrāfijā par vācu tēlnieku Ernstu Barlahu kā viens no iespējamiem šī meistara inspirācijas avotiem.²¹

Šai sakarā jāmin arī mūsu tuvāko kaimiņu lietuviešu koka tēlniecībā tradicionālais domīgā, rūpju pārņemtā Kristus tēls. Šādu kompozīcijas tipu, kurā parādīts sēdošais Kristus, atspiedis galvu pret roku, kas balstās uz ceļiem, sastopam gan tautas koka tēlniecībā, gan lietuviešu profesionālo tēlnieku dažādos materiālos īstenotajos darbos. Tas ir lietuviskais “Rupintojēlis” – stoicisma, panesīguma un kontemplatīva dvēseles stāvokļa izteicējs. Raksturīgs piemērs šai ziņā ir pazīstamā lietuviešu tēlnieka Joza Mikēna 1937. gadā veidotais “Rupintojēlis” (7. att.).²²

Līdzīgus “domīgo” tēlu piemērus varētu atrast dažādu kultūru kontekstā – no senatnes līdz pat mūsdienām, jo šis patiesi ir arhetipisks, dziļi kolektīvajā zemapziņā apslēpts un sakņots apcerīgi eksistenciāla izjūtu stāvokļa apliecinājuma žests. Tas bāzējas cilvēkam būtiskās psiholoģiskās dispozīcijās, tāpēc šī motīva izplatībai dažādos laikmetos un kultūras areālos nav nepieciešami tieši kontakti vai personiski iepazīti pirmparaugi.

Bēgle, kas Zaļkalnam pozēja, droši vien tieši tā arī sēdēja – galvu pret roku atspiedusi, un tā bija viņai dabiska poza. Tomēr tas, kā “Sēdošās māmiņas” domīgumam, viņas tēla tiešajam un raksturīgajam atveidojumam pievienojas mūsu apziņas dziļākajos slāņos dusošu arhetipisku izjūtu aura, piešķir tēlam semantisku un arī emocionāli uztveramu paplašinājumu. Rada garīgu vidi instinktīvai šādu eksistenciālu izjūtu atpazīšanai. “Arhetips ir dvēseles orgāns, kas piemīt ikvienam,” saka K. G. Jungs. Tēlnieks šo gan konkrētajam modelim raksturīgo, gan arhetipisko žestu, tā

dvēselisko iedarbīgumu ir instinktīvi sajutis un atklājis, un iespējams, ka tikpat instinktīvi tas atbalsojas skatītāja uztverē, radot pastiprinātas ticamības un līdzpārdzīvošanas tiešumu.

“Stāvošās māmiņas” tēlā (2. att.) garīgā noskaņojuma vadmotīvs ir cilvēka pastāvēšana, viņa stoicisms likteņa un mūžības neizdibināmo spēku priekšā. Arī tas ir arhetipisks izjūtu stāvoklis, it īpaši tēlniecībā, jo ar trijdimensionālu formu iedarbi ir iespējams panākt spēcīgu enerģijas koncentrējumu. Te veidojas saikne ar akmeni kā izturības un nezūdamības simbolu. Akmens kā kultūrsimbola semantika, kas mūsu tautas senākajā mantojumā ir bagāti sazarota, arī cieši un tieši pieslēdzas māmiņu tēlu uztverei.

Runājot par akmeni kā tēlniecības materiālu, Zaļkalns daudzkārt un dažādās sakarībās minējis Senās Ēģiptes mantojuma svarīgo lomu. Tēlnieks ir sacījis, ka, ieejot ēģiptiešu zālēs muzejos, viņu allaž apņēmusi savāda tuvības sajūta. Viņš augstu vērtējis Senās Ēģiptes meistarū prasmi iemetināt lielās formās cietos akmeņus pavedos izkaltos tēlus, piepildot tos ar nezūdošu enerģijas izstarojumu. Zaļkalns, šķiet, nav atsevišķi atzīmējis citu reģionu seno civilizāciju akmeņu tēlniecības sasniegumus. Tomēr, piemēram, “Stāvošās māmiņas” tēlnieciskā risinājuma raksturā varētu saskatīt zināmu radniecīgumu arī ar Mezopotāmijas akmeņu tēlniecības iezīmēm. Luvrā, ieejot zālē, kur redzam daudzus samērā nelielus (ap 35–100 cm) galvenokārt melnajā diorītā īstenotos stāvošos figūru veidolus, tie pārsteidz ar precīzi rasto proporciju mēroga traktējumu, ar tēlu dabisko, apziņas apskaidrotību izsakošo stāju (8. att.). Proporcijas ir nedaudz strupākas, piezīmētākas salīdzinājumā ar ēģiptiešu skulptūrām. Apskatot šos iemiesojuma ziņā kompaktos akmeņu tēlniecības darbus, vairākas to tēlnieciskā satvara iezīmes šķiet radniecīgas tiem uzdevumiem, kurus, īstenojot savus darbus akmeņi, ir risinājis arī Zaļkalns. Līdzīga ir prasme panākt samērā neliela izmēra skulpturālā tēlā stingri pārvaldītu, monumentālu iedarbes koncentrējumu, kas savā pamatā ir apziņas pieredzes un garīga vēstījuma izteicējs.

Kā jau minēju, Zaļkalna izteikums nav liecību, ka viņš Mezopotāmijas tēlniecībai būtu pievērsis īpašu uzmanību. Hipotētiska minējuma līmenī ir iespējams iedomāties, ka Zaļkalns šos darbus varētu būt redzējis. Tomēr var būt arī tā, ka, piemēram, “Stāvošās māmiņas” figūrai izvēloties to pašu materiālu – diorītu – un izmantojot arī senās tēlniecības paraugiem tuvu telpiskā mēroga moduli, tēlnieks intuitīvi atrada pieeju, kas ir radniecīga seno meistarū lietotajiem formrades paņēmieniem.

Jāatzīst, ka vispilnīgāk māmiņu tēlu mākslinieciskā vērtība un tajos ietvertā semantiskā jēga atklājas tieši akmeņi īstenotajos skulpturālajos veidos. Darinot šos tēlus citos materiālos, piemēram, atlejojot “Sēdošās māmiņas” figūru bronzā, radītais iespaids ir parastāks, vairākas būtiskas tēlu semantikas dimensijas visapjomīgāk atklājas tieši akmeņu skulptūrās. Zaļkalns pats uzskatīja, ka “materiāls nemaina plastiskā



7. J. MIKĒNS. Rupintojelis. 1937



8. Lagašas valdnieks Gudea. Ap 2290–2255 p. m. ē.

²² XX a. lietuviu dailės istorija: 1900–1940. – Vilnius, 1983. – T. 2. – P. 109.

būtību, tas vienīgi piedod zināmu nokrāsu vai skaņu", tomēr, māmiņu skulpturālās formas skatot, jāatzīst, ka akmens kā materiāla semantikas slāņojumu līdzdarbība tēlu satura atklāsmē nes daudz lielāku vēstījuma slodzi un šajā gadījumā ir patiesībā neaizstājama.

Jāteic, ka arī mēģinājumi izmainīt šo tēlu mēroga moduli ir ietekmējuši to iedarbību. Tā, piemēram, izkaļot pelēkā granītā atbilstoši plenēra mērogam palielinātu "Sēdošās māmiņas" tēlu un uzstādot to kā kapa pieminekli Teodora Zaļkalna atdusas vietā Raiņa kapos, tēlniekam Kārlim Baumanim, šo darbu pēc labākās sirdsapziņas veicot, tomēr nav bijis iespējams pilnībā saglabāt tēla koncentrētības auru.

Ir zināms, ka 1923. gadā Zaļkalns, izstrādādams savu projekta priekšlikumu Brāļu kapu ansambļa iekārtojumam, bija paredzējis memoriāla telpā uzstādīt arī attiecīgi palielinātu, iespējams, Allažu šūnakmeni izkalto bēgles – "Sēdošās māmiņas" – tēlu. Var jau būt, ka tēlnieks pats, veicdams mēroga izmaiņumu, būtu atradis telpiskajai videi un atšķirīgajam materiālam atbilstošu formu traktējumu, saglabājot iekšējo noskaņu. Tomēr arī tad tas droši vien būtu jau zināmā mērā citāds tēls, ar citādi telpā izskanošu tēlniecisko masu kārtojuma iedarbīgumu.

Domājot par stila izjūtas jautājumiem, jāaplūko arī pavisam nelielais, 36,5 cm augstais porcelānā īstenotais māmiņas tēls (9. att.), kuru acimredzot varam uztvert kā savdabīgu tuvplāna veidojumu, kas tapis līdztekus "Stāvošās māmiņas" veidolam. Šajā gadījumā tādā kā īpatni risinātā mazformāta krūšutēla kompozīcijā, atveidodams tikai seju, galvu un zem villaines krituma slēpto plecu daļu, tēlnieks tiešāk, varētu teikt, pat portretiskāk nekā granītskulptūrās ir parādījis modeļa individuāli raksturīgās iezīmes – nedaudz pat uzsvēris lēnīgo, sevī vērsto noskaņojumu un pieliektās galvas kustību. Zem zoda sasetāt lakatiņa formas ir tādas pašas kā "Stāvošajai māmiņai", tomēr šajā veidojumā tās brīvāk aptver un vairāk atsedz sejas pantu un gludi sasukatāto matu modelējumu.

Saistībā ar šo māmiņas tēlu varētu atcerēties, ka traktētā "Tēlnieciski būtiskais", izteikdams savu priekšstatu par porcelānu kā tēlniecības, nevis tikai sīkplastikas materiālu, Zaļkalns ir īpaši atzīmējis ķīniešu kultūras sasniegumus šajā jomā. "Pie šiem klasiskajiem porcelāna meistariem jānoiet katram, kas dziļāk grib ieskatīties porcelāna būtībā," rakstīja Zaļkalns. "Mūsu Vakareiropas mākslas muzejā ir ļoti skaists 18. gadsimteņa porcelāna bodisatvas tēls. Šai tēlā izvilināts daudz no tā, ko porcelāns liela stila izpratnē var dot tēlniecībā."²³ Šo Ārziemju mākslas muzejā skatīto porcelāna veidojumu Zaļkalns savā rakstā min kā tuvāko viņa studentiem pieejamo piemēru. Par to, kā viņš savas stilistiskās izjūtas ietvaros varē-



9. T. ZAĻKALNS.
Māmiņa. 1916

²³ Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais. – 8. lpp.

tu interpretēt viņa izpratnē īsteni tēlniecisku pieeju porcelānam, šim delikātajam materiālam, kas ir pilnīgi citāds nekā akmens, Zaļkalns, kā redzams, domāja jau tad, kad izmēģināja šajā materiālā māmiņas tēla varianta īstenojumu. Viņam arī porcelānā bija tuvas plašas plūstošas formas, kuras tēlnieks prasmīgi saskaņoja ar sīkāk iezīmētu sejas pantu modelējumu. "Baltās" porcelāna māmiņas nelielajā veidolā tēla noskaņa atklājas sirsnīgākā intonācijā, tas ir mazo formu tēlniecības darbs, rokā paņemams, tuvskatījumā aplūkojams, tomēr tajā saglabājas kopformas monumentāli tvertais saliedējums un veselums. Par šo Zaļkalna darbu arī varētu sacīt, ka viņš kā formu un materiālu saderību jūtīgi tverošs meistars tajā ir parādījis, ko porcelāns liela stila izpratnē var dot tēlniecībā.

Liela stila mākslas jēdziens, kas, protams, nav absolutizējams kritēriju kopums, Zaļkalna izpratnē saistījās ar nopietni rastu cilvēka esmes, viņa dziļākā garīgā satvara tvērumu ciešā vienotībā ar tēlnieciskās izteiksmes pamatelementu iespējami attīrītu un noskaidrotu noskaņotību. Jāatzīst, ka 20. gs. otrās puses vizuālās sfēras procesu un paradigmu izvērsumā šis jēdziens ir it kā pagājis, zaudējis savu kādreizējo nozīmību, kad tas visai būtiski noteica mākslinieka gaumes, viņa radošās izvēles spektru un ievirzes. Daudz maz stingri koordinēta, vienota stila kritērijus ir patiešām grūti attiecināt uz dažādu formrades veidu zarojumiem un sajaukumiem, kas iezīmē mūsdienu telpisko mākslu radošo izpausmju gandrīz neierobežotu paplašinājumu. Tēlniecībā tomēr pastāv arī tradicionālu formrades paņēmieni – modelēšanas un skulpturālas, cietajos materiālos īstenotas izteiksmes – turpinājuma un attīstīšanas iespējas. Tas priekšstatu kopums par tektoniski izsvārta stila un tēlnieciski būtiskā izpratni, ko Zaļkalns nostiprināja, māmiņu tēlus radīdams, arī viņa tiecība uzsvērt formu monumentālo kopiespaidu deva rosinājumus turpmākajām latviešu tēlniecības ievirzēm gan tad, kad nākamās paaudzes pārstāvji Emīls Melderis un Marta Skulme, attīstot savu stila izjūtu, meklēja, kā Melderis ir sacījis, katrs savu "lielo formu", gan tālākajos cēlienos, kad pēckara posmā latviešu tēlnieki tiecās atdzīvināt akmens tēlniecības tradīcijas.

ANDREJA KURCIJA "AKTĪVĀ MĀKSLA"



I. K. UBĀNS.
Andreja Kurcija
portrets. 1922

¹ Rakstnieks, dzejnieks un teorētiķis Andrejs Kurcijs (1884–1959, istajā vārdā Andrejs Kuršinskis) mācījies Rīgas Politehniskajā institūtā (1904–1905), Jēnas (1905–1911), Kazanā (1912–1913) un Berlīnes (1922–1923) universitātēs. Līdz 1918. gadam strādājis par ārstu Latvijā un Petrogradā. Padomju periodā allaž raksturots kā "strādnieku kultūras darbinieks", kura literārajā mantojumā akcentēti dzejoļu un stāstu krājumi, kā arī teātrī un literatūrā veltīti teorētiskie apcerējumi "Teātris" (1925) un "Par mākslu I" (1932), ko bija viegli interpretēt attiecīgās ideoloģijas gaismā.

² Kurcijs A. Aktīvā māksla. – Potsdama: Laikmets, 1923. – 64 lpp.

³ Turpat. – 5. lpp.

⁴ Līdz ar to šajā apcerē netiks iztirzāts arī, piemēram, A. Kurcija viedoklis par Andreja Belija dzejas teoriju.

⁵ Sūna E. A. Kurcijs. Aktīvā māksla. Izdevniecība "Laikmets" 1923 // Ritums. – 1924. – Nr. 7. – 551. lpp.

Stella Pelše

Literāta un kritiķa Andreja Kurcija¹ apcerējums – 1923. gadā publicētā grāmata "Aktīvā māksla"² – ir viens no Latvijai samērā netipiskiem avangarda teorijas manifestiem, kas definēts kā noteikta virziena principu izklāsts un analizē gan Eiropas, gan Latvijas sava laika vizuālo mākslu problemātiku. Vienlaikus šis darbs ietilpst to Latvijas situācijai visai tipisko apcerējumu lokā, kuros par mākslu spriež citu kultūras nozaru pārstāvji. Kaut gan A. Kurcijs atšķirībā no, piemēram, R. Sutas, U. Skulmes, J. Siliņa vai T. Zaļkalna nebija praktizējošs mākslinieks, kas varētu sniegt paša radošajā pieredzē balstītus teorētiskus ieteikumus, viņš tomēr uzskatīja, ka "tagadnes tēlojošajās mākslās aktivisms parādās visnoteiktāki, un tāpēc taisni šais mākslas nozarēs visvieglāk iegūstama un piemēriem noskaidrojama pārskatāmība par aktīvās mākslas būtību"³. Uzreiz jāteic, ka šis apceres nolūks nav iztirzāt A. Kurcija darba literatūrzinātniskos aspektus⁴, bet gan palūkoties uz to no vizuālo mākslu teorijas viedokļa, kas varbūt ļautu zināmā mērā likvidēt mulsinošo plaisu starp aktivisma "formālistisko" un "revolucionāro" raksturu. Mākslas "aktivitātei" kā noteiktas kvalitātes apzīmējumam piemīt arī nenoliedzams mūsdienīgums – visi pēdējās desmitgadēs notikušie centieni iznest mākslu no muzeju un galeriju nošķirtības publiskā telpā, rosināt skatītāja reakciju, mēģinot šokēt un pārķāpt iepriekšpieņemtās mākslas robežas, faktiski ir tulkojami kā nebeidzami centieni "aktivizēt" par komercpreci kļuvušo mākslas darbu, saistīt to ar reālo un ikdienišķo pieredzi, reizēm visai kuriozi un provokatīvi sasaucoties ar komunistiskās ideoloģijas izmantotajām kolektīvo un sociālo vērtību klišejām. To aizmetņi ir atrodamī arī daudzās "Aktīvās mākslas" atziņās, kas specifiski lokālajā kontekstā var šķīst neglābjami novecojušas, taču tādas tās nebūt nav mūsdienu mākslas strāvojumu vispārējā kopainā.

Vispirms īss ieskats šī apcerējuma historiogrāfijā, kas atspoguļo arī 20. gadsimta ideoloģisko kolīziju vēsturi. Skaidrs, ka samērā pretenciozais nākotnes mākslas orientieru manifests, kas līdzinās 20. gadu Eiropā visai izplatītajām dažādu avangarda virzienu deklarācijām, nevarēja palikt nepamanīts jau laikabiedru vidū – atsevišķas literatūras kritiķu un vēsturnieku atsauksmes ir visai izvērstas. Literatūras kritiķis Edgars Sūna jau 1924. gadā kritiski piezīmēja, ka A. Kurcijs neanalizē jaunā, paša proponētā virziena īpatnību māksliniecisko saturu – nepasaka, ko tieši nozīmē "aktīva māksla", bet aprobežojas ar eklektiskiem vispārinājumiem, sludinot, ka "jaunajai un laikmetu nesošai mākslai jāsaturs visi iespējamie elementi"⁵. No šiem vārdiem lasītājs var secināt, ka aktivisma teorija varētu būt formālo priekšrakstu ziņā konkrētāka un

vairāk izstrādāta. Savukārt rakstnieks Linards Laicens uzsvēra, ka aktīvismam, neraugoties uz tā sabiedrisko patosu, draud visu pārējo "ismu", citiem vārdiem, avangarda virzienu, īslaicības liktenis; viņam savukārt šī teorija šķiet jau pārāk formālistiski ievirzīta⁶, un tai būtu "jāatsvabinās no duālisma, t. i., satura un formas jēdzienu atsevišķas"⁷. Padomju ideoloģijas kontekstā attieksme pret šo apcerējumu laika gaitā zaudē kritiskās ievirzes asumu – tas sakrīt ar nenoliedzami kreisi orientēto avangarda centienu pakāpenisku rehabilitāciju. Apkopojoša rakstura publikācijās šis darbs ticis raksturots samērā konservatīvi un vienkāršoti, izteikti pretstatot pozitīvos ("progresīvos") un negatīvos ("reakcionāros") elementus. Piemēram, padomju posmā publicētajā vēsturiskajā pārskatā "Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940" (1986) ir uzsvērti A. Kurcija aizraušanās ar nosacīti progresīvo vācu ekspresionisma atzaru – aktīvisma strāvojumu, tomēr viņa koncepcijā akcentēts būtisks trūkums – aktivitātes jēdziens ticis saistīts vienīgi ar mākslas darba formu, bet ne ar tā saturu.⁸ Tikpat niecīga vērtība ar analogiskiem slēdzieniem par "neauglīgo formālismu" A. Kurcija darbam pievērsta arī izdevumā "Latviešu literatūras vēsture" (1959).⁹ Padomju posma literatūras pētnieki ir epizodiski pievērsušies šī apcerējuma nozīmei un, sākot ar 60. gadiem, iemanījušies atrast A. Kurcija uzskatos noteiktus attiecīgajai padomju ideoloģijai vairāk vai mazāk pieņemamus aspektus. Piemēram, literatūras kritiķis Edgars Damburs marksistiski interpretēja ciņas un aktivitātes elementu, priekšstatu par mākslu un zinātni kā cieši saistītām sfērām (A. Kurcija uzsvērtie objektīvie momenti mākslā un subjektīvie elementi zinātnē it kā ļauj definēt mākslu kā objektīvu pasaules izziņas un atspoguļošanas veidu); vienlaikus tika uzsvērts, ka A. Kurcijs nepaskaidro, kas īsti ir neizprotamais mākslas darbā un uz kuriem (t. i., kritiķuprāt, uz komunismu) mākslai būtu jāvirza dzīve.¹⁰ Literatūrzinātniece Ingrida Kiršentāle turpināja aktīvisma rehabilitāciju, uzsverot tā revolucionārismu un sociālo raksturu atšķirībā no citiem formālistiskajiem "ismiem".¹¹ Visplašākais materiāls par grāmatu "Aktīvā māksla" ir atrodams Ilonas Salcēvičas samērā apjomīgajā un izsmeltošajā rakstā¹², kur analizēts arī šīs teorijas eiropēiskais konteksts – paralēles Vācijas, Ungārijas u. c. zemju literārā avangarda strāvojumos, pieminot arī Amedē Ozanfāna un Lekorbizjē (Šarla Eduāra Žannerē) pārstāvēto pūrisma virzienu *L'Esprit Nouveau*. Šis raksts ir labs piemērs 70. gadu svārstīgajai attieksmei pret 20. gadu avangarda tendencēm. Tiek mēģināts nošķirt "subjektīvi ekspresīvo stilu" no ekspresionisma kā dekadences paveida, avangardismu kā sociāli progresīvāku – no reakcionārā modernisma u. tml., nepiedāvājot nekādus citus nošķiruma kritērijus, izņemot paša spriedēja subjektīvo izjūtu. Autore izcēlusi divas A. Kurcija minētās jaunās mākslas iezīmes – mākslas revolucionārismu un formas novatorismu. Pēdējā iezīme, protams, saistīta ar autora uzskatu neizbēgamo vienpusību un ierobežotību, ko noteica "nepareizā" sabiedriskā iekārta. Taču ideoloģisko dogmu erozija jau pieļāva domu, ka katrai evolūcijas pakāpei ir sava loma – nonākšana pie marksistisko uzskatu

⁶ L. L. [Laicens L.] A. Kurcija "Aktīvā māksla" // *Domas*. – 1924. – Nr. 6. – 81.–82. lpp.

⁷ Turpat. – 81. lpp.

⁸ Cielava S. Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 20. gs. 20.–30. gados // *Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940*. – Rīga, 1986. – 254.–255. lpp.

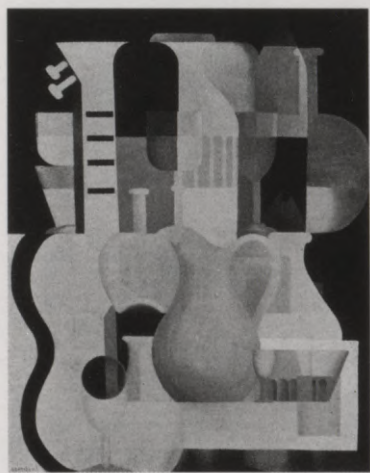
⁹ *Latviešu literatūras vēsture*. – Rīga, 1959. – 5. sēj. – 585. lpp.

¹⁰ Damburs E. Andreja Kurcija estētiskie uzskati // *Karogs*. – 1966. – Nr. 3. – 145.–154. lpp.

¹¹ Kiršentāle I. Nepētītās lappuses // *Varavīksne*. – 1971. – 126.–133. lpp.

¹² Salcēviča I. Andrejs Kurcijs un aktīvisms // *Karogs*. – 1979. – Nr. 9. – 155.–159. lpp.

¹³ 20. gadu sākumā Berlīne bija nozīmīgs avangarda strāvājumu centrs, kurā satikās jaunās kultūras adepti, to skaitā no Austrumeiropas zemēm. Sadarbībā ar K. Zāli un A. Dzirkali A. Kurcijs rediģēja 1923. gadā izdoto žurnālu "Laikmets", kura lappusēs arī tika izklāstīta aktīvisma koncepcija. "Laikmetā" proponēta "jaunās mākslas" koncepcija lielā mērā ir neatņemama "jaunās dzīves" sastāvdaļa, kas sasaucas ar daudzus līdzīgos izdevumos rodamiem idejām (franču *L'Esprit Nouveau*, poļu *Blok*, holandiešu *De Stijl*, ungāru *A Tet* un *Ma*, rumāņu *Integral*, serbu *Zenit* u. c.).



2. A. OZANFĀNS.
Klusā daba. Ap 1920

¹⁴ Priekšstats par A. Kurcija teorētisko kompetenci ir iegūstams rakstnieka autobiogrāfijā (*Kurcijs A. Par sevi // Egle K. Atziņas. Latvju rakstnieku autobiogrāfijas.* – Cēsis; Rīga, 1924. – 3. d. – 189.–197. lpp.), kas gan ir tapusi vēl pirms Vācijas perioda un tādēļ šī laika iespaidus konkrētizēt nepalīdz.

¹⁵ *Kurcijs A. Aktīvā māksla.* – 19. lpp.

¹⁶ Turpat. –13. lpp.

"pareizās" virsotnes savā ziņā leģitimēja un attaisnoja arī iepriekšējos formālistiskos maldus kā likumsakarīgus un nepieciešamus. Var visai droši apgalvot, ka sociālistiskās ideoloģijas pilnīgā diskreditācija radīja diezgan radikālu pētniecisko interešu nobīdi – konstatējot revolucionāro ideju saikni ar sekojošajiem obligātās ideoloģijas žņaugiem, tieši formas novatorisms varētu šķīst krietni saistošāks un specifiski mākslinieciskā nozīmē svarīgāks. Tomēr šodien arī jebkādas patētiskas formāla novatorisma ambīcijas šķiet neglābjami novecojušas, lai dotu vietu postmodernās spēles nepiesaistītajam vieglumam un nozīmju bezgalībai, – tādējādi daudzas 20. gs. 20. gadu avangarda parādības var tikt arī aizslaucītas patālos sabiedrības apziņas nostūros. Bet varbūt formas un satura revolucionārisms ir jāskata vispirms to īslaicīgās vienotības, nevis pretstatījuma aspektā?

A. Kurcija "Aktīvās mākslas" sarakstīšanas impulsi visai nešaubīgi ir saistāmi ar filozofijas un mākslas teorijas studiju laiku Berlīnes universitātē 1922.–1923. gadā.¹³ Taču solidu pamatu vācu klasiskās filozofijas jomā A. Kurcijs bija apguvis jau krietni agrāk, paralēli medicīnas studijām un literārajiem mēģinājumiem pievērsoties I. Kanta, A. Šopenhauera, F. Ničes, Ļ. Tolstoja, K. Marksa u. c. Rietumu teorētiskās domas pilāru atziņām.¹⁴ Sintezējot tās ar 20. gadu sākuma avangarda ideju piesātināto gaisotni, ir tapis mūsdienu lasītājam, iespējams, pagrūti uztverams teksts ar daudziem jau pasen no aprites izgājušiem terminiem. Argumentācijas "mugurkauls" ir veidots kā savdabīgi pierādījumi no pretējā – autors definē aktīvisma virzienu vienīgi salīdzinājumā, nošķirdams to no citu jēdzienu – formālisma, metestētisma, kubisma, kantiānisma, naturālisma, romantisma – virknes, tādējādi sajaucot diezgan mulsinošā kokteili dažādus vizuālo mākslu un filozofijas terminus. Aktīvisms nav identificējams ne ar vienu citu mākslas/filozofijas virzienu, līdz ar to tas šķiet pretendējam uz radikālu novatorismu; vienlaikus tajā ir it kā iestrādāta vesela virkne dažādos citos strāvojumos aizgūtu komponentu. Autora raksturotās **aktīvisma un formālisma** attiecības ir visai komplicētas. Neapšaubāms A. Kurcija aktīvisma komponents ir tipisks klasiskā modernisma postulāts – mākslinieciskās formas saistījums ar intelektuālā momenta izcelšanu pretstatā naturālisma un impresionisma pasivitātei: "Mākslinieks mēģina iespieties būtībā dziļāk un atrod savā mākslā formiskus līdzekļus izteiksmei, kas ārēji var būt pilnīgi svabada no priekšmetības šablona."¹⁵ Vietām A. Kurcija izteikumi var visai plašā nozīmē sasaukties ar Klaiva Bella u. c. klasiskā modernisma teorētiku idejām, piemēram, uzsverot, ka mākslas uzdevums ir "saviem īpatnējiem, pirmā kārtā estētiskiem līdzekļiem aizraut, ievilņot, likt pārdzīvot. (...) Sižeta nozīme dzīves dialektikā nobāl un ar laiku izgaist, bet formiskais paliek dzīvs un aktīvs."¹⁶ Autors kā būtisku atziņu citē arī Amedē Ozanfāna izteikumu, ka, piemēram, Mikelandželo un Engra darbos būtu jāmeklē nevis dievu vai skaistu sieviešu atveidi, bet gan "īpatnēji jaunu formu sasniegumi,

lielisks cilvēka gara ierosmes kāpinājums".¹⁷ A. Kurcija atziņas sasauca arī ar franču mākslinieka Fernāna Ležē 1914. gadā publicēto apceri "Mūsdienu sasniegumi glezniecībā". "Modernā glezna var iegūt ilgstošu vērtību un izbēgt nebūtībai .. koncentrējot visus iespējamus plastiskās izteiksmes līdzekļus noteikta mērķa sasniegšanai."¹⁸ (Tā kā A. Kurcijs savus apcerējumus, ne tikai "Aktīvo mākslu", ir visai bieži papildinājis ar F. Ležē izteikumiem, viņu varētu pat zināmā mērā raksturot kā F. Ležē skolnieku.) Taču vienlaikus A. Kurcijs nebūt nav gatavs akceptēt jebkādu mākslinieka brīvi izvēlētu formu, lai gan avangarda virzienu pieredze tiek pieņemta kā samērā neatgriezeniska un būtiska. Kā autors saprot aktīvisma saiknes ar vienu no centrālajiem avangarda strāvojumiem – **kubismu**? "Kubists tēlo priekšmetus tādus, kādi tie ir, ne naturālistiski, bet viņu redzamā un neredzamā īstenības formiskā likumā. Galdu, kāds tas ir. Vairāk neko. Ne apkārtni, ne to, kas sakarībā ar šo galdu, kā gaismas un zieda iespaidi šai apkārtnē. Glezno ne priekšstatību, bet "lietas par sevi". (...) Tiešām – kur tad īsti ir tā robeža, kur kubistam – aktivistam jāapstājas, kur attālums no impresionisma un naturālisma ir jau pietiekošs? Vai tas ir sezanisms vai Koro (*Corot*), kā daudzi tagad domā?"¹⁹ Jautājums – kur īsti ir jāapstājas, sekojot citzemju ietekmju vilinājumiem, – varētu būt viens no nelielas nācīgas kultūras problemātikas "mūžīgo jautājumu" sērijas, uz kuriem ir vienlīdz grūti gan atbildēt, gan arī no tiem izvairīties. Taču A. Kurcijs šo "apstāšanās robežu" skata konkrēti kā attālumu no jutekliski tveramās realitātes, kas tiek sasaistīts ar I. Kanta filozofijas problemātiku. Autors min, ka supremātisti ar saviem ģeometrisko figūru kombinējumiem būtu tie konsekventākie ceļā uz "lietām par sevi", tomēr viņš to uzskata par ceļu uz tukšumu, "no kura nav atgriešanās uz dzīvo dzīvi"²⁰. Jau pirmajā nodaļā "Atskats", kur A. Kurcijs piedāvā savu versiju par līdzšinējo Rietumu mākslas attīstību, viņš raksturo supremātismu kā formālisma galējo punktu un tā krīzes liecību: "Šis formālisms vairs negrib laikmetīgi īpatnēji ievilņot sirdis un skaidrot prātus augstākās emocijās. Dzīdamies pēc elementāras formas vienkāršības, zaudē augstāko mākslisko matemātiku. Bet bez šīs mākslas augstākās matemātikas, bez šī "amor intellectualis" nav nemaz mākslas .. neapgarota, garu neierosinoša forma un formālisms, vienalga, kādā veidā un kādā mākslas nozarē tas parādās, dzīvu un laikmetīgu mākslas organismu radīt nespēj."²¹ "Māksliskā matemātika" tiek vienlaikus krasi norobežota no filozofiska racionālisma un raksturota kā arhitektoniska formu izpratne, kuras "dibinājums bioloģiski sabiedrīgs"²². Jākonstatē, ka šāda nostāja ir ļoti tuva Lekorbizjē un A. Ozanfāna pūrisma deklarācijas principiem, kas publicēti žurnāla *L'Esprit Nouveau* 1920. gada 4. numurā. Atzīstot, ka plastiskajām mākslām neapšaubāmi ir jāierosina skatītāja jutekļi, pūristi uzsver, ka "mākslas vērtības nav arī bez šī intelektuālās kārtības, matemātiskās kārtības ierosinājuma"²³. Taču atšķirībā no franču autoriem A. Kurcija izpratnē šī "māksliskā matemātika" tiek zināmā mērā pretstatīta nevis jūtām vai jutekliskajai uztverei, bet gan "tukšam", "abstraktam" formālismam.

¹⁷ Turpat.

¹⁸ Fernand Léger (1881–1955) "Contemporary Achievements in Painting" // *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* / Ed. by Charles Harrison and Paul Wood. – Oxford (UK); Cambridge (USA), 1990. – P. 159.

¹⁹ Kurcijs A. *Aktīvā māksla*. – 18. lpp.

²⁰ Turpat.

²¹ Turpat. – 7.–8. lpp.

²² Turpat. – 18. lpp.

²³ Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887–1965) and Amédée Ozenfant (1886–1966) "Purism" // *Art in Theory 1900–1990*. – P. 238.



3. I. PUNI. Lasītājs. 1923

²⁴ Kurcijs A. Aktivā māksla. – 21. lpp.

²⁵ Пуни И. Современная живопись. – Берлин, 1923.

²⁶ Turpat. – 20. lpp.

²⁷ Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism / Ed. by John E. Bowlt. – London, 1991. – P. 111.

²⁸ Kurcijs A. Aktivā māksla. – 28. lpp.

²⁹ Turpat. – 29. lpp.

³⁰ Глэз А., Метценже Ж. О кубизме. – Москва, 1913. – С. 82–83, 124.

Vai šajos izteikumos nav manāms kaut kas biedējoši pazīstams? Tik tiešām, līdzība visām vēlākajām formālisma apkarotāju tēzēm (gan latviskā vadoņa, gan padomju režīma virsuzraudzībā tapušajiem) ir diezgan nepārprotama. Tiesa, A. Kurcijs šo kritiku attiecina tikai uz vienu no avangarda strāvoju-
miem, taču argumenti jau ir gatavi. A. Kurcijs turpina: "Kā futūrisms, tā supremātisms ievērojamu vērību piegriež kustībai, vispār dinamikai. Bet šī kustība nav **organizēta** [izcēlums mans – S. P.] kā seno klasiķu un tagadnes konstruktīvistu Ležē vai tēlnieka K. Zālīša darbos, bet mehāniska un kinematogrāfiska.. Bezpriekšmetainā konstruēšana tā kļūst par paviršu rotaļāšanos."²⁴ Viens no šādu atziņu tiešajiem iedvesmas avotiem neapšaubāmi ir krievu mākslinieka, bijušā supremātista Ivana Puni grāmata "Mūsdienu glezniecība"²⁵, kurā rodami analogiski kritikas argumenti, vērsti pret supremātismu kā tukšu, shematisku spēli ar ģeometriskām figūrām. Analizējot K. Maļeviča darbus, I. Puni konstatē, ka tajos lielākoties dominē neorganizēta, fragmentāra un kinematogrāfiska kustība: "Maļevičs izjūt savu gleznu kā kustību haosu, ritmu sadursmes, kas reizēm saskaņojas savā starpā, reizēm ne."²⁶ A. Kurcijs piemin I. Puni grāmatā paustos uzskatus arī citā aspektā, iztīrējot **aktīvisma un mākslinieka personības** lomu. Šajā ziņā gan I. Puni, gan A. Kurcija koncepcijas varētu šķīst vienlīdz pretrunīgas. No vienas puses, I. Puni vēlas panākt mākslas darba racionālu organizētību, no otras puses, lai gan viņa pieeja salīdzinājumā ar K. Maļeviča individuālistisko radošo metodi raksturota kā vairāk bezpersoniska, racionāla un zinātniska²⁷, viņš tomēr izceļ mākslinieciskās individualitātes un intuīcijas lomu, uzsverot, piemēram, ka P. Pikaso darbi ir lielākoties intuīcijas radīti. Intuīcija tiek pretstatīta mehanizācijai, organizācija – anarhijai, taču intuīcija I. Puni izpratnē nav racionālas organizācijas pretstats. Šāds racionālās intuīcijas vai intuitīvas racionalitātes princips varētu būt attiecīgā posma intelektuālo domu raksturojoša īpatnība. Lai gan A. Kurcijs noraida, viņaprāt, I. Puni pārlieko relativismu (pēc principa "par gaumi nestrīdas") un vēlas krietni lielāku skaidrību un noteiktību labas mākslas tapšanas priekšrakstos ("individuālā mākslas darbā izteicas kaut kas lielāks un nozīmīgāks par to, kas patīk A un kas nepatīk B"²⁸), tomēr viņš ļoti atbalsta krievu autora domu par intuīcijas un arīdzan talanta lielo nozīmi, pat secinot, ka "katram īstam mākslas darbam arvienu piemīt kaut kas, ko galīgi izprast nav iespējams .. tagadnes aktivā māksla savā attīstības gaitā tomēr galu galā ir dziļi intuitīva"²⁹. Šo ideju A. Kurcijs pretstata franču kubista Albēra Glēza uzskatiem par nākotnes mākslas zinātnisko bezpersoniskumu. 1912. gadā publicētajā A. Glēza un Ž. Mecenzē hrestomātiskajā darbā "Par kubismu" teikts: "Ģeometrija ir zinātne, glezniecība ir māksla. (..) Mēs meklējam būtisko, un mēs meklējam to mūsu personībās, nevis īpaša veida mūžībā, ko rūpīgi iedibina matemātiķi un filozofi. .. kubisms .. ir sistēma, kas nosoda visas sistēmas,"³⁰ – bet vēlāk A. Glēza uzskati ir

lielā mērā mainījušies. Viņš uzsver: "Kubisma gleznas .. ir vienkāršas savās formās un krāsās. Tās vairs nepauž anarhisku juteklību.. Tas, kas veido šo gleznu skaistumu, nav patvaļīgs un ir pakļauts kontrolei, tā ir tieksme pēc pilnības, kas ir visu dzīves procesu pamatā."³¹ Vēl vairāk – A. Glēzs pat traktē kubismu kā tradicionālās darbnīcu sistēmas atdzimšanu, kas būtu franču mākslas seno tradīciju turpinājums: "Šīm gleznām, kad tās ir realizētas, vairs nepiemīt individuāli radīta darba izskats."³² Šāda reproducējamība, pēc A. Glēza domām, ir mākslas solis tuvāk tautai – unikālītātes trūkums atbrīvos mākslu no dārgi pārdodamas un pārkaņas preces statusa. Savukārt A. Kurcijs ir krietni citādās domās – viņš akcentē, ka "aktīvismam tāpēc nav jācenšas individuālās īpatnības daiļradīšanas procesā iznīdēt, bet pareizi novērtēt un dibināt. (..) Individūs uztverams kā aktīvas darbības mezglpunkts."³³ Tomēr šis indivīds vispirms ir tikai kāda lielāka kopuma – sabiedrības – daļa, kas savā darbā pauž racionāli tvertas, universālas likumības. Pievērsoties **aktīvisma attiecībām ar lozungu "māksla mākslai"**, A. Kurcijs raksta: "Māksla priekš mākslas patiesībā ir māksla priekš mākslinieka – galējs individuālisms, pretstats aktīvisma sabiedriskumam."³⁴ Taču nedaudz tālāk varam atrast arī citādu slēdzienu: "Tagadnes aktīvā mākslā mēs vērojam noteiktu tendenci atsvabināties no visa liekā, mākslai kā tādai neimanentā."³⁵ Atliek secināt, ka sabiedriskums neietilpst šo "lieko" un "neimanento" elementu klāstā, arī tā ir apceres vērtā šī laikposma specifika. Tas jau norāda kā uz vēlīnā kubisma un pūrisma raksturīgām iezīmēm, tā arī uz nepieciešamo augsni dogmatiskās marksisma ideoloģijas dēstiem – "aktīvisms ir sociālas gribas nests"³⁶. Personības un subjektivitātes elements paradoksālā kārtā var tikt iztulkots arī kā konservatīva "apstāšanās" ceļā uz mākslas pilnīgas racionalizācijas, "mehānizācijas" ekstrēmjiem, kas vēlāk kļūs par vienu no plaši izplatītiem Rietumu modernisma kritikas instrumentiem.

Vairākkārt uzsverot F. Ležē glezniecību kā vislabāko aktīvas mākslas paraugu, A. Kurcijs pievēršas F. Ležē atziņu pārstāstam, arī traktējot mūsdienu **romantismu** kā aktīvismā ietilpināmu urbānistiskās kultūras cildinājumu: "Izvirzoties pilsētām ģeometriski, horizontāli, vertikāli, ja lietojam paša Ležē vārdus, aug arī tas dzīves izjūtas kāpinājums, kas īpatnēji izteicas tagadnes mākslas intensitātē."³⁷ Galu galā, nespējot uzskatāmi formāli konkretizēt, kādam tad īsti būtu jāizskatās aktīvam mākslas darbam, autors vienkārši norāda uz reālās prakses, viņaprāt, labākajiem paraugiem – A. Derēna, L. Feiningera, F. Ležē, Ž. Lipšica u. c. mākslinieku meklējumiem, lokālajā kontekstā – uz Rīgas mākslinieku grupas darbiem. Tie, pēc A. Kurcija domām, ir labākie **aktīvisma un nacionālisma** saplūsmes piemēri, kuros nebūtu jāmeklē kādas īpašas nacionālas mākslinieciskās formas pazīmes.



4. A. GLĒZS.
Dekoratīva siena. Ap 1920

³¹ Дейблер Т., Глээ А. В борьбе за новое искусство. – Петроград, 1923. – С. 92–93.

³² Turpat.

³³ Kurcijs A. Aktīvā māksla. – 28. lpp.

³⁴ Turpat. – 31. lpp.

³⁵ Turpat. – 35. lpp.

³⁶ Turpat. – 15. lpp.

³⁷ Turpat. – 30. lpp.



5. F. LEŽĒ. Pilsēta. 1920

³⁸ Kukulis-Baltinavičs J. Hin zur aktiven und synthetischen Kunst // Unerwartete Begegnung. Lettische Avantgarde 1910–1935: Der Beitrag Lettlands zur Kunst der europäischen Moderne / Hg. von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst. – Köln, 1990. – S. 40–43.

³⁹ Aktīvisma pirmsākumi tiek saistīti arī ar Franca Pfemferta izdoto politikas, kultūras un mākslas žurnālu *Die Aktion* (1911–1913). Sociālistiskās ideoloģijas paspārnē šī izdevuma koncepcija ir atzīta par progresīvāku un "kolektivistiskāku" salīdzinājumā ar ekspresionistu izdevuma *Sturm* pārstāvētajām "subjektīvajām" idejām (sk. *Hütt W. Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*. – Berlin, 1969). Katrā ziņā tādas tēzes kā "Nav nekādas privātās dzīves. Ir tikai cilvēks sabiedrībā. Vai nu mēs esam cilvēki sabiedrībā, vai neesam nekas" (147. lpp.) neko daudz nepaskaidro aktīvisma stilistiskos principus, iespējams, norādot tikai uz sabiedriski aktuālu tematisku motīvu nepieciešamību.

⁴⁰ *Der Aktivismus 1915–1920* / Hg. von Wolfgang Rothe. – München, 1969. – S. 12.

⁴¹ Kurts Hillers (1885–1972) – vācu rakstnieks un teorētiķis, literārās dzīves organizators, aktīvisma termina ieviesējs. Sākotnēji ekspresionisma dzejas teorētiķis, vēlāk apkopoja aktīvisma tendences gadagrāmatā *Das Ziel* (1915).

A. Kurcija teorijas pamatā faktiski ir hēgeliskā tēzes–antitēzes–sintēzes shēma: ja klasiskās mākslas dogmu, kā arī naturālisma un impresionisma objektīvās vērošanas pasivitāti noliedz ekspresionisma kāpināti subjektīvā aktivitāte, kas tiek samērā vienkāršoti identificēta ar formālismu, aktīvisms tiek traktēts kā savdabīga sintēze starp dažādu seno un jauno virzienu labākajām iezīmēm. Proti, modernajai formai būtu jāiegūst tā kolektīvi tveramā vispārējā nozīmība, kas bija raksturīga klasiskajai mākslai. Katrā ziņā analogiski nekonkrēti slēdzieni par vēlamo mūžīgo nākotnes mākslu, kam jātop, ieturot noteiktu distanci kā no konstruktivistiskā avangarda galējībām,

tā no neorganizētā individuālisma inerces, ir atrodam, piemēram, t. s. Sintēzes grupas proklamācijā, ko laida klajā I. Puni, K. Zāle un A. Dzirkalis.³⁸

Konkretizējot A. Kurcija aktīvisma aprises, nevar apiet jautājumu par šīs koncepcijas pirmavotiem un to iespējamām ietekmēm. Šim virzienam bija laikā un telpā visai konkrēta izcelsme, saistīta ar Vācijas intelektuālo gaisotni starp 1915. un 1920. gadu.³⁹ Kā raksta aktīvisma pētnieks Volfgangs Rote, "aktīvismu neraksturo vienoti uzskati un saistošas tēzes, drīzāk gan individuālo domas ieviržu daudzveidība – līdz pat šķietami cits citu izslēdzošiem, pretējiem viedokļiem. (..) Lielais "nē" ortodoksālajam marksismam un no šejienes arī citu ieviržu aizspriedumiem loģiski izrietēja no viņu aksiomātiskā "jā" neierobežoti atvērtam domu un jūtu apvārsnim. Gars lido, kurp tas vēlas. Tā vienīgā dogma skan: intelektuālais godīgums, neremdināmas patiesības alkas. Drosmīgā balansēšana starp diviem krēsliem neļāva gūt nopietnu atbalstu – komunistiem viņi bija "buržuāzijas ideologi", buržuāzijai – "boļševiki". Aktīvisms ar saviem žurnāliem, gadagrāmatām, antoloģijām izvirzīja mērķi radīt vienotu domāšanas ievirzi, rītdienas izmēģinājumu lauciņu, tribīni gara neatkarībai vai – varbūt precīzāk – skatuvi, no kuras katrs varētu pavēstīt un izspēlēt savu vēlamo, konkrēto, reālo utopiju."⁴⁰ Aktīvisma "atslēgas vārds" – darbība, kuras tiešākais avots varētu būt Johana Gotliba Fihtes (1762–1814) filozofija, – nenoliedzami ir ticis izmantots visdažādākajiem mērķiem. V. Rote uzsver, ka kreisi orientētie domātāji pārsvarā sliecās atbalstīt apzinātu, racionāli plānotu, no apgaismības idejām atvasinātu darbību, savukārt labējie, kuru viedokļa kulminācija noslēdzās nacisma ideoloģijā, glorificēja aklū, iracionālu, "gotiskajā dzīves formā" balstītu dziņu darbību. Katrā gadījumā vizuālo mākslu problemātika nebija aktīvisma teorētiķu uzmanības centrā – vairums no viņiem (Kurts Hillers⁴¹, Ludvigs Rūbiners⁴², Kurts Pintuss⁴³ u. c.) bija guvuši izglītību citās nozarēs un pārsvarā interesējās par "gara dzīvi" kopumā, tikai atsevišķos gadījumos pievērsoties mākslas problēmām. Jākonstatē, ka A. Kurcija grāmatā nav nekādu tiešu atsauču uz vācu aktīvisma autoriem. Cik lielā mērā A. Kurcija aktīvisms ir traktējams kā šī virziena lokāls atvasinājums? Vai, izņemot vispārīgo "aktivitātes" jēdzienu, šīs saiknes vispār ir iespējams

konkretizēt? Dažas A. Kurcija koncepcijai radniecīgas atziņas nenoliedzami ir sastopamas aktīvistu tekstos, piemēram, Kurta Pintusa akcentētā garīgās dzīves fenomenu, to skaitā literatūras un mākslas, autonomija, ciktāl tā demonstrē atbrīvošanos no 19. gs. vēsturiskā, ekonomiskā, dabaszinātniskā determinisma.⁴⁴ Līdzīgi A. Kurcija veiktajiem aktīvisma un kantiānisma salīdzinājumiem Makss Brods⁴⁵ rakstā "Aktīvisms un racionālisms" nošķir "patieso" un "viltus" racionālismu: pirmais, viņaprāt, nozīmē apzināties saprāta robežas; nevis izskaidrot pasaules noslēpumus, bet gan likt aptvert gara dievišķo bezgalību.⁴⁶ Taču īpaši uzkrītošas analogijas ar A. Kurcija "Aktīvo mākslu" ir manāmas Vilhelma Mihela apcerē "Darbīgā forma". Forma V. Mihela izpratnē ir pasaules haosa, kūrtrās matērijas pārvarētāja, jebkura sastinguma pretpols. Tā nav ētisko mērķu kalpone, to īstenošanas līdzeklis, bet laikmeta ētiskā satura uzminētāja, koncentrētāja un kristalizētāja uztveramā tēlainībā. Viņa teiktais, ka "forma ir vienīgā, kas nepazīst nāvi. (...) Tajā valda skaidrs, gaišs spēks un likumība"⁴⁷, tieši sasaucas ar A. Kurcija tēzi, ka "lieli mākslas darbi ir aprīnojami formas konstruējumi. Forma ir tā, kas tos padara, tā sakot, nemirstīgus"⁴⁸. A. Kurcija koncepcijā, līdzīgi kā aktīvisma principos, var konstatēt vairākas savstarpēji pretrunīgas ievirzes: pirmkārt, indivīda kā aktīvas darbības mezgļpunkta izcelšanu, kas varētu izrietēt no F. Ničes uzskatiem par spēcīgu personību kā viduvējību kundzības pretstatu; otrkārt, paralēlo ideju par mākslu kā kolektīva rakstura fenomenu; treškārt, arī zināmu alerģiju pret definīciju noteiktību, kas saistās ar vācu filozofijas racionālistisko mantojumu. Katrā ziņā A. Kurcijam varēja būt pazīstamas aktīvistu apceres, un zināma teorētiskā fona kopība ir apjaušama. Jākonstatē, ka A. Kurcija pasludinātais aktīvisma termins nav izturējis laika pārbaudi vizuālo mākslu stilistisko virzienu terminoloģiskajā aspektā – joprojām tiek lietoti klasiskā modernisma virzienu (kubisma, ekspresionisma, konstruktīvisma, pūrisma u. c.) apzīmējumi, arī tajos gadījumos, kad virzienu specifika nebūt nav izteikta vai pat vispār ir grūti nosakāma. Aktīvisma stilistiskā nekonkrētība to padara par visai nepiemērotu vizuālo mākslu terminu. Tas ir un paliek galvenokārt literatūras virziens, un centieni piesaistīt aktīvismu Kētes Kolvicai vai Oto Diksa mākslai⁴⁹ vairāk atgādina ideoloģiski motivētu laipošanu starp ekspresionisma Skillu un jaunās lietišķības Haribdu. Starp citu, A. Kurcijs ir visai skeptisks pret O. Diksa "verismu", traktējot to kā literāru, pseidoromantisku simbolismu, kurā nav atrodama "sava īpatnēja formiska valoda"⁵⁰. Taču vācu aktīvisma iedvesmots un šajā vārdā nodēvēts strāvojums pastāvēja ne tikai Latvijā – vispirms jau te būtu jāatzīmē 1913.–1915. gadā tapušais ungāru aktīvisms, kura pārstāvji tiecās apvienot kubisma, futūrisma un ekspresionisma elementus kā sociālo pārmaiņu faktoros.⁵¹ Taču viņu izpratnē arī ekspresionisms vēl bija pārlietu tuvs naturālismam un tā nīstajam pavadonim – subjektīvismam, līdz ar to ungāru aktīvismi stājmākslas vietā vairāk orientējās uz konstruktīvismam raksturīgo lietišķo objektu producēšanu. Zināma analogija A. Kurcija tēzei par vienoto aktīvismu ("dažādi "ismi" (purismi, kubismi, ekspresionismi un t. t.)"

⁴² Ludvigs Rūbiners (1882–1920) – vācu rakstnieks. Studējis mākslas un mūzikas vēsturi, ģermānistiku un filozofiju Berlīnē. 1912. gadā kopā ar Karlu Einšteinu, vienu no pirmajiem afrikāņu tēlniecības interpretētājiem, devies uz Parīzi. Kopš 1915. gada darbojies pacifisma kustībā Šveicē, vēlāk pieslēgies boļševiku revolūcijas idejām un dibinājis Berlīnē "Proletārisko teātri". Rakstījis lugas, dzeju un esejas.

⁴³ Kurts Pintuss (1886–1975) – vācu rakstnieks un žurnālists, ekspresionisma ideju pārstāvis. Studējis vācu literatūras vēsturi, filozofiju un vēsturi. Strādājis arī kā literatūras, teātra, kino kritiķis un dramaturgs.

⁴⁴ "Māksla nav bēgšana no īstenības, bet gan bēgšana uz garīgo īstenību. Tā nav mierinātāja, bet gan modinātāja. (...) Garīgais darbs pierāda cilvēku kaislīgo sasaisti to kopīgajā garīgajā uzvarā pār pasauli." (*Pinthus K. Rede für die Zukunft. Aus "Die Erhebung", 1919 // Der Aktivismus 1915–1920. – S. 128.*)

⁴⁵ Makss Brods (1884–1968) – rakstnieks, dramaturgs un reliģiski orientēts filozofs. Dzimis Prāgā, studējis jurisprudenci, strādājis par laikraksta *Prager Tageblatt* redaktoru. Cionisma virziena sekotājs kopš 1913. gada, 1939. gadā emigrējis uz Izraēlu.

⁴⁶ *Brod M. Aktivismus und Rationalismus. Aus "Tätiger Geist", 1918 // Der Aktivismus 1915–1920. – S. 77.*

⁴⁷ *Michel W. Tathaft Form. Aus "Die Erhebung", 1920 // Der Aktivismus 1915–1920. – S. 150.*

⁴⁸ *Kurcijs A. Aktivā māksla. – 19. lpp.*

⁴⁹ *Cielava S. Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 20. gs. 20.–30. gados. – 255. lpp.*

⁵⁰ *Kurcijs A. Aktivā māksla. – 31. lpp.*

⁵¹ *Mansbach S. A. Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. – Cambridge UP, 1999. – P. 278.*

⁵² Kurcijs A. Aktivā māksla. – 15. lpp.

⁵³ Art in Theory 1900–1990. – P. 263.

⁵⁴ Vēl vairāk – dadaisti A. Kurcija konstruktīvās, formāli orientētās jaunrades principus būtu pieskaitījuši ienistās vācu kultūras ideoloģijas nastāi. "Kungi, kas pieprasa "konstruēt", ir visaizdomīgākie sen bankrotējušās kastas pārstāvji. Šajā laikā tas ir pietiekami skaidri redzams, ka likums, kārtība un konstruktīvais elements, "organiskas attīstības izpratne", ir tikai simboli, aizsegi un aizbildinājumi tuklo sēžamvietu īstenotajai nodevībai." (Richard Hülsenbeck (1892–1974) from *En Avant Dada* // Art in Theory 1900–1990. – P. 259.)

⁵⁵ Kurcijs A. Rīgas mākslinieku grupas 10 gadu jubilejas izstāde // *Domas*. – 1930. – Nr. 3. – 235.–236. lpp.

⁵⁶ Kurcijs A. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // *Domas*. – 1926. – Nr. 5. – 396.–397. lpp.

dažādās mākslas dzīves nozarēs ir tikai metodoloģiski paņēmieni. Tomēr kopēja gultne tiem ir laikmeta kultūras apziņā un būtībā, kas modina uz mākslinieku sekmīgu sadarbību"⁵²) varētu būt t. s. Novembra grupas principi Vācijā. Šis visai īslaicīgais vācu mākslinieku grupējums pastāvēja 1918. gada revolūcijas laikā. Savā manifestā autori raksturoja sevi vispirms kā radikāļus, kas "vēlas izšķiroši ietekmēt visu mākslas nozari, apvienojot visus līdzīgi noskaņotos radošos spēkus"⁵³ – kubistus, ekspresionistus, futūristus utt. Taču šīs apvienības stilistiski nenoteiktie principi aprobežojās ar iesūņojušās mākslas dzīves reorganizācijas un publiskās telpas labiekārtošanas aicinājumiem apvienojumā ar sauļiem darboties tautas uzplaukuma un "jaunās, brīvās Vācijas" labā. Citas 20. gs. 20. gadu sākuma tendences, piemēram, dadaistu nihilistiskā teoretizēšana, acimredzami neatstāja nekādu kaut cik manāmu iespaidu uz A. Kurcija koncepcijas tapšanu.⁵⁴

Ja izvērtējam A. Kurcija "Aktīvās mākslas" vietu rakstnieka darbības kopainā, jāteic, ka šis apcerējums ir visciešāk saistīts ar vizuālajām mākslām un avangarda iespaidiem. Viņš parādās kā pietiekami konsekvents Rīgas mākslinieku grupas modernistisko meklējumu aizstāvis un turpina šo tēmu arī vairākās atsevišķās mākslas izstādēm veltītās publikācijās, aizstāvot "franču aktīvās glezniecības"⁵⁵ auglīgo ietekmi. Interesanti, kā autors traktē problēmu, kas skar "atgriešanos pie dabas" un kļūst aktuāla 20. gadu beigās: "Tie, kas savus darbarīkus nebija asinājuši veselu ceturksni gadsimtenā, tagad atkal parādās salonos. Šie nožēlojamie "laimīgie" nav izcīnījuši ne futūristu, ne kubistu, ne aktīvistu, bet tagad, dabiskumam modē nākot, viņiem liekas, ka jāizberž tikai miegs no acīm un jāstājas pie ienesīga un ražīga darba – kalpot pilsonim. (..) Patiesībā ne gotika, ne baroks, ne kubisms, ne aktīvisms dabīgumu nenoliedz, šie virzieni dabu izlieto saviem stiliskiem mērķiem – ne vairāk. Cik tālu šai māksliskā izveidē var iet, par to atbild katra mākslinieka personība. Bet, ja mākslinieks nekur neiet, tad mākslas nav, nav arī mākslinieka."⁵⁶ Būtībā A. Kurcijs ir uzskatāms par vienu no tiem nedaudzajiem latviešu autoriem, kas vizuālo mākslu jomā konsekventi atbalsta laikmetīgas formas un laikmetīga satura vienotības ideju, resp., domu, ka modernā forma ir piemērota un atbilstoša kolektīvu vērtību izpaušmei. Aktīvisms nenozīmē modernisma pieredzes atmešanu, bet gan vienīgi tās transformāciju vispārēju likumsakarību, skaidrības un noteiktības meklējumu virzienā. Daudzu avangarda virzienu vēsturē, kā secinājuši arī Rietumu pētnieki, ir konstatējams spēcīgs sociālo ambīciju impulss, un, tā kā nav konstatējama fiksēta saikne starp noteiktu ideoloģiju un noteiktu stilistisku, formas un satura aktivitātes sakausējums nav duālisms, nav savstarpēji pretrunīgu elementu apvienojums, bet gan to sākotnējās nediferencētības stāvokļa raksturojums. Ideja par aktīvismā šķīstami rodamo formas un satura duālismu, aktīvas formas un aktīva satura nesavienojamību būtībā izraisa tikai vienu jautājumu – kādēļ gan aktīvam saturam būtu piemērota vienīgi antimoderna (klasiska, reālistiska) forma? Vai tā patiešām ir konservatīvās masu gaumes, Klementa Grinberga minētā kiča gaumes, racionalizācija? Un kāda forma ir piemērota aktīvam saturam šīsdienas mākslā?

UGAS SKULMES ZĪMĒJUMU CIKLS "NABAGU BĪBELE"

Aija Brasliņa

Ugas Skulmes (1895–1963) – pārliecināta klasiskā modernisma ideju aizstāvja, vadoša Rīgas grupas gleznotāja, erudīta mākslas kritiķa un vēsturnieka – veikums starpkaru laikmeta latviešu grafikā ir salīdzinoši maz popularizēts un analizēts, lai gan šī mākslas veida kopainā viņa zīmējumiem un grāmatu apdarēm pamatoti pienākas ievēribas cienīga vieta blakus Sigismunda Vidberga, Niklāva Strunkes, Kārļa Padega un citu nozīmīgāko grafikā darbojušos mākslinieku ieguldījumam.

20. gs. 20. gadu vidū tapušais stājgrafikas cikls "Nabagu bībele" atklāj Ugu Skulmi kā spēcīgu zīmētāju un netradicionālu Bībeles sižetu interpretu. Domājams, ka šo zīmējumu savdabība jo īpaši mudinājusi laikabiedrus uztvert to autoru kā grafiķi. Starpkaru perioda latviešu mākslas kontekstā cikls iekļaujas 20. gadu vidus parādībās, kas ilustrē modernistu pievēršanos reālistam atšķirīgā, kvalitatīvi jaunā pakāpē.

Tā dēvētajā kubisma epizodē pārējo virziena adeptu vidū Ugas Skulmes darbi, autoram aizrautīgi sekojot arī vietējo avangardistu lielākās autoritātes Pablo Pikaso (1881–1973) neoklasicismam, izceļas ar individuālu īpatnību – vienlaikus kubistisku un modernizēti neoklasicistisku ievirzi, kas sevišķi spilgti izpaudās 1923. gadā – pēc Parīzes apmeklējuma. "Nabagu bībeles" lapas un tām stilistiski tuvie 20. gadu vidus zīmējumi ļauj izsekot mākslinieka rokraksta tālākajām pārvērtībām, kas paralēli atspoguļojas arī viņa glezniecībā un grāmatu grafikā. Šajā laikā U. Skulmes individuālajā stilā transformējas un saliedējas modernisma eksperimentu pieredze un simpātijas pret klasisko tradīciju, sasaucoties ar Eiropas mākslā aktuālajām klasicizējošo un reālistisko tendenču izpausmēm, t. sk. ar jaunās lietišķības vēso, atsvešināto īstenības redzējumu. Iepriekš minētās individuālās īpatnības dēļ U. Skulmes – Rīgas mākslinieku grupas modernistu vidū vienīgā tik tiešā Pikaso neoklasicisma piekritēja – jaunradē reljefāk nekā pārējo tās biedru darbos iezīmējas vairāku laikmeta vadošo māksliniecisko ideju koeksistence un nomaiņa.

Pēc Pirmā pasaules kara Eiropā plašu atsaucību guvušais aicinājums *rappel à l'ordre* (Žans Kokto) un ar to saistītā estētika apliecinājās racionāli orientētos stabilitātes un kārtības meklējumos atšķirīgu virzienu ietvaros. Ap 1920. gadu plaukstošā modernisma nosliece uz kārtību un regularitāti korespondēja ar neoklasicis-



I. U. SKULME.
Pašportrets. 1926

mu, kura izplatību sekmēja lielā interese par pagātnes mākslu un atjaunotās klasiskās tradīcijas formveidi. 1923. gadā galvenokārt iepazīto pūrisma teorētisko atziņu ietekmē arī U. Skulme deklarējis, ka "mūsu laikmets ir skaidrības, kārtības un noteiktības laikmets"¹.

Periodam raksturīgo reālistisko tendenču pastiprināšanos pēckara Eiropā noteica nogurums no avangarda ekspansijas un atgriešanās pie tradicionālām vērtībām, tomēr par būtiskāko faktoru šajā procesā tiek atzīts mākslas pašattīstības cikliskums. Daļēji reālists uzplauka kā reakcija uz ekspresionisma emocionālo patosu, dažādu modernisma virzienu kāpināto formu abstrahēšanu, kas kulminēja abstrakcionismā. Atdzimstošais reālists, 20. gados nesaraujot saikni ar modernisma formu valodu, rosināja pievērsties konkrētam, detalizētam vizuālās realitātes attēlojumam un veicināja figurālisma popularitātes vilni.

Latvijas mākslā, atbalsojot vispārējos eiropēiskos procesus, 20. gadu vidū strauji notika pavērsiens no vēlinās, īslaicīgās kubisma "piejauces", ko bagātināja arī citu abstrahējoši ģeometrizējošu virzienu impulsi, uz klasicizētu un "jaunlietišķu" reālistu, kas tiek apzīmēti arī ar plašāku un nekonkrētāku jaunreālista terminu. Laikmetīgo virzienu vienlaicīgā, selektīvā apguve, galveno uzmanību pievēršot formālajai izteiksmei, izslēdza to secīgu nomaņu vai pastāvēšanu tīrās formās, tādējādi zīmīga šajā situācijā kļuva dažādu konceptuālu ideju un stilistisko iezīmju sintēze un līdzāspastāvēšana.

Jāatgādina, ka Uga Skulme sācis savu ceļu mākslā ar debiju Latviešu mākslas veicināšanas biedrības 1914. gada grafikas izstādē un, radošās darbības agrīnajā posmā vairāk zīmēdams nekā gleznodams, līdz 1920. gadam izstādēs piedalījies galvenokārt kā grafiķis. Šādu ievirzi veicinājuši svarīgākie Pēterburgā gūtie impulsi, ko jaunajam māksliniekam sniedza Ķeizariskās Mākslas veicināšanas skolas pedagogs Ivans Biļbins, krievu mākslinieku apvienības *Мир искусства* dalībnieku daiļrade un līdzgaitnieka Sigismunda Vidberga paraugs. Akcentējams šķiet fakts, ka Pirmā pasaules kara norišu saraustītajā profesionālās izglītības apgūvē dominējusi zīmēšana, kas balstīta uz akadēmiskās skolas principiem. Minētajā mākslas skolā un Pēterburgas Mākslas akadēmijā U. Skulme zīmēšanas apmācībā saskāries ar vairākiem pedagogiem, tostarp neoklasicistu Vasiliju Šuhajevu, bet par būtiskākajiem vēlāk atzinis profesora Nikolaja Brunī padomus.² Pēc revolūcijas reformētajā akadēmijā studijas 1918. gada rudenī turpinātas pie gleznotāja Kuzmas Petrova-Vodkina, kurš kultivēja vēsas, modernizētas renesanses formas. Šie un citi iespaidi veidojuši mākslinieka specifisko formas izjūtu, kam turpmāk laikmetīgākus vaibstus piešķīra Rīgas grupas modernistiskie centieni un "Pikaso ģēnijs", ko 20. gadu sākumā U. Skulme dedzīgi popularizēja savās publikācijās presē.

Ugas Skulmes pretstatu pilnajā radošās attīstības gaitā zīmējums saglabāja nozīmi kā viens no individuālā stila stūrakmeņiem. Mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš, tā

¹ Skulme U. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1923. – Nr. 50. – 526. lpp.

² Skulme U. Ota un Ugas Skulmes biogrāfiskie materiāli ar pielikumu – fotogrāfijām. 1956–1957. – 14.–15. lpp. Teksts mašīnrakstā glabājas pedagogu zinātniski pētniecisko darbu fondā Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā (turpmāk – LMAIC).

³ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1988. – 1. sēj. – 217. lpp.

⁴ Skulme U. Trīs izstādes // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1938. – Nr. 4. – 514.–515. lpp.

⁵ Ugas Skulmes jaunības gadi: Gleznu un zīmējumu izstāde: Katalogs / Sast. J. Skulme. – Jēkabpils, 1987. – 9. lpp.

⁶ Ar 1921. gadu datētie darbi, kā to liecina polu mākslinieku apvienības "Bloks" un Rīgas mākslinieku grupas 1924. gada izstādes katalogs, nav attiecināmi uz "Nabagu bibeli".

⁷ Skulme U. Mainīties uz augšu! Manuskripts. 20. gs. 40. gadu beigās. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs, U. Skulmes f., inv. Nr. 59586.

īpatnības raksturojot, uzsvēris: "Kā apakšstrāvojums U. Skulmes ceļā ir tieksme uz klasicisma noteiktību zīmējumā; un tieši zīmējuma jomā Uga Skulme sevi ir visvairāk noskaidrojis."³ 20.–30. gadu periodā viņa interese par zīmējumu stājgrafikas izpratnē mazinājās. Kā atceras mākslinieka dēls Jurģis Skulme, tēvs sevi arvien pirmām kārtām uzskatījis par gleznotāju un neesot juties kā grafiķis pat tad, kad laikabiedri viņa zīmējumus novērtējuši kā izcilu un savrupu parādību latviešu grafikā. U. Skulmem vienkārši esot patīcis ar grafīta zīmuli izstrādāt nelielas zīmējumu lapas. Spriežot pēc starpkaru laika recenzijām, mākslas kritiķis U. Skulme sevi būtu dēvējis par zīmētāju, jo uzskatījis, ka jēdziens "grafiķis" attiecināms vienīgi uz estampa tehnikās strādājošiem māksliniekiem.⁴

Domājams, ka savas bībelisko motīvu variācijas U. Skulme par ciklu nav saucis. Šāds pietiekami pamatots saturiski un stilistiski vienotās darbu kopas apzīmējums ieviesies vēlāk. "Nabagu bībeles" lapu datējumi, tāpat kā to kopskaits, nav pilnīgi precīzi zināmi. Neviens no apzinātajiem pieciem cikla darbiem nav autora pašrocīgi datēts. Dažādos informācijas avotos sastopami tuvi, tomēr nedaudz atšķirīgi datējumu varianti. Visbiežāk zīmējumi hronoloģiski atributēti ar 1925. gadu, lai gan šāds pieņēmums nav absolūti drošs.

J. Skulme, atsaucoties uz Rīgas mākslinieku grupas katalogiem, ir minējis, ka cikls sākts 1921. gadā⁵, tomēr dokumentāri šis ziņas neapstiprinās.⁶ Kādā rokrakstā, kas glabājas Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā, U. Skulme pats visai ticami norādījis, ka "Nabagu bībeles" zīmējumi radīti laikā no 1924. līdz 1926. gadam.⁷ No autora piedāvāta plašāka grafiku klāsta⁸ 1925. gadā divi cikla darbi iepirkti Valsts mākslas muzeja un Rīgas pilsētas mākslas muzeja kolekcijām.⁹ Pēc tam kad, izpelnoties kritikas ievēribu, četras "Nabagu bībeles" kompozīcijas, kuru nosaukumi nav atšifrēti katalogā, parādījās Rīgas grupas 1926. gada izstādē, šķiet, ka cikla turpinājums aprāvies.

Pie zināmajām "Nabagu bībeles" lapām pieder no autora iegūtie un tagadējā Valsts Mākslas muzeja krājumā esošie darbi "Jēzus dzimšana" ("Kristus dzimšana", inv. Nr. Z-1219, 5. att.) un "Krustā sišana" ("Krustā sistais", inv. Nr. Z-1221, 7. att.)¹⁰, kā arī divas atšķirīgas "Pasludināšanas" ("Marijas pasludināšanas") versijas (3., 4. att.), no kurām viena reproducēta B. Vīpera grāmatā "Latvju māksla" (Rīga, 1927)¹¹, bet otra, tāpat kā "Bēgšana uz Ēģipti" (6. att.), atrodas privātkolekcijā.

Tematiski tām piekļaujas vairākas citas kompozīcijas – pēc Parīzes ceļojuma darinātajiem lineārajiem zīmējumiem radniecīgā, robustāk tvērtā "Apraudāšana" (ap 1923, 2. att.) un divi mazpazīstami darbi – "Kristus kristīšana" un "Augšāmcelšanās"¹²,

⁸ Latvijas Valsts arhīvs, 1659. f., 1. apr., 37. l., 65. lp. Darbu saraksts piedāvāts Latvijas Valsts mākslas muzejam 1925. gada 12. maijā.

⁹ Zīmējumus "Krustā sišana" un "Astoņas peldētājas" ieguva toreizējais Valsts mākslas muzejs (Ārzemju mākslas muzeja arhīvs, Valsts mākslas muzeja inventāra grāmata. 1922.–1941. g.; ieraksts veikts 1925. gada 29. maijā), bet zīmējumi "Jēzus dzimšana" un "Kāršana" nonāca Rīgas pilsētas mākslas muzeja īpašumā (Valsts Mākslas muzeja arhīvs, 62. l., Rīgas pilsētas mākslas muzejs. Zīmējumu inventāra saraksts. 1920.–1946. g.).

¹⁰ Turpmāk tekstā lietoti iepirkšanas brīdī fiksētie darbu nosaukumi, iekavās norādītie paralēlnosaukumi ieviesušies un lietoti vēlāk.

¹¹ Par šī darba likteni pagaidām trūkst tuvāku ziņu.

¹² 1963. gadā zīmējumi nokļuviši privātkolekcijā Zviedrijā, bet tagad, iespējams, atgriezušies Latvijā. Fotoreprodukcijas glabājas U. Skulmes fondā LMAIC.



2. U. SKULME.
Apraudāšana. Ap 1923

3., 4. U. SKULME.
Pasludināšana.
Ap 1925



kuru oriģinālnosaukumi un datējumi nav zināmi. Stilistiski pēdējie trīs atšķiras gan savā starpā, gan arī no nosacīti par ciklu dēvētajām lapām un to koncepcijas. Pieļaujams, ka "Nabagu bībeles" iecere izaugusi no šiem nedaudz agrinākajiem reliģisku tēmu zīmējumiem.

Iemesli, kas pamudinājuši Rīgas grupas aktīvo 20. gadu sākuma teorētiķi, laikmeta "jaunā gara" (*l'esprit nouveau*), tīrās plastikas un citu avangardisko ideju propagandētāju pievērsties stāstošu Bībeles sižetu atveidojumam, pilnībā vairs nav rekonstruējami. Bībele kopš kristietības pirmsākumiem kalpojusi par iedvesmas avotu neskaitāmiem māksliniekiem dažādos mākslas laikmetos un skolās. Uga Skulme kristīgās ikonogrāfijas sižetu interpretācijā brīvi savieno Kristus dzīves ainas ar sava laika vai nesenas pagātnes liecībām un māksliniecisku fantāziju, demonstrējot 20. gs. māksliniekam raksturīgo subjektīvo skatījumu, kurā būtiska ir formas pašvērtība un personiskā pārdzīvotuma atklāsmē.

20. gadu sākumā, radikālākajos tekstos uzsvērdami formas prioritāti, latviešu mērenie modernisti ignorēja saturu, noliedza stāstošu ilustratīvismu, lai gan patiesībā savas mentalitātes dēļ jo bieži apliecināja reālistu tvērienu, pašizteiksmē nelāvās virzieniskām galējībām un nezaudēja saikni ar vizuālo realitāti. "Nabagu bībeles" zīmējumos atbalsojas tās autora jūsmīgi manifestētie tīrās plastikas mērķi, kurus viņš, tāpat kā Pikaso, izprata visai plaši, neaprobežojoties tikai ar modernistiskās "laboratorijas" praksi.¹³ Cikls radies laikā, kad līdz ar atgriešanos pie reālisma avangarda idejas pakāpeniski zaudēja aktualitāti, bet autonomu formālo problēmu risināšana turpinājās arī atjaunotā reālisma ietvaros, kas 20. gados saglabāja *rappel à l'ordre* garam atbilstošu stingrību. Joprojām svarīgi bija arī Latvijas neatkarības

¹³ "Pikaso glezniecību saprot plastikas robežās jo plaši un gandrīz bez pārtraukuma ir zīmējis un gleznojis arī "reāli"." – *Skulme U.* Vēstules no Parīzes. 4. Pikaso // Latvijas Vēstneša pielikums. – 1923. – Nr. 2. – 6. lpp.

¹⁴ *Skulme U.* Nacionālā māksla un glezniecības ceļš // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 5. marts.

¹⁵ *Skulme U.* Par O. Skulmi un viņa gleznu "Jāzepe un viņa brāļi" // Daugava. – 1938. – Nr. 6. – 592. lpp.; *Jūrasteteris A.* Par Ugu Skulmi un viņa gleznu "Krusta nešana" // Turpat. – 1936. – Nr. 10. – 949. lpp.

¹⁶ *Skulme U.* Ota un Ugas Skulmes biogrāfiskie materiāli ar pielikumu – fotogrāfijām. 1956–1957. – 33. lpp.



5. U. SKULME.
Jēzus dzimšana.
Ap 1925

6. U. SKULME.
Bēgšana uz Ēģipti.
Ap 1925

iegūšanas aktualizētie nacionālas savdabības centieni, ko Rīgas mākslinieku grupa tiecās realizēt, mēģinādama rast kompromisu starp kosmopolitisko un nacionālo. U. Skulme eiropisko novācīju apguvē īpaši izcēlis nepieciešamību pilnveidot profesionālo meistarību, kas pavērs "tās jaunās varbūtības, kuras ļaus pilnīgi izteikties tam vērtīgajam latviski īpatnējam, kas slēpjas katrā no mums aiz zemapzinīgā segas"¹⁴.

Ugas Skulmes "Nabagu bībeles" zīmējumu tēlainībā paša pieredzētais un izjustais neatšķetināmi saplūdis un pārklājies ar iztēles vizijām un plašu mākslas studiju atskaņām oriģinālā, grūti tulkojamā mākslinieciskā veselumā. Kā ļauj spriest kādas norādes publikācijās, mākslinieku reliģiskas tematikas izvēlē un atveidojumā daļēji varējusi rosināt Jēkabpīli aizvadītās bērnības vide, kurā "izbaudīta" vecsmātes – stingras katolietes – audzināšana, iepazīts smags fizisks darbs un ierobežota rocība. Bībeles ainas fantāzijā dažkārt zīmētas, brāja Ota tēlainajā stāstījumā klausoties¹⁵, taču šo iespaidu nozīmi nevajadzētu pārspīlēt vai ekspluatēt pārāk tieši. Reizēm iespējams nojaust asociatīvas paralēles starp attēlotajiem bībeliskajiem sižetiem un mākslinieka personiski piedzīvotajiem 1905. gada, Pirmā pasaules kara un bēgļu laikmeta notikumiem. Soda ekspedīciju eksekūcijas vēlāk tēlotas kā Golgāta, bet pierakstītājās atmiņās fiksēts, kā kazaki noslepkavojuši pusaudža Ugas skolotāju.¹⁶ 20. gadu vidū, kad 1905. gada atcere uzvilnija sociāldemokrātu presē, zīmēta arī "Latvju tautas Golgāta"¹⁷, kas ar kompozīcijas dinamiku un dominējošo centrālo tēlu līdzinās franču romantisma pārstāvja Ežēna Delakruā gleznotajai "Brīvībai uz barikādēm" (1830).



7. U. SKULME.
Krustā sišana.
Ap 1925

¹⁷ Darba fotoattēls glabājas U. Skulmes fondā LMAIC, par oriģinālu trūkst tuvāku ziņu.

Pēc Ugas Skulmes izteikumiem, "Nabagu bībele" uztverama kā "bībele no nabago viedokļa"¹⁸, nevis kā par *biblia pauperum* dēvētās viduslaiku grāmatas, kurās bībelisko notikumu "bildes" papildināja izglītojoši Svēto Rakstu teksta izvilkumi un skaidrojumi. Kopīgs ar minētajām grāmatām patiešām ir vienīgi nosaukums, ko, paužot simpātijas pret vienkāršajiem ļaudīm, mākslinieks pieskaņojis zīmējumiem un tādējādi piešķīris citu jēgu tradicionālajam priekšstatam par "nabagu bībeli". J. Skulme uzskata, ka šādu autora pozīciju, iespējams, noteikusi tēvam raksturīgā sociālā taisnīguma izjūta un uzskatu kreisums, kas kā ētisks protests vai ideālistiska pārliecība nebija retums tolaik ar modernisma idejām saistītajās latviešu mākslinieku un literātu aprindās.

Uga Skulme savā "Nabagu bībelē" atainojis atsevišķus populārus Jaunās Derības sižetus, kuriem kristīgās ikonogrāfijas vēsturē atbilst noteikti ikonogrāfiski tipi un shēmas. Taču meklēt un "pielaikt" kādus konkrētus pirmparaugus šajā gadījumā būtu pārprasta, neadekvāta centība, jo mākslinieka mērķis nav bijis radīt klasiskas Bībeles ilustrācijas vai ievērot sakrālās mākslas kanoniskās prasības. Nepārspilējot sociālkritisku intonāciju, U. Skulme atbilstoši savai izjūtai par "nabaga ļaudīm", kuru dzīvi un vidi labi pazinis, pārsvarā pielāgojis sižetiem ikdienišķas šīs zemes ainas ar žanrisku nokrāsu, ko papildina 1905. gada un Pirmā pasaules kara reminiscences.

Ikonogrāfisku analogiju materiāls bībelisko sižetu saistījumam ar sava laika dzīvi, reālo vidi un lokālo ainavu atrodams gan eiropeskajā, gan vietējā profesionālās mākslas kontekstā, kurā reliģiskās tematikas īpatsvars ir salīdzinoši neliels. Nacionālās mākslas ideju iedvesmots, 20. gs. sākumā Kristu Latvijas ainavā vai patriarhālā lauku vidē neoromantiskā izjūtā tēlojis Janis Rozentāls. Teodora Ūdera reliģisko sižetu kompozīcijas tiešāk ietekmējuši eiropeskā simbolisma paraugi. Gan altārgleznās, gan sadzīviska rakstura reliģisku tēmu risinājumos, atskatoties uz J. Rozentālu un īstenojot priekšstatu par latvisko ar koda "daba, lauku sēta, zemnieku darbs" palīdzību, Kristu traktējuši 20.–30. gadu tradicionālisti, piemēram, Indriķis Zeberīns, Jēkabs Bīne, Kārlis Miesnieks un Augusts Annuss, kurš vēlāk trimdā atveidojis Kristu arī Otrā pasaules kara bēgļu laivā. Savukārt modernisti – Voldemārs Matvejs, Eduards Lindbergs, Jēkabs Kazaks u. c. – reliģiska satura kompozīcijās parasti ļāvušies brīvākai sacerei, uzsverot sev būtiskās tēlojuma un formas problēmas.

Pakļaudams ieceri vēlamajai formas "partitūrai" noslīpētā grafiskā stilizācijā, Uga Skulme licis Jaunās Derības personāžam "Nabagu bībeles" kompozīcijās darboties te labi zināmā, tipiski raksturotā, te nosacītā, izfantazētā vidē. Bībeles tēli iemiesoti vienkāršu lauku vīru un sievu veidolos, gērbti nereti līdz precīzām detaļām atpazīstamās ikdienas drānās vai stilizētos tautastērpos, svešādus vaibstus un vispārīnātāku ietērpju atvēlot eņģeļiem un reizēm Dievmātei Marijai. Mākslinieks tikpat kā nav izmantojis sakrālajā mākslā pieņemtos atribūtus, simbolus vai gaismas parādības, kas varētu radīt pārdabisku atmosfēru.

Vienā no "Pasludināšanas" lapām erceņģelis Gabriēls atnesis vēsti Jaunavai Marijai, kas tēlota kā mazpilsētas jaunkundze petrolejas lampas apspīdētā interjerā ar kumodi un spoguļi fonā (4. att.). Otrajā "Pasludināšanas" variantā eņģelis ieradies pie baskājainas, jaunas laucinieces, kam līdzās priekšplānā izceltais, nopļisušās drēbēs ģērbtais Jāzeps zāgē malku, cirtaina šuneļa uzmanīts (3. att.). Abās kompozīcijās trūkst sižetam tradicionālā liliju sceptera un Svētā Gara simbola – baloža.

Toties "Jēzus dzimšanas" kompozīcijā (5. att.) pieticīgās kūtiņas vietā slienas kolonnas un arkas, eņģeļu kora vai pielūdzošo ganu vietu ieņēmuši braši lauku muzikanti. Antikizētā Marija ar pielūgsmes pilnu skatienu gulda jaundzimušo Jēzu siltē, un Jāzeps viņai piepalīdz, omulīgi smēķēdams. Tradicionāli kristīgajā ikonogrāfijā šajā sižetā attēloto ēzeļa un vērša vietā par ainas līdzdalībniekiem kļuvuši divi māksliniekam iepatikušies ēzeļi.

"Bēgšana uz Ēģipti" (6. att.), šķiet, iecerēta kā nakts aina, un tas saskan ar Jaunās Derības tekstu. Marija ar bērnu, kas parasti tiek attēlota sēžam ēzeļa mugurā vai retāk – ejam kājām, šeit atveidota pajūgā. Neviļus rodas asociācijas ar Pirmā pasaules kara bēgļu pajūgiem – latviešu modernistu tālaika darbos sastopamo motīvu.

"Krustā sišanas" skatā, iedzīvinot atmiņas no 1905. gada vai kara laika, līdzīgi kā "Latvju tautas Golgātā", tālākajā plānā iekļautas figūras karavīru uniformās, bet krusta pakājē atveidoto bibelisko tēlu apģērbā nepārprotami nolasāmas latviešu tautastērpa iezīmes (7. att.).

Vēršot uzmanību uz groteskas klātbūtni, U. Skulmes vēstījuma īpatnību savulaik izcēlusi mākslas vēsturniece Maija Cielēna: "Viņa "Nabagu bībeles" bagātīgi zīmētās figūrās un kādās citās lapās (vispilgtāki "Latvijas Golgātā") duras acīs savādā rēgainības izdoma, dēmoniskas vīzijas atspulga. (..) Izejūtā ir kāds gaišs svētums pret vienkāršo cilvēku un tai pašā laikā nevaldāms, ļauni žilbinošs dzēlums."¹⁹

Dažās aplūkojamā cikla lapās U. Skulmes groteskas elementiem piemīt sirsnīga, labsirdīga nokrāsa, kas izriet no autora attieksmes pret simpātiskiem tēliem. Formālā risinājuma harmonizētais tēlojums ir tāls no sociālkritiski angažēto vācu veristu Georga Grosa un Oto Diksa baisajām, naturālistiskajām, nesaudzīgi kariķējošajām groteskām vai Kārļa Padega bibelisko motīvu paradoksālās aspēles. Estetizēto formu racionālā sakārtotība un "vēsums" savalda emocionālo ekspresiju, klusina dramatismu un pārspilējumus.

Lai labāk izprastu "Nabagu bībeles" formālo valodu, nepieciešama neliela atkāpe Ugas Skulmes individuālā stila pārmaiņu ilustrēšanai un Pablo Pikaso lomas noskaidrošanai tajā. 1921.–1922. gadā gleznotās kubistiskās Jēkabmiesta ainavas apstiprina, ka mākslinieks jau tolaik ietekmējies no Parīzes skolas gleznotāja, kura oriģinālus 1918. gada nogalē bija skatījis S. Ščukina kolekcijā Maskavā. Iespējams, ka arī ar akvareli kolorētu tušas zīmējumu sēriju ("Komediānti", "Jātniece" u. c., 1921) tematiskā ziņā rosinājušas P. Pikaso "rozā perioda" cirka un teātra tēmu interpretācijas.

¹⁹ Cielēna M. Ugas Skulmes glezna "Akts" // Daugava. – 1930. – Nr. 2. – 241. lpp. J. Skulme šajā sakarībā piezīmējis, ka viņam trūkst konkrētu liecību, kas apstiprinātu, ka tēvs pēc groteskas būtu tiesies apzināti.

²⁰ Salmon A. Picasso // L'Esprit Nouveau. – 1920. – Nr. 1. – P. 61–80. Rakstu papildina brāļu Rozenbergu fotografēti P. Pikaso darbi bez datējumiem un nosaukumiem – dažas kubistiskas kompozīcijas un virkne neoklasicistisku zīmējumu, t. sk. 9., 10., 13. un 14. att. redzami (iespējams, abu pēdējo varianti). Žurnāls bija pieejams U. Skulmem Rīgā. – Skulme U. Ota un Ugas Skulmes biogrāfiskie materiāli ar pielikumu – fotografijām. 1956–1957. – 57. lpp.



8. P. PIKASO.
Sisleju pāris.
1919



9. P. PIKASO.
S. Džagiļeva un
A. Zēlīgsberga portrets.
1919



10. P. PIKASO.
Itāļu zemnieki.
1919

Vēl pirms Kultūras fonda atbalstītā Parīzes ceļojuma, kas deva iespēju pamatīgi izpētīt P. Pikaso darbus brāļu Rozenbergu galerijās un citviet, viņš pazinis arī spāņu meistara neoklasicistiskos lineāros zīmējumus, kas, papildinot Andrē Salmona rakstu, bijuši reproducēti Rīgas grupas modernistu iecienītā pūristu izdevuma *L'Esprit Nouveau* 1920. gada pirmajā numurā.²⁰ Kā skatītājiem pieņemama radikālāku eksperimentu alternatīva tie piesaukti kādā no 1921. gada recenzijām: "Tiem, kurus tagadnes īstā māksla atbaida, par apmierināšanu kā vienīgo mazo spraudziņu uz nākotni mēs varam norādīt pēdējā laika Pikaso reāli klasiskos zīmējumus, kurus gan nelietpratēja acs neatšķīrs no neoklasicisma (Krievijā priekšstāvis Petrovs-Vodkins, Francijā pa daļai Moriss Denī) skolas zīmējumiem, kas nav iespējami bez visas iepriekšējās Pikaso skolas."²¹

Novators P. Pikaso kļuva klasicizējošs laikā aptuveni no 1915. gada līdz 20. gadu vidum un atdarināja Engra lineāro zīmējumu stilu vai brīvi deformēja monumentālas, masīvas, antikizētas figūras, patvaļīgi atkāpjoties no klasiskā skaistuma kanona un idealizācijas. Paralēli klasiskās tradīcijas variēšanai, ko sekmēja Itālijas apmeklējums, kostīmu un dekorāciju izveide Sergeja Džagiļeva krievu baleta trupas izrādēm Parīzē, viņu kā kaislīgu fotogrāfu saistīja arī melnbaltās fotogrāfijas kvalitātes – linearitāte, tonālā gradācija, dziļuma asuma samazināšana, izceļot priekšplāna detaļas –, kas pārņemtas šī perioda formālajā izteiksmē, nereti strādājot tieši pēc fotouzņēmumiem vai mākslas darbu reprodukcijām ("Sisleju pāris", 1919, pēc Ogista Renuāra gleznas, 8. att.; "S. Džagiļeva un A. Zēlīgsberga portrets", 1919, 9. att.; "Itāļu zemnieki", 1919, 10. att., abi pēc fotogrāfijām).

1922.–1923. gada ziemā Parīzē, apmeklējams skicēšanas seansus privātajā Kolarosi akadēmijā, U. Skulme bieži zīmējis kailus un apģērbtus modeļus ar Pikaso neoklasicistiskās deformācijas korekciju, attiecīgi mainot figūru proporcijas un hipertrofējot roku, kāju masivitāti.

Apguvis Eiropas mākslas metropolē savas autoritātes kubistiskos un neoklasicistiskos darbus, aizrautīgais sekotājs nostiprināja interesi par pēdējiem un konstatēja: "Pikaso ar viņam piemītošo drosmi glezno lielus sieviešu tēlus, lielām formām, stipri deformētām sakarā ar kompozīciju, un jāsaka, ka viņš paliek tikai plastikas robežās. Neviens kopš Engra tā nesakausē vienā veselā vairākas figūras kā Pikaso. Zīmējumi šīm gleznām arī tik meistarīgi nobeigti kompozīcijā, ka tie paši par sevi ir jau glezna."²²

Pēc atgriešanās no Parīzes U. Skulmi joprojām fascinēja franču skolas formālisms, kubistu prasme konstruēt gleznu; līdztekus viņš sāka kāpināt apjomu plastiku figurālās kompozīcijās. 1923. gadā gleznots sintētiskā kubisma garā ("Portrets. Vīrietis pie galda", "Kompozīcija ar divām figūrām"), izmantoti pūristiski paņēmieni ("Klusā daba ar mūzikas instrumentu"), kompozīcija plāknē nereti papildināta ar plastiski modelētiem elementiem. Kubisma, pūristisma un neoklasicisma iespāidi

savdabīgi pārklājas gleznās "Koncerts", "Čigāni", "Liieldienas", kurās smagnējā klasicizējošā stilizācija apvienota ar lakonisku ģeometrizāciju, formveide pakļauta racionālam konstruēšanas principam un ir regulārāka salīdzinājumā ar P. Pikaso darbiem ("Sēdošā"²³, 1921), robustie tēli ne tikai atgādina par pārlaicīgo antīko pasauli, bet arī asociējas ar tehnikas laikmeta apjūsmotajiem mehānismiem.

Iecienītā meistara neoklasicistiskās stilizācijas zīmogs jūtams tā paša gada lineārajos zīmējumos ("Liieldienas", "Apraudāšana") un 20. gadu vidus grāmatu mākslinieciskā noformējuma raksturīgākajos piemēros (Tirzmalietes "Meitenes stāsts" (Rīga, 1923), R. Driļļa "Mēri un svāri" (Rīga, 1924), dzejas izlases "Nāves laukos" (Rīga, 1924) vāks), kas izpildīti tušas zīmējuma tehnikā.

Gleznieciskākas ir Rīgas grupas izdevuma – pasaku grāmatas "Palaidņīgie puikas" (Rīga, 1924) – krāsainās ilustrācijas litogrāfijas tehnikā, kurās, sintezējot kubisma, neoklasicisma un primitīvās mākslas ierosmes, palielinās tieksme uzsvērt plastisko apjomību (11., 12. att.). Ainavas motīvu, figūru un to detaļu stilizācijas salīdzinājums rāda acīmredzamu līdzību iepriekš minētajiem zīmējumiem "Kristus kristīšana" un "Augšāmcelšanās", kas vedina tos attiecināt uz vienu un to pašu tapšanas laiku. Kristīšanas skatā attēlotais netipiskais, jaunais Kristus bez bārdas, tāpat kā Jānis Kristītājs, asociējas gan ar antīkām skulptūrām, gan "Palaidņīgo puiku" tēliem. P. Pikaso ietekme atkāpjas un vairs tikai fragmentāri izpaužas, darinot grafiski elegantās ilustrācijas K. Evalda "Bioloģiskām pasakām" (Rīga, 1926).

Saglabājot interesi par konstruktīvu kompozīcijas uzbūvi, skaidru lineāro zīmējumu, akcentētu apjomu plastiku un smagumu, Uga Skulme pakāpeniski pārkausēja no Pablo Pikaso gūtos impulsus pieaugošā mākslinieciskā patstāvībā. "Nabagu bībeles" kompozicionālais un formālais risinājums spilgti apliecina viņa individualitāti specifiskajās 20. gadu vidus formveides kvalitātēs, ko noteikusi periodam iezīmīgā modernistisko, klasicizējošo un reālistisko tendenču pārklāšanās un veicinājusi autora nosliece uz klasiski pareizu formu.

Cikla darbos atspoguļojas māksliniekam raksturīgā dualitāte, kas šeit izpaužas grafiskas izteiksmes un gleznieciska kopiespauda saliedējumā, vēlmē vienlaicīgi savienot stabilitāti un kārtību ar kāpinātu ekspresiju. Līniju plūdumu un melnbalto laukumu kārtojumu katra zīmējuma plaknē mērķtiecīgi organizē izvēlētie kompozīcijas paņēmieni, grafiskajiem elementiem piemīt ne vien tēlojoša nozīme, bet arī spēcīga, patstāvīga ritmiska un dekoratīva iedarbība.

Zīmīgs U. Skulmes stilam ir īpatnējais smagnējības un dinamikas saistījums ritmiskā struktūrā, kas rada dramatisma un sprieguma sajūtu. Līdzsvarotā kompozīcija veidota piesātināti, kas it sevišķi atklājas blīvajā tēlu izkārtojumā daudzfigūru lapās, no kuru dziļuma virzienā īpaši neizvērstās telpas tie tiecas pretī. Nelielo, zīmuļa tehnikā darināto grafiku sacerē būtiska ir masīvu, noapaļoti un stūraini, laužīti stilizētu formu "taustāma", tēlnieciska plastika, ko pastiprina autora iecienītie tonālie kon-

²¹ Skulme H. Divas mākslas izstādes // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 22. janv. Personvārdu rakstība citātā mainīta atbilstoši pašreiz aprobētajām formām.

²² Skulme U. Vēstules no Parīzes. 4. Pikaso.



11., 12. U. SKULME. Ilustrācijas pasaku grāmatai "Palaidņīgie puikas". 1924

²³ P. Pikaso glezna "Sēdošā" ("Sieviete kreklā", 1921, Štutgartes Valsts galerija) kā P. Rozenberga kolekcijas darbs reproducēta: L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 13.

²⁴ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1993. – 3. sēj. – 87. lpp.

²⁵ Siliņš J. Uga Skulme // Daugava. – 1940. – Nr. 1. – 89. lpp.

²⁶ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – 3. sēj. – 87. lpp.

²⁷ Skulme U. Kā raksta profesori Helges Kjellina rakstu krājumā "Latvieši", II, 1932 // Mūsu Nākotne. – 1933. – Nr. 5. – 397. lpp.



13. P. PIKASO.
Pjēro ar masku.
1918



14. P. PIKASO.
Pļāvēji.
1919

trasti. Apjomu cieta noteiktību un apaļojumu izceļ grafita vēsais, metāliskais spīdums un stingrās kontūras, asajiem kontrastiem līdzās likts modelējums niansētās tonālās pārējās. Raksturīga ir kraso melnbaltā pretstatu nepārtrauktā mija lapā un dziļš melnais sabiezinātajās ēnās, kas veido galējo tumšā robežu. Neparasts vietām ir vienlaicīgi pretējs, apvērsts gaismēnu lietojums, kas atgādina fotonegativa efektu. Spēcīgā tēlnieciskā plastiskuma dēļ zīmējumu stilistikai trāpīgi veltīts raksturojums – "formas skulpturāli izgrebtas"²⁴. Tiekme uz vispārinātu, plastiski skaidru, lielu formu veiksmīgi sadzīvo ar detalizāciju – sīkformas, detaļas, kroku ritmus U. Skulme ar patiku izstrādājis rūpīgi, ornamentāli. Tāda pati precizitāte, kas sabalsojas ar jaunās lietišķības bezkaislīgi reģistrējošo, atsvešināto pieeju vizuālajai realitātei, izturēta darbu priekšplānos un fonos.

Par kubisma atskaņām zīmējumos liecina ģeometrizācija, lauzītie ritmi, tumšgaiso pretstatu nemierīgais dinamisms un izkaisītā ņirboņa, kas izraisa netiešu asociāciju ar virziena analītiskās fāzes vizionārismu, kā arī atsevišķas detaļas, piemēram, tukšie, no afrikāņu maskām aizgūtie acu izgriezumi. Uz klasiskās tradīcijas klātbūtni nepārprotami norāda atsevišķas neoklasicisma garā stilizētas figūras un to detaļas – sprogas, acis, akadēmiskām drapērijām tuvais kroku ritmizējums. Lai gan tēlu žesti, pozas un mīmika ekspresīvi pauž emocijas, kompaktajās figūrās, tāpat kā to neoklasicistiskajos P. Pikaso paraugos, jaušams statuju stingums – formu pabeigtība un līdzsvarojošs stindzina kustību.

"Nabagu bībeles" stilistikā savdabīgi pārradīti Parīzes mākslinieka padsmīto gadu nogalē tapušo gan tīri lineāro, gan apjomību variējošo zīmējumu iespaidi (kompozicionālā struktūra, figūru proporcijas, gaismēnu kontrastējums), taču it īpaši – no 20. gadu sākuma figurālajiem gleznojumiem aizgūtā smagā, tēlnieciskā plastika. U. Skulme atšķirībā no P. Pikaso šajā ciklā izmantojis salīdzinoši nelielu deformāciju, sīki izstrādājis detaļas un klasicizējot stilizējis figūras cietākās, "pareizākās" formās – tas liek atcerēties iepriekš pielūgto racionālo kubisma formu analīzi un vēsta arī par aktualizējušos jaunās lietišķības "vēso skatienu".

Līdztekus jau nosauktajiem iespaidiem tieši nenolasāmi varētu būt skarts vēl plašāks pasaules mākslas kultūrslānis. J. Siliņš saskata arī viduslaiku tēlniecības²⁵, "vēlās gotikas emocionālā satraukuma ieskaņas"²⁶, kas pieļaujamas kā visai attālas analogijas, piemēram, "Krustā sišanas" (7. att.) ritmikā.

Uga Skulme apstrīdējis zviedru profesora Helges Čellina viņam piedēvēto ietekmēšanos no igauņu grafiķa Eduarda Vīralta – izcila jaunās lietišķības pārstāvja kaimiņzemes mākslā²⁷, tomēr zināmu analogiju iespējamība nav noliedzama.

Dziedrā un distancētā īstenības reģistrācija, priekšmetiskums, tiekme uz plastiski noteiktiem, vispārinātiem, mono-

lītiem apjomiem, reizē sīka detalizācija pārliecinoši parādās U. Skulmes glezniecībā 20. gadu vidū un palielinās otrajā pusē, kad dominējošā interese par formu slāpē krāsainību un priekšroka tiek dota vecmeistariski gludam, izlīdzinātam gleznojumam, lokālām krāsām un tumšam koptonim ("Pašportrets", 1926, I. att.; "Elizabetes Skulmes portrets", 1926 un 1927; "Akts", 1928).

Šī perioda gleznās apliecinās radniecība ar vācu jaunās lietišķības konservatīvā, klasicizējošā atzara jeb t. s. maģisko reālistu (A. Kānolts, G. Šrimps u. c.) stilistiku, reizē – ar modernisma un neoklasicisma ietekmētā 20. gadu jaunreālisma formālajām kvalitātēm plašākā kontekstā. U. Skulme jauno lietišķību nekad gan nav atzinis par savu ierosmes avotu. Tas izriet no viņa, tāpat kā citu latviešu modernistu, tolaik noliedzošās attieksmes pret vācu skolu un vecmeistaru glezniecībai apliecinātajām simpātijām, toties neapšaubāmās analogijas pamanījuši jau mākslinieka laikabiedri (J. Siliņš, V. Peņģerots, H. Čellīns).

Jāpiemin, ka "Nabagu bībelei" līdzīgā formu valodā 20. gadu vidū risināti vēl citi zīmējumi – gan "Kāršana" ("Pakāršana", 1924, 15. att.), kurā līmsstošā sieviete Čārlija Čaplina līdzinieka rokās atgādina Dievmāti krucifikācijas ainā, bet urbānistiskā vide un tēli sasaucas ar modernistu un jaunās lietišķības ikonogrāfiju, gan "1905. gads" (1926) un Pikaso paraugu inspirētās "Peldētāju" variācijas.

Reliģiskajai tematikai mākslinieks atkārtoti pievērsies 30. gados, gleznojot "Krusta nešanu" ("Golģātas ceļš", 1936) un darinot litogrāfijas Selmas Lāgerlēvas "Kristus leģendām", kas 1937. gadā iznākušas "Zelta ābeles" apgādā divās grāmatās – "Sv. Veronikas sviedrauts" un "Sveces liesma". Šīm ilustrācijām, ko rosinājušas antīko bareljefu un viduslaiku miniatūru studijas, zīmīga izteikti gleznieciska pieeja – mikstināts, ar štrihu uzirdināts, saplūstošās tonālās pārejās iekausēts formu veidojums. Plastiskā apjoma akcentēšana, pastiprinot to ar dziļām, tumšām ēnām, paliek mākslinieka formas izjūtas īpatnēja, nemainīga iezīme, arī pieaugot gleznieciskajai ekspresijai individuālajā stilā, kas 30. gados notiek sinhroni ar vispārēju gleznieciskuma palielināšanos latviešu mākslā.

Ugas Skulmes "Nabagu bībele", tāpat kā citi stilistiski radniecīgie 20. gadu vidus un otrās puses darbi, kuros dominē raksturīgā lineārā skaidrība un smagnējā, cietā apjomu plastika, izvirzīto māksliniecisko uzdevumu konsekvences un izpildījuma meistarības ziņā vērtējama kā viena no virsotnēm mākslinieka daiļradē. Grafiku oriģinalitāte nodrošina tām paliekošu vietu reliģiskās tematikas atveidojumā latviešu mākslā, vienlaikus uzskatāmi liecinot par sava laika stilistiskajām tendencēm. Cikla analīzes mēģinājums apliecina nepieciešamību padziļināti pievērsties vēl pietiekami neizzinātajam un neinterpretētajam 20. gadu reālisma materiālam Latvijas mākslā.



15. U. SKULME.
Kāršana.
1924

GRĀMATU GRAFIKAS SKATĪJUMS BORISA VIPERA ESEJU KRĀJUMĀ "MĀKSLAS LIKTEŅI UN VĒRTĪBAS"

Zaiga Kuple



I. Titullapa un prettituls
B. Vipera eseju krājumam
"Mākslas likteņi un
vērtības". 1940

¹ Ротенберг Е. Б. Виппер – выдающийся представитель советской искусствоведческой науки // Искусство Запада. – Москва, 1971. – С. 10.

"B. Vipera – tas ir vesels mūsu mākslas zinātnes posms,"¹ – tā mākslas zinātnieks Jevsejs Rotenbergs vērtējis Borisa Vipera ieguldījumu, kura respektējams atzars kopš 20. gs. 20. gadu vidus iesniedzas arī latviešu mākslas zinātnē. B. Vipera Latvijā dzīvoja un strādāja no 1924. līdz 1941. gadam. Šeit viņš publicēja vairākus latviešu mākslas pētījumus ("Latvju māksla", 1927; "Latvijas māksla baroka laikmetā", 1937; "Jāzeps Grosvalds", 1938; "Niklāvs Strunke", 1940; *L'Art letton: Essai de synthèse historique*, 1940, u. c.) un līdztekus turpināja veikt iestrādes mākslas teorijā, daļa no kurām tika apkopota eseju krājumā "Mākslas likteņi un vērtības" (1940). Līdzās ārzemju mākslas vēsturei veltīta-

jām publikācijām šajā grāmatā ir sniegtas plašas apceres par dažādu tēlotājas mākslas veidu specifiku un radošo problemātiku.

B. Vipera esejas "Mākslas likteņi un vērtības" 20. gs. 20.–30. gadu latviešu mākslas zinātnes attīstībā iezīmē jaunu pakāpi. Latvijā atsevišķiem mākslas veidiem, piemēram, glezniecībai, autori, galvenokārt mākslinieki (J. Rozentāls, J. Valters u. c.), ir pievērsušies jau kopš 19.–20. gs. mijas, tomēr B. Vipera teorētiskais darbs ir pirmais, kurā metodoloģiski pārdomāti un vispusīgi no mākslas zinātnes viedokļa raksturota vairāku tēlotājas mākslas veidu, paveidu un žanru, to skaitā grāmatu grafikas specifika. Tas ir jāuzsver arī raksta tēmas sakarā, jo latviešu grāmatu grafikas materiāls gan daļēji ietverts 20. gs. mākslas kritikā un vēsturē, turpreti tā teorētiskais skatījums publikācijās bijis un vēl līdz pat šodienai palicis mazaktīvs. Piemēram, J. Jaunsudrabiņa, G. Šķiltera, J. Madernieka U. Skulmes, V. Peņģerota, R. Sutas, J. Siliņa un vairāku citu latviešu autoru 20. gs. 20. un 30. gados sniegtie grāmatu mākslas pārskati un kritikas galvenokārt aprobežojās tikai ar īsām piezīmēm par ilustrāciju raksturu, uzdevumiem un atsevišķām grāmatas sastāvdaļām.

B. Vipera "Mākslas likteņi un vērtības" vēl šodien nenoliedzami ir arī autoritatīvs darbs. Tomēr laika distance ļauj precīzāk izvērtēt šī darba raksturu, vēsturisko nosacītību, vietu un nozīmi pašreizējā latviešu mākslas zinātnes kopainā. Grāmatu grafikas, tāpat kā citu tēlotājas mākslas veidu un žanru, specifikas analīze B. Vipera eseju krājumā ir cieši saistīta ar autora paša aktīvo interesi par mākslas teoriju, konkrētiem jaunrades metodoloģijas jautājumiem, kam visam galvenās ierosmes,

šķiet, gūtas vispirms no tēva ievērojamā vēsturnieka Roberta Vipera, arī no zinātniskā un pedagoģiskā darba pieredzes. Šādas intereses B. Viperam daļēji ir izpaudušās jau tad, kad viņš mācījās Maskavas universitātes Vēstures un filoloģijas fakultātē (1906–1911), kurā kopš 1907. gada bija arī mākslas vēstures un teorijas nodaļa. Piemēram, jau studiju laikā, sniedzot antīkās mākslas paraugu analīzes, B. Vipers uzmanību pievērta arī to ikonogrāfijai un klasifikācijai.² Turpmāk, strādājot dažādās augstskolās – ar 1915. gadu Maskavas universitātē kā privātdocents, pēc tam (1924–1941) Latvijas Universitātē un Mākslas akadēmijā –, B. Vipers līdzās mākslas vēsturei jau lielu uzmanību veltīja arī mākslas teorijai.

20. gs. pirmajiem gadu desmitiem bija raksturīgi daudzējādi mākslas būtības teorētiskā skaidrojuma un metodoloģisko (kultūrvēsturiskās, formāli stilistiskās, socioloģiskās, psihoanalītiskās u. c.) pieeju meklējumi, dažādi teorētiskie pavērsieni, kas varēja veicināt vai pat ietekmēt B. Vipera kā mākslas zinātnieka uzskatu veidošanos. Tomēr pamatā šo metodoloģisko meklējumu virziens bija vērsts uz mākslas zinātnes kā patstāvīgas zinātņu nozares izdalīšanos citu starpā un visdažādāko mākslinieciskai jaunradei piemītošo īpatnību izpēti un skaidrojumu. B. Viperam labi zināmi bija vācu mākslinieka un mākslas zinātnieka Ādolfa fon Hildebranta (1847–1921) teorētiskie uzskati un viņa grāmata "Formas problēma tēlotājā mākslā"³ (1893), ko V. Favorskis kopā ar H. Rozenfeldu 1913. gadā pārtulkoja krieviski un kas 1914. gadā izdota arī Maskavā⁴. Uz Ā. Hildebranta publikāciju pamata savu grāmatu mākslas izpratni (saistībā ar sistēmiski izstrādātu grāmatas kā visu elementu sintēzes skatījumu, ievērojot tās galvenās konstruktīvās īpatnības, laika–telpas attiecības atsevišķo lapu, to atvērumu risinājumos utt.) 20. gs. pirmajā pusē izveidoja ievērojamais krievu mākslinieks un grāmatu mākslas teorētiķis Vladimirs Favorskis (1886–1964). B. Vipers pazina arī mākslas formāli stilistiskās izpētes metodes pamatlicēja austriešu mākslas vēsturnieka un teorētiķa Aloiza Rīgla (1858–1905) grāmatu "Stila problēmas. Galvenās atziņas ceļā uz ornamentikas vēsturi"⁵ (1893, 1923), kurā viņš formulēja savu priekšstatu par "māksliniecisko gribu" kā intuitīvu jaunrades avotu, kā stila priekšnoteikumu, kas nosaka mākslas galvenās attīstības likumības. Tieši stila kategorija, kuras nozīmība mākslas teorētiskā skatījumā pirmoreiz tika izcelta A. Rīgla publikācijās, kļuva par pamatu arī B. Vipera veiktajā dažādu mākslas veidu, paveidu un žanru, to skaitā grāmatu grafikas izpētē. Līdzās tam tika apgūtas vēl citu mākslas teorētiķu atziņas, tomēr uz B. Viperu, līdzīgi kā daudziem viņa laikabiedriem, tolaik vislielāko iespaidu atstāja šveiciešu mākslas zinātnieka un teorētiķa Heinriha Velflina (1864–1945) izstrādātā mākslas stila formāli vēsturiskā analīzes metode un publikācijas. H. Velflina uzmanības centrā bija mākslinieciskās (plastiskās) formas nozīme un tās izvērsta

² Виппер Б. Памятник Гарпий // Журнал Министерства народного просвещения: Новая серия. – Ч. 16. – 1908 (июль). – Отдел классической филологии. – С. 261–274; Виппер Б. Техника вазового производства в Греции // Там же. – Ч. 20. – 1909 (апрель). – Отдел классической филологии. – С. 155–180.



2. Andrejs, Roberts un Boriss Viperi Jūrmalā 1940. gada 2. jūnijā

³ Hildebrandt A. von. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. – Strassburg, 1893.

⁴ Хильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. – Москва, 1914.

⁵ Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. – Berlin, 1893, 1923.



3. Sv. Lūka glezno Dievmāti. "Stundu grāmatas" miniatūra. 15. gs.

⁶ Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей). – Казань, 1922; Wipper B. Das Problem des Stillebens // Zeitschrift für Aesthetik. – Jg. 25. – 1931. – S. 49–58.

⁷ Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете // Московский Меркурий. – Вып. 1. – 1917.

⁸ Вельфлин Г. Столпование искусства. – Москва, 1922 (B. Vopera tulkojums un priekšvārds).

⁹ История европейского искусствознания от античности до XVIII века. – Москва, 1963; Современное искусствознание за рубежом. – Москва, 1964; История европейского искусствознания: Первая половина XIX века. – Москва, 1965; История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. – Москва, 1966; История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века – нач. XX века. 1871–1917. В 2-х т. – Москва, 1969.

¹⁰ Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. – Москва, 1970.

¹¹ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – Москва, 1985.

analīze, precīzi izstrādāta mākslas vispārējo stila likumību sistēmiska aptvere, no kuras savukārt viņš atvasināja visu mākslas attīstības gaitu.

B. Vopera radošās darbības sākumposmā (un lielā mērā arī turpmāk) Eiropas mākslas zinātnē tika dažādi aktualizētas tādas mākslas pašapzināšanās izpausmes, kas saistījās vispirms ar interesi par māksliniecisko formu, tās evolūciju, par māksliniecisko jaunradi kopumā, arī ar atsevišķu mākslas veidu un žanru problemātiku. Par konkrētu mākslas žanru – kluso dabu, tās savdabību un evolūciju B. Vopers izstrādāja savu maģistra disertāciju ar nosaukumu "Klusās dabas problēma un attīstība". Tomēr visuzskatāmākā interese par mākslas teoriju ir atklājusies B. Vopera publikācijās. Jau pirms latviešu valodā iznākušā eseju krājuma viņš rakstīja teorētiskus rakstus krievu un vācu valodā par klusās dabas problemātiku.⁶ Mākslas teorijai tika veltīts arī B. Vopera raksts "Līdzības problēma portretā"⁷ (1917) un priekšvārds viņa no vācu valodas krieviski tulkotajai H. Velflina grāmatai "Mākslas interpretācija"⁸ (1922). Plašu mākslas teorijas materiālu ietvēra jaunākā periodā – galvenokārt 20. gs. 60. gados – veiktais B. Vopera kā vadītāja un daļēji arī teksta autora darbs pie fundamentālā kolektīvā projekta "Eiropas mākslas zinātnē" sešām krievu valodā izdotām grāmatām (1963–1969).⁹ 1940. gadā latviešu valodā iznākušajās esejās "Mākslas likteņi un vērtības" ietvertās mākslas teorijai veltītās daļas tiešs turpinājums un reizē papildinājums bija krieviski izdotie B. Vopera "Raksti par mākslu"¹⁰ (1970), kuru pamatvilcienos atkārtots izdevums iznāca ar nosaukumu "Ievads mākslas vēsturiskajā izpētē"¹¹ (1985). Atbilstoši katra konkrētā laikposma teorētiskajām nostādnēm abos pēdējos izdevumos ir paplašināts mākslas veidu, paveidu un žanru analītiskais skatījums, atkal iekļaujot arī grafikas nodaļu un tās apakšnodaļu par grāmatu grafiku. Atšķirībā no krājumā "Mākslas likteņi un vērtības" ietvertā teksta turpmākajos izdevumos akcents likts arī uz V. Favorska atziņās sākotnējās grāmatas konstruktīvajām kvalitātēm kā visu elementu stilistiskās vienotības pirmamata, atsevišķu darbu analītisko daļu papildinot galvenokārt ar krievu grāmatu grafikas piemēriem.

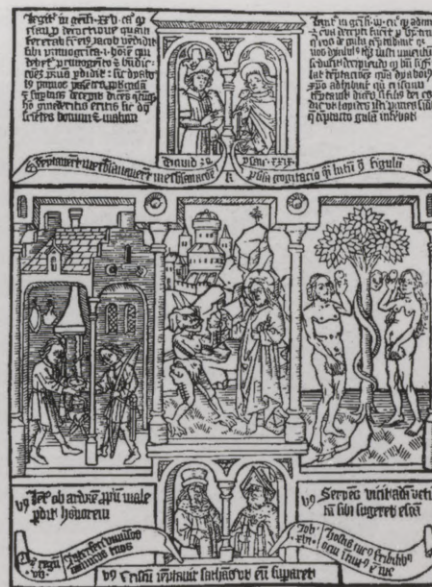
B. Vopera teksts 1940. gada eseju grāmatai tapa 30. gados, kad viņš jau bija uzrakstījis savu lekciju kursu ar plašu mākslas vēstures un teorijas aptveri. Šis kurss tematiski sasaucās ar Maskavas universitātē nolasītajām lekcijām par mākslas stila vēsturi, mākslas teoriju un jaunākā laika mākslu. Tomēr reizē tas bija principā cits darbs – materiāla izvēlē un analīzēs ievērojami izvērstāks, niansētāks, stilistiski precīzi līdz sīkdaļai izstrādāts. Krājuma "Mākslas likteņi un vērtības" pamatā likts Rīgā, Latvijas Universitātē un Mākslas akadēmijā 30. gados nolasīto mākslas vēsturei un teorijai veltīto lekciju materiāls, kas pierakstīts, sākot ar 1929. gadu, kad B. Vopers lekcijas lika tulkot no krievu valodas latviski un sāka pasniegt latviešu valodā.

B. Vipers, kā to atzīmējuši daudzi viņa audzēkņi, bija izcils lektors, kas klausītājus ietekmēja gan ar erudīto, savstarpējās attiecībās distancēto personību, gan precīzo, vispusīgo, pat suģestējošo pasniegumu.¹² Uz papīra fiksētās atziņas, jedomā, zaudēja kaut ko no atraisītā, dzīvīgā izpildījuma pilnskanības, tomēr jāatceras, ka publikācijas viņš gatavoja arī speciāli. Vairāki no šajās esejās ietvertajiem rakstiem parādījās jau iepriekš periodikā, bet cita daļa materiāla, arī veltījums grāmatu grafikai šeit bija pirmpublicējums.

B. Vipers bija personība ar plašām zināšanām mākslas un kultūras vēsturē, ar vispusīgu sagatavotību savā profesijā. Turklāt viņš ne tikai teorētiski, bet arī pats praktiski mācījās strādāt vairākās mākslas disciplīnās – arhitektūras projektēšanu pie I. Rerberga, zīmēšanu un glezniecību pie K. Juona, un, kā viņš pats atzīmēja: “Minhenē un vēlāk Maskavā studēju zīmēšanu un gleznošanu Hollošija, Kiša un Maškova darbnīcās.”¹³ Bez tam viņš speciāli apguva arī grafikas tehnikas un praktiskā darbībā iepazīna tēlniecību.

Visā savā mākslas zinātnieka radošajā mūžā B. Vipers ļoti daudz un izsmeljoši rakstīja par glezniecību un tēlniecību, un tieši šo mākslas veidu vēsturiskā materiāla un prakses pamatīga iepazīšana viņam palīdzēja dziļāk izprast katra specifiku un radošo problemātiku. Turpretī grafikai vispār un vēl jo vairāk grāmatu apdares mākslai viņš pievērsās mazāk. Laikā līdz 1940. gadam vienīgā plašākā grafikai veltītā B. Viperā publikācija bija 16. gs. holandiešu mākslinieku zīmējumu katalogs (1917) ar paskaidrojošā teksta daļu.¹⁴ Ārpus esejām viņš citās savās publikācijās grāmatu grafiku gan minēja, bet izvērstāk neanalizēja. Savā pirmajā vairākiem mākslas veidiem veltītajā darbā – latviešu valodā izdotajās esejās – grafiku vispār un arī grāmatu grafiku B. Vipers ir analizējis līdzvērtīgi arhitektūrai, tēlniecībai un glezniecībai.

“Grāmatas grafika” B. Viperā eseju krājumā “Mākslas likteņi un vērtības” ir 3. apakšnodaļa pirmpublicējumā “Par grafikas problēmām”. Lai labāk izprastu šajā esejā ietvertās atziņas, īsi jāatzīmē daži ar grāmatu mākslas teoriju vispār un tās atsevišķo terminu rašanos un izpratni saistīti fakti. Šodienas grāmatu mākslinieciskā veidojuma prakses pamati ir likti sen, pēc B. Viperā un vairāku citu mākslas vēsturnieku atzinuma, agrīnajos viduslaikos. Kaut ar novēlošanos, tomēr arī teorētiskā doma tiecās sekot prakses sasniegumiem. Rietumeiropā jau 17. gadsimtā parādījās atsevišķas publikācijas ar veltījumiem ievērojamiem tipogrāfiem¹⁵, kuras vēlāk papildināja daudzas tipogrāfiju un grāmatu iespēšanas vēstures¹⁶. 19. gadsimtā un turpmāk ir pazīstami plašāki apcerējumi par grāmatu ilustrācijām,¹⁷ tomēr līdz pat 20. gs. sistēmiskas grāmatu mākslas teorijas vēl nebija.



4. Bluķu grāmatas “Nabagu bibeļe” lappuse. 15. gs.

¹² *Bingere I.* Profesora Dr. Viperā 50 mūža un 30 darba gadu atcere // *Students.* – 1938. – Nr. 12. – 396. lpp.; *Veiherte I.* Borisa Viperā dzīve un darbs laikabiedru atmiņās // *Laikposmi un mākslas vērtības / Atb. red. S. Cielava.* – Rīga, 1988. – 171–200. lpp.

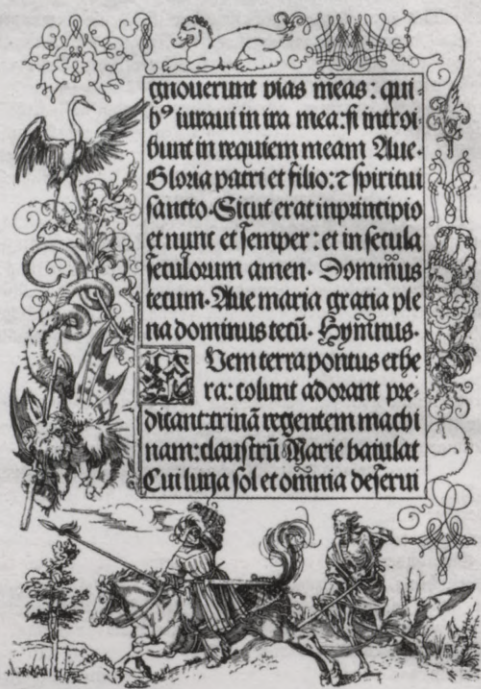
¹³ Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs, B. Viperā lieta, 42/2 (autobiogrāfija).

¹⁴ *Рисунки голландских художников XVI века: Каталог выставки с пояснительным текстом.* – Москва, 1917.

¹⁵ *Caille J. de la.* Histoire de l'imprimerie. – Paris, 1689, u.c.

¹⁶ *Schaab C. A.* Die Geschichte der Erfindung des Buchdrucker-kunst. I–III. – Mainz, 1830–1831; *Dupont P.* Histoire de l'imprimerie. I–II. – Paris, 1854, u. c.

¹⁷ *Muther R.* Die deutsche Bücher-illustration der Gotik und Frühre-naissance. I–II. – München, 1884; *Bouchot H.* Le livre. – Paris, 1886; *Wominger W.* Die altdeutsche Buchillustration. – München, 1912; *Harthan J.* The History of the Illustrated Book: The Western Tradition. – London, 1997.



5. A. DĪRERS. Ilustrācija "Keizara Maksimiliāna lūgšanu grāmatai". 1515

¹⁸ Энциклопедический словарь / Нач. проф. И. Е. Андреевским. – СПб., 1893. – Т. IX. – С. 574–575.

¹⁹ Jaunsudrabiņš J. Grafiska izstāde Pilsētas mākslas muzejā // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – Nr. 13. – 12. (31.) janv.

²⁰ Klinger M. Malerei und Zeichnung. – Leipzig, 1895.

²¹ Crane W. Line and Form. – London, 1900.

²² Kreins V. Forma un līnija / Tulk. J. Asars // Mājas Viesā Mēnešraksts. – 1904. – Nr. 2. – 155.–157. lpp.

²³ Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. – Rīga, 1940. – 183. lpp.

Gan atsevišķas nelielas publikācijas, gan jau respektējamāki izdevumi liecina par visai lielu dažādību un nekonsekvenci grafikai un grāmatu mākslinieciskajai izveidei veltītu terminu lietojumā. Par mūsdienu skatījumam tuvu šī mākslas veida izpratnes iesākumu varam uzskatīt tikai 19.–20. gs. miju. Līdz tam jēdziens "grafika" vairāk tika saistīts ar grāmatām domātiem zīmējumiem un gravīrām, dažādiem grafikas iespiedformu darinājumiem poligrāfiskām vajadzībām (īpaši līdz fotogrāfijas atklāšanai 19. gs. 20.–30. gados) un ar burtu rakstību, bet stājmākslā – ar zīmējumu kā pirmmetu gleznai vai skulptūrai. Pēterburgā darbojušās vācu Brokhauza–Efrona firmas nodaļas izdotajā enciklopēdiskajā vārdnīcā (1893) ir rodams apzīmējums "grafiskās mākslas" (krievu variantā – *графические искусства*). Tas bija tiešs pārcēlums no 19.–20. gs. mijā plaši lietotā vācu apzīmējuma *graphische Künste*, kas līdzās zīmējumam ietvēra arī estampa tehnikas un dažādas tipogrāfiskā iespieduma veidus.¹⁸ Ar 20. gs. pirmo trešdaļu arī Latvijā rakstos par grafiku kā mākslas veidu izplatījās no vācu *graphische Künste* tieši atve-

dotie apzīmējumi "grafiska (vai grafiskā) māksla", arī "grafiskās mākslas" un "grafiska izstāde".¹⁹

19.–20. gs. mijā autori savos pirmajos plašākajos teorētiskajos izdevumos par grafiku jau tiecās izvērstāk raksturot arī tās mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus un iespējas. Tā, piemēram, atziņas par zīmējumu kā pretstatu glezniecībai ar tā līnijas un plaknes akcentējumu ir izteiktas vācu mākslinieka Maksa Klingera grāmatā "Glezniecība un zīmējums"²⁰ (1895) un angļu mākslinieka Voltera Kreina grāmatā "Līnija un forma"²¹ (1900). Turklāt fragmenti no šīs V. Kreina grāmatas J. Asara tulkojumā ar otrādi liktu virsrakstu 1904. gadā iespiesti arī latviski²², un tā ir pirmā teorētiskā publikācija latviešu valodā par grafikas svarīgākā izteiksmes līdzekļa – līnijas – īpatnībām. Līdzīgi M. Klingeram un V. Kreinam līnijas trīs galvenās funkcijas – tēlot, iedarboties ar savām ritmiskām un dekoratīvām īpašībām un būt par ekspresīvu mākslinieka individuālā rokraksta izteicēju – precīzi definējis arī B. Vipers. Viņš atzīmējis ne tikai tādu grafikas izteiksmes līdzekļu kā līnijas, melnā un baltā pretstatu un vēstījuma dinamiku, bet arī tuvību literārai mākslai, jo "īstais grafikas stils apvieno sevī rakstu un attēlojumu".²³

B. Vipers esejās "Mākslas likteņi un vērtības" savdabīgi skatījis grafikas būtību un tās aptveres iespējas. Pirmajā brīdī pat grūti pieņemams šķiet grafikas pretstatījums citiem tēlotājas mākslas veidiem un arhitektūrai. Tas vēstī, ka pareiza glezniecības, tēlniecības un arhitektūras darba uztvere jāievada ar tā materiālās struktūras formālo analīzi, bet grafikas izpratnē jāveic pretējs ceļš: jāiesāk ar grafikas ideoloģiskajām, emocionālajām, alegoriskajām vai ilustratīvajām tendencēm, jāiet no jēgas pie skaņām un burtiem, no idejas pie tās simboliskās zīmes.²⁴ Iepazīstot 20. gs. pirmajā pusē val-

došās teorētiskās atziņas, varam secināt, ka tāds mākslas veidu pretnostādījums tolaik bija visai izplatīts. Tajā varam vērot sasaukumi gan ar iepriekšminētā M. Klingera atziņām, ka glezniecībai "vienīgā augsne ir gaisma, krāsa un forma"²⁵, toties grafikas izpratnē māksliniekam ne tikai jābūt materiāls, bet arī jādodomā, gan ar krievu mākslas vēsturnieka, ārzemju mākslas un grafikas pētnieka, B. Viperu pedagoga Maskavas universitātē un vēlākā darbabiedra²⁶ Nikolaja Romanova atzinumu: "Būdamā gleznieciskās mākslas atzarojums, grafika veido it kā pāreju no mākslinieciskās tēlu pasaules, kas ir pieejama redzes uztverei, uz literatūras, zinātnes, garīgās un sabiedriskās dzīves idejiskumu."²⁷ Abiem balstoties uz plašākām eiropēiskām mākslas teorijas atziņām (H. Velflīns, A. Rīgls, M. Dvoržāks u. c.), B. Viperu un N. Romanovu vienoja arī vairākas citas kopīgas grafikas izpratnes īpatnības. Tomēr tā bija arī tolaik valdošās teorētiskās domāšanas sabalšošanās, kurā abi autori viens otru papildinājuši. Turklāt pārliecība par tādu grafikas uztveri un raksturojumu nenoliedzami varēja ne vien rasties, bet arī apziņā nostiprināties, B. Viperam pašam apgūstot lielā mērā literāri vēstījošo un saturiski daudzveidīgo agrāku un sava laika stājgrafikas un ilustrāciju materiālu.

Grāmatu māksla un grāmatu grafika – raksta tēmas sakarā svarīgi arī pavērot, kā šie apzīmējumi ir parādījušies vispirmās krievu mākslas teorijā, ar kuru B. Viperam bija visciešāka saikne. 20. gs. sākumā galvenokārt ar vācu autoru Oto Grautofa un Fēliksa Popenberga publikācijām²⁸ Eiropā izplatījās jēdziens "grāmatu māksla", ko 20. gados savos rakstos izmantoja A. Sidorovs, V. Favorskis un vairāki citi grafikas teorētiķi un praktiķi arī Krievijā. Latvijā apzīmējums "grāmatu māksla" parādījās ar 20. gs. 20. gadiem²⁹, tomēr šeit tolaik to vēl lietoja reti.

Vārdkopa "grāmatu grafika" arī ir atveidota no vācu *Buchgraphik*, un Eiropā to plašāk sāka lietot tikai 20. gs. otrajā desmitgadē. Krievijā viens no pirmajiem



6. V. KREINS. Ilustrācijas grāmatai "Floras svētki". 1899

²⁴ Turpat. – S. 137. lpp.

²⁵ Klinger M. Malerei und Zeichnung. – S. 40–41.

²⁶ Rumjanceva muzejā Maskavā N. Romanovs no 1908. līdz 1923. gadam un B. Vipers no 1913. līdz 1923. gadam strādāja kā galvenie gleznu galerijas vērtību glabātāji. Rumjanceva muzejā B. Vipers ir piedalījies arī grafikas kolekcijas veidošanā.

²⁷ Романов Н. И. В. Фалиев. – Москва; Петроград, 1923. – С. 9–10.

²⁸ Grautoff O. Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. – Leipzig, 1902; Popenberg F. Buchkunst. – Berlin, 1908.

²⁹ Skulme U. Latviešu grāmatu māksla (grafika). I // Latvijas Sargs. – 1921. – Nr. 102. – 8. maijs (pielikums); Penģerots V. Čehoslovāku grafikas un grāmatu mākslas izstāde Pilsētas mākslas muzejā // Sociāldemokrāts. – 1926. – Nr. 13. – 17. janv., u. c.



7. O. BĪRDSLIS. Ilustrācija T. Melorija bruņinieku romānam "Artura nāve". 1894

³⁰ Радлов Н. Русская книжная графика // Пламя. – 1919. – № 59. – С. 7–9.

³¹ Peņģerots V. Grāmatu grafika // Latvju Grāmata. – 1924. – Nr. 5. – 422.–435. lpp.; 1925. – Nr. 2. – 136.–141. lpp.

³² Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. – 164. lpp.

³³ Ilustrācija (lat. *illustratio*) – apgaismošana, uzskatāms attēls, kas paskaidro tekstu. 19. gadsimtā izplatīts attēlu apzīmējums.

apzīmējumu "grāmatu grafika" padsmīto gadu beigās jau apzināti izvēlējās grafiķis un mākslas teorētiķis Nikolajs Radlovs.³⁰ Latvijā 20. gs. pirmajos gadu desmitos autori rakstīja par ilustrācijām, ilustrētām vai bilžu grāmatām. Pēc autores rīcībā esošajām ziņām, apzīmējumu "grāmatu grafika" no latviešiem pirmoreiz titulā licis V. Peņģerots 1924. gada rakstā, kurā viņš sniedza pārskatu par 20. gadu sākuma latviešu grāmatu māksliniecisko veidojumu, raksturodams atsevišķus grāmatu apdares elementus un dažādus ilustrāciju tipus.³¹

Apcerot ar grāmatu māksliniecisko apdari saistītos terminus, jāievēro vēl viena īpatnība. Daudzas 20. gs. pirmās puses publikācijas kā Rietumeiropā, tā Latvijā liecina, ka, par spīti laika gaitā notikušajām izmaiņām, grāmatu mākslinieciskā veidojuma praksē dažādas nozīmes jēdzienus "grāmatu grafika" un "grāmatu māksla" nereti uztvēra tikai kā sinonīmus. Tikai ar 20. gs. otro pusi grāmatu grafika reizēm konsekventi tika skatīta kā viena no ievērojami plašākā grāmatu mākslas jēdziena sastāvdaļām.

B. Vipers savā esejā atzīmējis, ka grāmatu ilustrācijas pirmavoti meklējami miniatūrās, kas rotāja agro viduslaiku rokrakstus.³² Līdz 20. gs. un turpmāk attēlu un nereti arī rotājumu grāmatās apzīmēja ar vārdu "ilustrācija"³³, kam pašam ir sena izcelsme un dažādas nozīmes. Tomēr saistībā ar grāmatu kopš 20. gs. 20. gadiem termins "ilustrācija" līdz pat mūsdienām visbiežāk lietots gan kā sinonīms apzīmējumam "grāmatu grafika", gan atsevišķas grāmatu grafikas sastāvdaļas raksturojumā. Abās nozīmēs ilustrāciju savā esejā minējis arī B. Vipers. Reizēm viņš rakstīja tikai par ilustrācijām, šajā jēdzienā ietverot arī rotājumu, reizēm abus apzīmējumus minēja vienu līdzās otram.

19. gs. vidū jau daudzās Eiropas zemēs, Latvijā izteiktāk ar 19. gs. otro pusi līdz ar kapitālistiskās ražošanas un poligrāfisko iespēju aktīvāku attīstību ievērojami palielinājās arī grāmatu izdošana un tirāžas. Vienlaikus, neraugoties uz atsevišķiem sasniegumiem, kopumā jūtami pazeminājās grāmatu poligrāfiskā izpildījuma kvalitāte. Ilustrācijas grāmatās attiecībā pret tekstu ne tikai ieguva vēl lielāku patstāvību nekā agrāk, bet tās jau nereti varēja eksponēt atsevišķi stājmākslas izstādēs. Tas viss ietekmēja grāmatu mākslas teorētisko skatījumu. Kaut gan bija Viljama Morisa un viņa domubiedru centieni Anglijā 19. gs. 80. gados un 90. gadu sākumā kā praksē, tā teorijā atjaunot grāmatas kā nedalāma mākslas darba uztveri, bet kopš 19.–20. gs.

mijas aktuālas kļuva jūgendstila rosinātās mākslu sintēzes idejas, visu laiku tomēr dominēja priekšstati par attēlu relatīvu vietu un patstāvību grāmatā. Kā vēl 20. gs. pirmajos gadu desmitos, tā arī turpmāk vairums grāmatu mākslai veltīto publikāciju bija izteikti diferencētas; tajās galvenokārt izpaudās skatījums uz ilustrācijām, rotājumu, iesējumu, iespiedmateriālu un citām grāmatas sastāvdaļām kā suverēnām parādībām. Arī B. Viperas krājuma "Mākslas likteņi un vērtības" esejā izvēlēta grāmatu grafikas tēma tieši iekļaujas šādas atlases jomā.

Grāmatu grafikas specifika B. Viperas esejā iezīmēta vairākos aspektos, tomēr pamatā ir stila kā noteiktas mākslinieciskas formas uztvere. Analīzi viņš iesāk ar vissvarīgāko, kas nosaka grāmatu grafikas komplicēto būtību, un jau tēmas ievadījumā kā galvenos raksturo tās divējādos uzdevumus. Tai jāatbilst grāmatas formai, reizē pieskaņojoties grāmatas saturam, garīgajai struktūrai.³⁴ Tātad, no vienas puses, ir jānovērtē grāmatu grafikas formālā atbilstība konkrētam iespieddarbam, bet, no otras, – tās garīgā satura saskaņa ar tekstu un citiem grāmatas elementiem. Tā arī bija pamatnostādne, pēc kuras B. Vipers grāmatu grafiku tvēra dažādu saskaru iespējās kā daļu no veselā. Taču grāmatu grafika kā sintēzes parādība izpausmēs ir ļoti komplicēta un tādēļ grūti padodas teorētiskiem apcerējumiem. Kopumā viss grāmatu grafikas uzdevumu un iespēju raksturojums arī B. Viperas esejā ir asredzīgi un atjautīgi veikta, tomēr fragmentāra atziņu kopa, kurā uzsvērtas atsevišķas iezīmīgas šī grafikas paveida specifikas šķautnes.

B. Vipers savos vērtējumos ņēma vērā grāmatas poligrāfisko izpildījumu un tā iespējas, arī grāmatu kā vienotu veselumu, daudzējādi apliecinot grafikas piemērotību sadarbībai ar tekstu.³⁵ Pēc viņa atzinuma, grafika ir organiski tuva grāmatai kā abstrakta māksla, kas operē ar lapas plakni. Par svarīgām un grāmatai atbilstošām īpatnībām viņš uzskatīja grafikas sliekšmi ne tik daudz pēc optiski iluzora īstenības atdarinājuma, kā realitātes suģestīva iztulkojuma simboliskajā līnijū un melnbalto laukumu pretstatu valodā. Grafika, ņemot vērā tās īpatnības, viņaprāt, mazāk nekā, piemēram, glezniecība ir saistīta ar laika un telpas nedalāmu vienību. Šīs un vēl citas īpašības grafikai ļauj pēc iespējas ciešāk pietuvoties literatūras, īpaši dzejas, abstraktajiem paņēmieniem.³⁶



8. P. PIKASO.
Ilustrācija P. Eliāra dzejolim "Vētra". 1936

³⁴ Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības. – 160. lpp.

³⁵ Turpat. – 172. lpp.

³⁶ Turpat.

³⁷ *Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības.* – 192. lpp.

³⁸ Turpat. – 194. lpp.

³⁹ Turpat. – 277.–315. lpp. Raksts pirmoreiz publicēts krājumā "Ceļi" (1936. – Nr. 7. – 66.–83. lpp.).

⁴⁰ Turpat. – 162. lpp.

⁴¹ *Waetzoldt W. Einführung in die bildenden Künste. I–II.* – Leipzig, 1912. – S. 278 u. a.

Nenosaucot daudzas citas B. Vipera atzīmētās grafikas un literārā teksta tuvības iespējas, gribētos atzīmēt vēl vienu, kuru uzskatu par īpaši iezīmīgu. B. Vipers rakstija: "Grafika, kas naidīga telpas ilūzijai, tomēr daudz labvēlīgāka nekā glezniecība ir laikam, ceturtajam izmērījumam."³⁷ Tieši laika–telpas elementi, tas ir – kaut vai spēja rādīt vienā laikā telpu no iekšpuses un ārpuses, likt blakus dažādos laikos notiekošu darbību, izveidot plašākus ciklus ar secīgu laika norisi u. tml. grafikai paver priekšrocību sadarboties ar rakstniecību un "pārvērš to vispiemērotākā līdzeklī teksta ilustrēšanai"³⁸. Atceroties esejās "Mākslas likteņi un vērtības" ietverto vērtīgo, pārdomas rosinošo publikāciju "Laika problēma tēlotājās mākslās"³⁹, jāatzīst, ka B. Vipers līdzās V. Favorskim bija viens no nedaudzajiem teorētiķiem, kas tiecās vispusīgāk novērtēt laika nozīmi tēlotājā mākslā. Tomēr atšķirībā no V. Favorska viņš savās esejās laika izpausmes sistemātiski un izvērsti saistīja nevis ar grāmatu mākslu tās plašākā izpratnē, bet gan ar glezniecību.

Domājot par grafikas formālo saskaņu ar citiem grāmatas elementiem, B. Vipers lielu uzmanību veltīja ilustrētas grāmatas atsevišķās lappuses (daļēji arī lapu atvēruma), bet ne visu secīgi salikto atvērumu stilistiskai saliedētībai, kur "burtu rindas kārtojas kā plakans ornamentals"⁴⁰. Līdz ar to gan no šeit apskatītās esejas atziņām, gan publikācijām vēlākajā krājumā "Raksti par mākslu" varam secināt, ka līdzīgi vairumam sava laika mākslas teorētiķu (N. Radlovs, A. Sidorovs u. c.) B. Vipers jēdzienu "grāmatu grafika" saprata vispirms kā grāmatu grafiskās apdares mākslu, kurā viena no svarīgākajām ir lietišķā jeb dekorācijas funkcija. Te viņa skatījums uz šo mākslas veidu bija tuvs, piemēram, arī vācu mākslas zinātnieka V. Vecolta atziņām 1912. gadā izdotajā grāmatā "Ievads tēlotājās mākslās", kurā atsevišķi nodalīta lietišķā, reproducējošā un oriģināldarbu grafika.⁴¹

Ar B. Vipera nevainojamo mākslas stila izjūtu bija saistīta viņa prasība, lai plaknē risinātiem burtiem kā simboliskai zīmei un kā ornamentam atbilstu plakni akcentējoša ilustrācija ar burtu rakstam līdzīgām simboliskām un dekoratīvām izpausmēm. Iespējams, arī šī skatījuma pamatā ir bijusi netieša sasaukšana ar H. Velflīna izvirzītajām kategorijām – lineārisma pretstatu gleznieciskumam un plaknes pretstatu telpiskam dziļumam. Abu grāmatas elementu – teksta un ilustrāciju – īstenojumu vienā iespiedtehnikā, galvenokārt augstspiedē, īpaši kokgriezumā, B. Vipers uzskatīja par vienu no galvenajām nozares specifikai atbilstoša sasnieguma iespējām. Piemēram, šajā sakarā viņš minējis tā saucamās bloka jeb kluču grāmatas (vācu *Blockbücher*), kur uz koka klučiem ar vienādiem paņēmieniem iegriezts gan teksts, gan primitīvas ilustrācijas un tādējādi katra lappuse izveidota kā veselums (4. att.).

Savā esejā B. Vipers nav izvērstāk apskatījis grāmatu grafikas atkarību no konkrētā literārā darba žanra. Tomēr vērigā nozares prakses apgūvē ir radusies B. Vipera atziņa, ka grafikas ciešāku saistību ar dzejas tekstu grāmatā rodam dekoratīvos rotājumos – vinjetēs, iniciāļos, ornamentālos un figurālos ierāmējumos, jo "tos ir

iedvesmojis ne tik daudz literārā darba saturs, kā dzejiskās saceres dinamika".⁴² Protams, lineāri dekoratīvā tēlojuma saskaņai ar grāmatas teksta poētikas ritmu, tā vispārējo emocionālo atmosfēru, literārā darba radītajām asociācijām ir sava jau nozares tradīcijās plaši apliecināta pieredze. Autors gan nav minējis tos gadījumus, kad šāda grāmatas apdare var būt konkrētam literāram darbam sveša un atsevišķo elementu sintēze tajā var arī neveidoties. Tomēr jāpiekrīt B. Vīpera atzinumam, ka literatūras un grāmatu grafikas apvienojums var būt dažāds, ne vienmēr starp abām mākslām būs iespējama harmoniska saskaņa un ne katrs labs zīmējums būs atzīstama ilustrācija.

Daudz ir diskutēts, vai grāmatai vispār ir vajadzīgas ilustrācijas un vai tās neapgrūtina teksta uztveri. Daudz ir gadījumu, kur ilustrācijas tiekušās gandrīz tirāniski ietekmēt lasītāju, pakļaut viņa uzmanību un tēlainos priekšstatus par literāro darbu. Tieši šajā aspektā vērtējot latviešu grāmatu grafikas attīstības praksi, svarīgi ir atcerēties B. Vīpera atziņu, kam pat vēl tagad, 21. gs. iesākumā, ne visi piekrīt. Tā vēsti, ka labākā nav ilustrācija, kas tieši pieturas pie ilustrēšanai paredzētā teksta un pēc iespējas "precīzāk un pilnīgāk iemieso dzejnieka radītos veidolus".⁴³ Tai nav jābūt "par teksta optisku dubultnieku": "Ilustrācijas uzdevums .. ir radīt no jauna tos stāvokļus, noskaņojumus un emocijas, kurus dzejnieks nevar dot, prast lasīt starp rindām un iztulkot darba garu gluži jauniem stilistiskiem līdzekļiem."⁴⁴ Protams, šeit jāpiebilst, ka iepriekš teikto vispirms atbalstīs aktīvākie lasītāji, kuri nevēlas, lai lasīšanas procesā viņu iztēle tiktu ierobežota. To atbalstīs rakstnieki, kuri baidās no savu daiļdarbu mākslinieciskās viengabalainības sasicinājuma. Turklāt teikto varam attiecināt galvenokārt tikai uz daiļliteratūras grāmatu ilustrācijām, turpretī cita satura un žanra izdevumiem, kā, piemēram, zinātniskām grāmatām, ilustrāciju pamatfunkcija būs kardināli atšķirīga no iepriekš raksturotās, pat pretēja tai ar nepieciešamību skatāmos attēlos pēc iespējas precīzāk ietvert tekstā teikto. Tomēr visos gadījumos būtiskākais ir atsevišķu, B. Vīpera esejā konkrēti divu suverēnu mākslas veidu – literatūras un tēlotājas mākslas – iespēja vienam otru organiski papildināt un bagātināt.

B. Vīpers savu teorētisko skatījumu ir veidojis dzīvāku, uzskatāmāku nevis ar sava laika latviešu, bet gan ar Rietumeiropā par klasiku atzītu grāmatu mākslas darbu analizēm, un tas viņam arī izdevies. Šajās mērķtiecīgi atlasītu talantīgu sniegumu analizēs no dažādiem, to skaitā esejas teorētiskajā daļā arī neminētiem aspektiem lasītājam uzskatāmāka kļūst grāmatas elementu savstarpējās saistības komplicētība un atklājas B. Vīpera pārliecinošais priekšstats par ilustrētas grāmatas kā mākslas darba reālo daudzšķautņainību. Iejūtīga un intelektuāli izsmalcināta analītiķa vērojums ar padziļinātu izpratni par literārā teksta un visas grāmatas garīgo būtību kopumā rodams B. Vīpera teiktajā par dažādu autoru ilustrācijām poētiska satura iespieddarbos: "Atsevišķu nodaļu nošķiršana ar vinjetēm, īsi teksta pārtraukumi ar

⁴² Vīpers B. Mākslas likteņi un vērtības. – 173. lpp.

⁴³ Turpat. – 174. lpp.

⁴⁴ Turpat. – 176.–177. lpp.

⁴⁵ *Vipers B. Mākslas likteņi un vērtības.* – 173.–174. lpp.

ornamentāliem rotājumiem it kā atspoguļo lasītāja garīgās darbības viļņveidīgo ritmu. Zīmētājs drīz uzķer rakstnieka domas, it kā aplidodams tās untumainās fantāzijas likločus, drīz rotaļājas ar mājieniem, asociācijām, analogijām, drīz virknē un atkārtoti savu grafisko vadmotīvu, kas dažreiz ir tiešā pretrunā ar autora dzejisko koncepciju.⁴⁵ Tā ir emocionāli piesātinātu ilustrāciju vērtētāja asociāciju virkne, kurā arī lasītājs tiek tieši ievadīts radošā procesa līdzvērotājos. Albrehta Dīrera rotaļīgās ilustrācijas “Keizara Maksimiliāna lūgšanu grāmatai” (1515, 5. att.) B. Vipers veiksmīgi salīdzinājis ar to pamatā esošā teksta cienīgo nopietnību, kur grafiskais pavadījums it kā gribējis novērst lasītāja uzmanību no reliģiskā teksta svinīgā toņa. Tātad šīs ilustrācijas ir ne tikai papildinājušas tekstā teikto, bet arī stājušās polemikā ar to. Vēl citā aspektā par šo darbu viņš raksta: “Dīrera grafisko stilu iedvesmo spalvas rotaļīgā daba; it kā atpūdzamās no vienmuļās burtu rakstīšanas, spalva pati improvizē ornamentus un grieztalas uz rokraksta malām.” Un tālāk uzsver, ka autors ir vairījies no gleznieciskiem efektiem un aprobežojies ar teksta malām tā, ka izrotājumam vienmēr piešķir teksta papildinātāja, pavadītāja lomu šī vārda visistākajā nozīmē. Turpat likts arī vēl kāds vizuāli uzskatāms un trāpīgi niansēts analizējamā darba savdabības iezīmējums: “Šai Maksimiliāna lūgšanas grāmatai sevišķu burvīgu piešķir pretstats starp šauru, stūraino gotisko rakstu un dekoratīvā ietvēruma maigajām, apaļīgi un brīvi izliektajām līnijām.”⁴⁶

⁴⁶ *Turpat.* – 167.–168. lpp.

Priecājoties par B. Viperu publikācijas satura un valodas tēlaino izsmalcinātību, neaizmirsīsim, ka mūsu priekšā ir eseja. Tātad nevis strikti zinātnisks, bet gan literārai jaunradei būtiski tuvs subjektīvas ievirzes apcerējums. Līdz ar to autora nolūks bija galvenās grāmatu grafikas izpausmes pieteikt ne tikai racionāli tieši, bet arī ar šī literārā žanra specifikai atbilstošu radoši publicistisku ievirzi. Ar garīgi izjustiem pieskārieniem grāmatu grafikai kā mākslinieciskai parādībai kopumā tās raksturojumā ir atšķeltas daļas no veselā un atkal saplūdinātas kopsakarībās. Atsevišķs mērķtiecīgi izvēlēts raksturojuma elements, nianse, trāpīgs, atjautīgs un vārdos nereti gandrīz vizuāli saredzams salīdzinājums šeit izsaka vairāk nekā vienkāršs apraksts.

Analizējot vairākus mākslinieciski spilgtus darbus, B. Vipers esejā nedaudz iezīmējis arī galvenos eiropēiskās grāmatu grafikas attīstības posmus. Tomēr viņa vēsturiskais pārskats ir vērtīgs ne tik daudz ar grāmatu mākslas attīstības vispusīgu skatījumu, kāda te faktiski nav un kāds nav bijis arī nepieciešams. Šeit gandarījumu gūstam no autora iejūtīgajiem ilustrāciju un teksta attiecību raksturojumiem. Tieši šādā griezumā atsevišķi renesanses, baroka un rokoko laikmeta, kā arī jaunāku laiku mākslinieku (V. Bleika, prerafaēlītu u. c.) sniegumi ir izcelti kā dažāda satura un nozīmes virsotnes savā nozarē.

B. Viperu grafikai veltītā eseja latviešu mākslas zinātnē ir līdz tam vienīgā kompleksi aptverošākā un arī kvalitatīvi nozīmīgākā pieeja šim mākslas veidam. Reizē tā

parāda ne tikai tolaik, bet arī turpmāk vienu no izplatītākajām grāmatu mākslas problemātikas skatījuma iespējām. Šajā esejā izteiktās atziņas nesniedz priekšstatu par tik pilnīgu un visaptverošu grāmatu grafikas sasaisti ar visu grāmatas struktūru, kā mums to gribētos šodien, tomēr tam ir savs pamatojums. Tās ir 30. gados tapušas atziņas, kas turklāt ietvertas neliela apjoma tekstā. Tie ir tāda vairāk tradicionāli un akadēmiski orientēta zinātnieka vērojumi, kurš augstu vērtēja klasiskās vērtības, bet ne uzreiz un ne tik viegli spēja pieņemt modernisma parādības, to skaitā ar konstruktīvismu saistītās idejas un radošos meklējumus grāmatu mākslā. Tomēr savu galveno uzdevumu esēja ir paveikusi – tajā visai daudzējādi atklāta grāmatu grafikas specifika un uzskatāmi iezīmēta tās radošā problemātika.

Šodien mums nav svešas pārdomas arī par to, vai vispār ir vajadzīgs B. Vīpera sniegtam līdzīgs mākslas veidu specifikas skatījums tā klasiskajā izpratnē, ja tas vairs pietiekami neatbilst jaunākās mākslas praksei. Taču uz to arī varam atbildēt, ka katra mākslas veida teorētiskā izpratne vispirms ir vēsturiska un vispilnīgāk atbilst savam laikam. B. Vīpera esejas par atsevišķiem mākslas veidiem, paveidiem un žanriem, īpaši grāmatu grafiku, – tie ir ne tikai uzskatāmi, bet arī lielā mērā konkrētā laika nosacīti, oriģināli attiecīgās radošās problemātikas izvirzījumi. Kaut gan te, protams, ir ņemta vērā eiropēiskās mākslas zinātnes vēsturiskā pieredze, tomēr ne mazāk tas ir uz autora paša vērojumiem un zināšanām balstīts uzskatu kopums, kuru izklāsta pamatā likta noteikta sistēma. Reizē tā ir atvērta radošās pieejas sistēma, kurā varam gūt vērtīgas ierosmes šīs mākslas parādības izpratnei mākslas zinātnes vēstures aspektā un par kuru varam arī diskutēt. Tā ir sistēma, ko varam brīvi turpināt un papildināt saistībā ar mūsu vēsturiskā laika mākslinieciskās prakses skatījumu.

PIEBALGAS MĀKSLAS MUZEJS UN TĀ KOLEKCIJAS LIKTENIS

Jānis Kalnačs

Kolēģes mākslas zinātnieces Daces Puķītes piemiņai

Nacistiskās Vācijas okupācijas salīdzinoši īsais laiks, ko savās biogrāfijās dzimtenē palikušie Latvijas mākslinieki pēckara gados labi saprotamu iemeslu izvairījās pieminēt, bet par ko padomju laika publikācijās parasti tika apgalvots, ka mākslas dzīve bija apstājusī, joprojām ir viens no neapgūtākajiem posmiem latviešu profesionālās mākslas īsajā vēsturē. Faktiski kara gadus raksturo aktīva mākslas dzīve, kas jo īpaši saistīta ar mākslas salonu darbību gan Rīgā, gan citās Latvijas pilsētās. Tie lielā mērā aizstāja abu lielo Rīgas mākslas muzeju ierobežoto darbību. Valsts mākslas muzejs, lai arī regulāri iepirka latviešu autoru mākslas darbus, šais gados nesarīkoja nevienu izstādi, bet Pilsētas muzejā līdz ar vairākām klaji propagandistiska rakstura izstādēm tika sarīkotas tikai dažas plašākas mākslas izstādes un atsevišķu latviešu mākslinieku personālizstādes.

Šķiet, ka mākslas dzīve ārpus Rīgas – Austrumu apgabala politiskā centra – bija nedaudz brīvāka, to apliecina Kuldīgas un Liepājas muzeju, Tukuma un Zemgales mākslas muzeju, kā arī Ernā Berkholces salona darbība Cēsīs. Nenoliedzami liberālāka salīdzinājumā ar “baigo gadu” vai pirmajiem pēckara gadiem bija varas iestāžu attieksme pret tēlotāju mākslu. Vismaz tajā ziņā, ka netika uzspiesti noteiktas tematikas darbi valsts pasūtījuma formā vai pilnīgi ierobežotas iespējas publiski darboties (izstādīt darbus, ilustrēt grāmatas) pēc māksliniecišķās ievirzes neiederīgiem un iepriekšējās okupācijas režīma posmā darbīgiem māksliniekiem. Pārsteidzošā kārtā šo laiku raksturo arī labi apmeklētas mākslas izstādes un aizrautīgi pirkti mākslas darbi. Šāds dzīvīgs mākslas tirgus daudziem māksliniekiem laikā, kad nebija vērienīgu valsts pasūtījumu un ierobežotas bija citas stabilus ienākumus nodrošinošas nodarbibas, piemēram, pedagoģiskā darbība, radīja iespējas izdzīvot ar profesionālu, lai arī ne vienmēr nepārprotami radošu darbību. Viens no apliecinājumiem mākslas dzīves rosībai un iespējām ārpus Rīgas ir saistīts ar diviem tieši kara un nacistu okupācijas gados izveidotiem mākslas muzejiem visai nomaļās lauku vietās.

Mākslas zinātnieks Jurģis Skulme pusaudža gados bija līdzās Irlavas mākslas muzeja izveidošanai, tāpēc no viņa publikācijām¹ salīdzinoši labi zināma ārsta Krišjāņa Katlapa ar mākslinieka Ugas Skulmes palīdzību dažos gados Irlavā izveidotā iespaidīgā kolekcija, kas pēc varmācīgas apvienošanas ar Leonīda Āriņa savāktu Tukuma mākslas muzeja kolekciju neapšaubāmi ir nozīmīgākais latviešu mākslas muzeja krājums pēc Valsts Mākslas muzeja.

¹ Irlavas kolekcijas gleznu izstāde: Katalogs / Sast. J. Skulme. – Tukums, 1997. – 30 lpp.; *Skulme J.* Izpalīga piezīmes par sevi, Irlavu un dakteri Katlapu. Manuskripts autora arhīvā. Daļēji publicēts: Daugavas Vanagu Mēnešraksts. – 1998. – Nr. 1–2.

Daudz mazāk ziņu ir par Piebalgas mākslas muzeju, turklāt tās nereti ir pretrunīgas. Gleznotāja un mākslas vēsturnieka Jēkaba Strazdiņa biogrāfe Rūta Brāķere atmodas gados pabeigtajā monogrāfijā par viņu rakstīja, ka Jaunpiebalgā dzimušais mākslinieks dzimtajā pagastā izveidojis mākslas muzeju, bet "kara beigu posmā, vāciešiem atkāpjoties, tas ticis izpostīts"², gan neminot šīs ziņas avotu. Faktiski to pašu atkārtoti Inga Šteimane, izvairoties no tieša postītāja un precīza laika norādes: "30. gadu beigās dibinājis muzeju Jaunpiebalgā, kas 2. pasaules karā izpostīts."³

Saglabājies ļoti maz materiālu, kas saistīti ar Piebalgas mākslas muzeja izveidi. Tādēļ nozīmīgi ir divi muzeja veidošanas laikā publicēti raksti. Pirmajā no tiem autors, sajūsminādams par dažām Jaunpiebalgas dabas un kultūras vēstures vērtībām un zūdīdamies par Jēkaba Zvaigznītes māsaī atstāto rokrakstu maisu, kas tā arī pazudis, nesagaidot rakstnieka noteiktos 40 gadus līdz tā atvēršanai, minējis ieceri dibināt novadpētniecisku muzeju, kas topot ar novadā dzimušo mākslinieku līdzdalību. "Laba kopa Jaunpiebalgā ir mākslinieku: J. Strazdiņš, K. Miesnieks, J. Tītāns, H. Aplociņš un M. Kalniņa, kas ar pagasta priekšsēdētāja un valdes atbalstu grib atklāt pagasta namā muzeju un vāc tam gleznas un senas mantas. Viņiem palīdz arī tie piebaldzēni, kas paši dzīvo citur, bet kuru dzimtas sakne ir kādā Piebalgas mājā. Jaunpiebaldzēni mākslas un senatnes muzejam saziņojuši pašu austus un stādu krāsās krāsotus audumus, raibus cimtus, stelles, tītavas un citus vecus koka darba rīkus. Muzeja pūrā ir jau skaista, sena tīne, bērza koka maizes mulda, kas izcirsti no viena stumbra laivas garumā, un īpaša audekla gludināmā mašīna, kas līdzīga līnu maļamai mašīnai un kuru var tikai trīs vīri pagriezt. Šī mašīna, kas laikam atrodama tikai audēju pagastā, Piebalgā, var izgludināt vezumu audeklu uzreiz."⁴

Krietni lietišķāks un mazpazīstamā muzeja eksistenci noteiktāk apliecinošs ir kāda Anda Bajāra raksts "Mākslas krātuve Piebalgā", ko rotā Jāņa Valtera gleznas "Rudens noskaņa", Jāņa Rozentāla zīmējuma "Pasaka" un Riharda Zariņa litogrāfijas "Dievu birzi" reprodukcijas.⁵ Tas satur ticamākās ziņas par šī muzeja izveidi, ko tikai papildina dažādi citi materiāli ar fragmentāru informāciju.

A. Bajārs raksta, ka Piebalgas novadā, kur dzimis ne viens vien gleznotājs, jau 1931. gadā radusies doma par mākslas krātuves izveidi. Pirmā ekspozīcija ar Jēkaba Strazdiņa savāktajiem 25 mākslas darbiem iekārtota Jaunpiebalgas Pētera pamatskolā 1940. gadā, mēnesi pirms padomju okupācijas, bet 1943. gadā muzeja kolekcija bijusi krietni papildināta: "Patlaban Piebalgas mūzejs var uzrādīt jau ap 100 darbu, bet tie visi nav vēl novietoti mūzeja pagaidu telpās – Pētera pamatskolā, jo te atrodas tikai ap 40 darbu. Par mūzeja patstāvīgām telpām izraudzīta Jaunpiebalgas pagasta trešā stāva zāle. Kad beigsies zāles galīgā izbūve, mūzejā tūliņ novietos

² Brāķere R. Jēkabs Strazdiņš. – Rīga, 1991. – 80. lpp. Viņa gan nemin šī apgalvojuma avotu.

³ Šteimane I. Jēkabs Strazdiņš // Māksla un arhitektūra biogrāfijās. – Rīga, 2000. – 3. sēj. – 112. lpp.

⁴ Ze. Mākslas un senatnes muzejs Jaunpiebalgā // Brīvā Zeme. – 1938. – Nr. 290. – 21. dec.

⁵ Bajārs A. Mākslas krātuve Piebalgā // Laikmets. – 1943. – Nr. 35. – 544.–545. lpp. Spriežot pēc viņa parakstīto iknedēļas izstāžu apskatu un citu rakstu satura, Andis Bajārs ir pseidonims autoram, kas Latvijas mākslas dzīvei sekojis vairākus gadus desmitus. Arī šī raksta autoram ticams šķiet mākslas zinātnieces Aijas Brasliņas izteiktājs pieņēmums, ka ar šo vārdu publicējies "Laikmeta" mākslinieks Alberts Prande, kurš, pats būdams žurnāla mākslinieciskais redaktors, kādu iemeslu dēļ, iespējams, nav vēlējis, lai tiktu minēts viņa īstais vārds.



1. Piebalgas mākslas muzeja pagaidu ekspozīcija Jaunpiebalgas Pētera pamatskolā. 1943



2. Pirmie atrastie mākslas darbi pie Zosēnu pagasta Lejas Ormaņu mājām 1999. gada 17. septembrī



3. J. VALTERS.
Rudens ainava. 1918.
Pirms restaurācijas



4. J. VALTERS.
Rudens ainava. 1918.
Pēc restaurācijas

šādu mākslinieku darbus: J. Rozentāla, J. Valtera, V. Purviša, R. Zariņa, A. Baumaņa, G. Šķiltera, K. Miesnieka, K. Baltgaila, J. Bīnes, H. Aplociņa, J. Jēgera, K. Neiļa, A. Artuma, R. Auniņa, J. Plēpja, A. Junkera, E. Šveica, J. Cielava, J. Rikmaņa, J. Viļumaiņa, M. Induses-Mucenieces, Z. Vidberga, A. Cīruļa, N. Strunkes, M. Zaura, A. Karitona, J. Madernieka, P. Upīša, J. Strazdiņa u. c.”⁶ (1. att.)

Tieši šajā rakstā, kas tika iepazīts, caurlūkojot vācu okupācijas laika presi, minētā iespaidīgā kolekcija pamudināja pārbaudīt tajā iekļauto informāciju. Sarunās ar Cēsu vēstures un mākslas muzeja Kultūras pieminekļu nodaļas vadītāju Daci Puķīti (1942–2001), noskaidroju, ka 1987. gadā Cēsu muzeja ekspedīcijas laikā apmeklētas arī Zosēnu pagasta Kalna Ormaņu mājas, kurās dzīvojusi J. Strazdiņa sievas Annas māsa Olga Kaimiņa un vienā no istabām pie sienām bijis piekārts ap 15 darbu, to starpā J. Valtera, J. Cielava, E. Brastiņa, J. Bīnes, H. Aplociņa, J. Rozentāla darbi, kā arī kāda 1943. gadā tapusi glezna, kas parakstīta ar iniciāļiem A. M. Olga Kaimiņa minējusi arī Piebalgas mākslas muzeju: “Pēterskolā gatavojās taisīt muzeju. Pa kara laiku izvazāja visu no Pēterskolās.”⁷ Sazinoties ar Zosēnu pagasta pašvaldību, noskaidrojās, ka Kalna Ormaņu mājas jau kopš 90. gadu vidus nav apdzīvotas; tika izteiktas šaubas, ka nez vai kas vērtīgs tur varētu būt saglabājies.

Tomēr ziņas bija tik intriģējošas, ka uzskatīju par nepieciešamu šīs mājas apmeklēt. 1999. gada 17. septembrī kopīgi ar Daci Puķīti un Zosēnu pagasta padomes priekšsēdētāju Robertu Ruķi devāmies uz Kalna Ormaņiem. Mājas patiesi bija neapdzīvotas un to istabas – izdemolētas, tomēr gan lielākajā telpā līdz ar izārdītu skapju saturu un uz grīdas izkaisītām fotogrāfijām un žurnālu izgriezumiem, gan bēniņos līdz ar rūpīgi sakārtotu tukšu pudeļu rindu un vairākiem tukšiem gleznu rāmjiem atradās viena neparakstīta glezna un septiņi mākslas darbi, kuru autori ir pazīstami latviešu mākslinieki – J. Valters, H. Aplociņš, J. Cielavs, V. Krastiņš, J. Viļumainis, E. Brastiņš, J. Jaunsudrabiņš (2. att.). Darbi, ilgu laiku atradami neapdzīvotajā mājā, bija inficēti ar pelējumu, tos klāja biezs netirumu slānis, un vairākiem bija nodarīti būtiski mehāniski bojājumi. Kritiskā stāvoklī atradās J. Valtera Vācijas perioda glezna “Rudens ainava”, kas bija norauta no apakšrāmja, nosviesta uz grīdas un atgādīnāja saņurcītu lupatu (3. att.), un no mitruma cietušais H. Aplociņa akvarelis “Kūlišu sējēji”, kura kompozīcija bija gandrīz zudusi.

Atradumu saintriģēts, uz Zosēniem vēlreiz devos septembra nogalē, lai apklausinātu vecākos pagasta iedzīvotājus, kuri neko nezināja par mākslas muzeja pastāvēšanu Pēterskolā, un iegrieztos Kalna Ormaņiem tuvāko kaimiņu mājās. Otrreizējā apsekojuma rezultātā Zosēnu pagasta īpašumā nonāca J. Madernieka ornamenta mets (5. att.) no Lejas Ormaņiem, kur dzīvojošie jaunienācēji par to sevišķu interesi neizrādīja.

Krietni sarežģītāks un garāks bija citu Piebalgas mākslas muzeja kolekcijā droši vien ietilpušo papildinājumu atrašanas ceļš. Pēc laikrakstā "Diena" publicētā raksta par atrastajiem darbiem⁸ saņēmu vēstuli no arhitekta Jura Rauziņa, kurš ne tikai bija kara gados patiesi redzējis ekspozīciju Pēterskolā, bet arī aprakstīja divas gleznas (autori – J. Bīne un J. Jēgers), ko J. Strazdiņš esot atstājis kādās mājās līdzās Kalna Ormaņiem.⁹ Tomēr to kādreizēja īpašnieka Mārtaņa uzvārdu, tāpat kā māju precīzo vārdu, viņš vairs neatcerējās. Zināja vien to, ka saimnieks šīs mājas pirms krietna laika spriža pārdevis un tagad dzīvojot Smiltēnē. Tikai gandrīz pēc diviem gadiem izdevās noskaidrot, ka Mārtaņa oficiālais vārds ir Pēteris un viņš joprojām dzīvo Smiltēnē. Pie Pētera Skrodera atradās viena no divām minētajām gleznām – J. Bīnes "Gaišās cirtas". Tā bija ierasti sliktā stāvoklī – augšmalā naglas radīts caurums, bet audekla apakšējā mala peļu sagrauzta vai mitrumā sairusi (6. att.). P. Skroderis piekrita, ka būtu vēlams to pievienot iepriekš atrastajiem darbiem. Savukārt otrai gleznai, kas pēc formāta bijusi lielāka, gluži vienkārši mašīnā neatradusies vieta, un tāpēc tā atstāta vienās no vairākām Ormaņu mājām. Taču vīrs, kam glezna pirms vairāk nekā desmit gadiem uzticēta, vairs nespēja atminēties, kur tā palikusi. 2001. gada pavasarī apmeklējot Cēsu novada 27. mākslas izstādi un ieraugot J. Jēgera gleznu "Māte ar bērnu" (1938, Cēsu vēstures un mākslas muzejs¹⁰), tā uzreiz likās precīzi atbilstoša meklētajai. Šo klaji deduktīvo minējumu apstiprināja ieraksts Cēsu muzeja fondu grāmatā par to, ka tā iegūta 1987. gadā Lejas Ormaņos, ļaujot apgalvot, ka tas varētu būt vienpadsmitais ar Piebalgas mākslas muzeju iespējami saistītais darbs.

Nav tiešu apliecinājumu (gluži vienkārši trūkst šīs kolekcijas apraksta), ka šie darbi būtu piederējuši Piebalgas mākslas muzejam, tomēr neapstrīdama ir to saistība ar Piebalgas mākslas muzeja kolekcijas veidotāju J. Strazdiņu. Pēckara gados viņa liktenis bija dramatisks. 1949. gada pavasarī Latvijas Mākslas akadēmijas un Latvijas Universitātes pasniedzēju apcietināja un vēlāk notiesāja par to, ka viņš "glabāja pretpadomju literatūru, uzturēja sakarus ar bandu vadoņiem"¹¹. 1954. gadā viņš atgriezās no Bratskā pavadītā izsūtījuma un pēc nedaudz vairāk nekā trim gadiem nomira. Atmiņās minēts, ka mūža nogalē ierasti nerunīgais mākslinieks bijis noslēgts un nomākts, faktiski tā arī neatguvies no pārciestā.



5. J. MADERNIEKS.
Ornaments. 1936.
Pēc restaurācijas

⁶ Bajārs A. Mākslas krātuve Piebalgā. – 545. lpp. Vēl viens droši vien zudis, bet Piebalgas mākslas muzeja kolekcijā atradies darbs – Jāņa Kugas mets "Velnu nja" Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" uzvedumam (1922) – reproducēts Z. Ligera nelielajā albumā "Kuga" (Rīga, 1944. – 19. lpp.), kas izdots Elzas Drujas-Foršū apgāda sērijā "Latviešu māksla".

⁷ Cēsu vēstures un mākslas muzejs (turpmāk – CVMM), Kultūras pieminekļu nodaļa, Kalna Ormaņu lieta. Sarunas ar Daci Puķīti 1998. gada 8. aprīlī un 1999. gada 17. septembrī.



6. J. BĪNE.
Gaišās cirtas. 1934
Pirms restaurācijas

⁸ Kalnačs J. Negaidīts un iespaidīgs atradums Zosēnos // Diena. – 1999. – Nr. 237. – 11. okt.

⁹ J. Rauziņa vēstule raksta autoram 1999. gada 8. novembrī.

¹⁰ CVMM pamatfonds, inv. Nr. CVMM 55322.

¹¹ No NKVD līdz KGB: Poltiskās prāvas Latvijā. 1940–1986. Noziegumos pret padomju varu apsūdzēto Latvijas iedzīvotāju reģistrs / R. Viksnes un K. Kangerā redakcijā. – Rīga, 1999. – 729. lpp.

¹² "Mūzeju materiāli atbalsta abu pagastu sabiedriskie darbinieki, kā arī kultūras un saimniecības organizācijas." – Bajārs A. Mākslas krātuve Piebalgā. – 545. lpp.

¹³ Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk – LVA), P-949ds f. 1. apr. 80. l. 34. lp.

¹⁴ Unāms Ž. Latviešu kultūras ceļi. – Rīga, 1944. – 27. lpp.

¹⁵ Tie publicēti: Rikojumu Vēstnesis. – 1943. – Nr. 83. – 9. apr.

Trūkst precīzu ziņu, kas īsti notika ar Piebalgas mākslas muzeja darbiem, kad fronte 1944. gada vasarā tuvojās Rīgai. Tomēr pilnīgi droši zināms, ka 50. gados Pēterskolā tie vairs neatradās. Viens no minējumiem, kas nebūt nav uzskatāms par neiespējamu, pieļauj, ka tos gluži vienkārši sadedzinājusi skolas apkopēja.

Apkopojot līdz šim savākto informāciju, varu piedāvāt savu versiju par Piebalgas mākslas muzeja kolekcijas pēckara likteni, iepriekš precizējot dažus būtiskus faktus. Spriežot pēc A. Bajāra raksta, kurā minēts, ka 1940. gada pavasarī muzejā bijusi tikai aptuveni ceturtdaļa no tās kolekcijas, kas muzeja krājumā bija pēc trim gadiem, var pieņemt, ka tieši kara gados, kad mākslinieki labprātāk šķīrās no darbiem apmaiņā pret laukos vieglāk iegūstamiem pārtikas produktiem (šādi tika izveidota arī daļa Irlavas mākslas muzeja kolekcijas), varēja notikt galvenais kolekcijas veidošanas darbs.

Manuprāt, lai arī krātuves pamatiecere dzimusi Jaunpiebalgas pagastā, pareizākais tās nosaukums būtu Piebalgas mākslas muzejs, jo tas tapis, sadarbojoties Jaunpiebalgas un Vecpiebalgas pagastiem¹² un ar to bijusi saistīta Piebalgas muzeja biedrība.

Ir saglabāties Valsts mākslas muzeja direktora Burkarda Dzeņa 1942. gada 22. oktobrī rakstīts iesniegums Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas Vispārīgajam un zinātņu departamentam, kurā viņš piekrīt, ka būtu iespējams muzeja neekspozētos darbus deponēt ne tikai jau strādājošiem muzejiem, bet arī diviem no jauna veidojamiem: "Līdz šim jau esam aizdevuši mūzejam piederošos darbus Tukuma pilsētas mūzejam un Valsts vēsturiskā muzeja Daugavpils un Kuldīgas nodaļām, tāpēc domājams, ka arī Jaunpiebalgas un Madonas mūzejiem." Pret to neiebilda arī departamenta ģenerāldirektors Mārtiņš Prīmanis.¹³ Tomēr trūkst ziņu par to, vai deponēšana notikusi.

Pašpārvaldes mākslas un sabiedrisko lietu departamenta direktors Žanis Unāms savā 1943. gada Vecgada vakara runā Rīgas radio atzīmēja: "Izcili notikumi provincē ir mākslas muzeja darbības atjaunošana Jelgavā un mākslas muzeju atklāšana Irlavā (ar 55 darbiem) un Piebalgā."¹⁴ Tomēr šķiet, ka ar to bija domāta vien pagaidu ekspozīcijas izveidošana, jo nevienā vietējā preses izdevumā – ne lokālajās "Cēsu Vēstis", ne plašāku teritoriju aptverošajā Ziemeļvidzemes laikrakstā "Tālavietis" – nav atrodamas ziņas par Piebalgas muzeja atklāšanu.

Pēc smagās vācu karaspēka sagrāves pie Staļingradas un latviešu leģiona izveidošanas okupācijas režīms arī Latvijā tika mazliet mīkstināts. 1943. gada pavasarī spēkā stājās ģenerālkomisāra O. Drekslera parakstītie "Pirmie izpildnoteikumi pie noteikumiem par apvienībām un sapulcēm", kas ierobežotā formā atjaunoja Latvijas Republikas februāra likumu par bezpeļņas biedrībām un to savienībām.¹⁵ Šis iespējas mēģināja izmantot arī vairākas mākslinieku grupas, cenšoties atjaunot likvidētās biedrības vai izveidot jaunas. To vidū bija arī Piebalgas muzeja biedrība. Tās statūti

1944. pavasarī tika iesniegti varas iestādēm apstiprināšanai un saglabājušies Latvijas Valsts arhīvā lietā, kas atslepenota tikai 1988. gadā. Statūtos minēts, ka biedrība atradīsies Jaunpiebalgas pagastā, bet savā darbībā aptvers visu Latviju. Līdzekļus darbībai bija paredzēts iegūt no iestāšanās un biedru maksām, ziedojumiem, dāvinājumiem, novēlējumiem, kapitāliem, īpašumiem, izstādēm, sarīkojumiem un dažādiem neparedzētiem ienākumiem.¹⁶ Statūtu 2. punktā formulēti biedrības mērķi "sekmēt mākslas izpratni tautā krāt vērtīgus mākslas darbus un etnogrāfiskus materiālus", bet 3. punktā raksturotas tās iespējamās darbības formas: uzturēt un tālāk izveidot Piebalgas muzeja mākslas un etnogrāfijas nodaļas, rīkot ekskursijas, priekšlasījumus, izdot vienreizējus izdevumus, iegūt nekustamus īpašumus un sadarboties ar citām organizācijām.¹⁷ Statūtus parakstījuši Jaunpiebalgas un Vecpiebalgas pagastos dzimušie mākslinieki – līdz ar J. Strazdiņu arī K. Miesnieks, J. Jēgers un E. Dzenis, kā arī psihiatrs H. Buduls, teātra darbinieks, publicists, vairāku krājumā "Pazīstamas sejas" iekļauto mākslinieku biogrāfiju autors A. Bērziņš¹⁸ un mazāk pazīstamais, tolaik vienīgais tieši Piebalgā – Abrupēs – dzīvojošais J. Apinis.¹⁹ Tomēr šķiet, ka Piebalgas muzeja biedrība darbību nepaspēja uzsākt. Iespējams, ka vairāk par to uzzināt arī neizdosies, jo pavisam nesen nomira pēdējais no tās dibinātājiem – E. Dzenis.²⁰

Fragmentāras ir ziņas par J. Strazdiņa ar Piebalgu un tās mākslas muzeju saistīto darbību pēckara gados, kaut arī zināms, ka gan pirms apcietinājuma, gan pēc tā viņš Piebalgu apmeklēja. Pēterskolā bijusi izstādīta tikai daļa darbu, bet pārējie varēja atrasties vai nu J. Strazdiņa dzīvoklī Rīgā, vai arī kādās citās telpās Jaunpiebalgā. Varbūt daļa ekspozīcijas 1944. gada vasarā no Pēterskolas pārvietota uz Strazdiņa radnieku vai paziņu mājām?

Vitrāžists Tenis Grasis, kas 40. gadu otrajā pusē studēja Latvijas Mākslas akadēmijā, atceras, ka ap 1947.–1948. gadu J. Strazdiņš aicinājis viņu palīdzēt aiznest saini ar gleznām uz darbnīcu. Tajā bijuši J. Jaunsudrabiņa, P. Kalves un citu latviešu "mazmeistaru" darbi. Kādā no sarunām J. Strazdiņš minējis arī mākslas darbu kolekciju, kuras daļa palikusi Piebalgā, un aicinājis T. Grasi braukt tiem pakal. Brauciens gan nav noticis.²¹

Līdz ar rūpēm par Piebalgas mākslas muzeja izveidi Jēkabs Strazdiņš jau pirmskara gados uzsāka vākt savu personīgo kolekciju, ko turpināja arī pēc Otrā pasaules kara, iegādājoties toreiz lētos mākslas darbus Rīgas krāmu tirgū un antikvariātos. Viņam izdevās izveidot vienu no iespaidīgākajām mākslas kolekcijām Latvijā, ko, J. Strazdiņu arestējot, konfiscēja. Ļoti interesants ir šīs kolekcijas katalogs *Собрание Я. Страздиньша. Список картин, рисунков, скульптур и др. художественных и античных вещей*, ko J. Strazdiņš krievu valodā sastādījis izsūtījumā 1951. gadā, daudziem darbiem līdz ar autoru un nosaukumu minot arī darināšanas tehniku un izmērus.²² Tā ir iespaidīga latviešu, krievu, igauņu un citu tautu mākslas kolekcija, kurā

¹⁶ LVA, 946. f., 2. apr., 223. l., 1.–2. lp.

¹⁷ Turpat, 1. lp.

¹⁸ Bērziņš A. Pazīstamas sejas. – Rīga, 1944. – 1. d.: [Libekaf], 1947. – 2. d.

¹⁹ LVA, 946. f., 2. apr., 223. l., 8. lp.

²⁰ E. Dzenis miris Kanādā 1999. gada 11. oktobrī.

²¹ Raksta autora saruna ar T. Grasi 1999. gada 20. decembrī.

²² Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk – RTMM), inv. Nr. 3455026.



7. E. BRASTIŅŠ.
Meitene šūpolēs.
20. gs. 30. gadu sākums.
Pēc restaurācijas

²³ Brāķere R. Jēkabs Strazdiņš. –
114. lpp.



8. E. LINDBERGS.
Interjers. Ap 1915–1918.
Pēc restaurācijas

iekļauti vairāk nekā 350 latviešu mākslinieku darbi – gan K. Hūna un J. Federa daiļrades paraugi, gan iespaidīgs J. Rozentāla (26), V. Purviša (7), J. Valtera (7), V. Matveja (4), J. Kazaka (3) un citu mākslinieku darbu klāsts.

Arī J. Strazdiņa personīgās kolekcijas liktenis pilnībā nav zināms. R. Brāķere raksta, ka viņam izdevies atgūt tikai daļu no konfiscētajiem darbiem.²³ Tomēr no šīs kolekcijas nāk Valsts Mākslas muzeja pastāvīgajā ekspozīcijā parasti redzamās gleznas – A. Baumaņa "Likteņa zirgs" un V. Matveja "Septiņas princeses". Pēc J. Strazdiņa nāves viņa mākslas darbu kolekciju izpārdeva, bet tās pēdējie darbi, iespējams, aizgāja bojā traģiskajā 1997. gada Ziemassvētku ugunsgrēkā, kad izdega Strazdiņu māja Berģos, Kaktusu ielā 3.

Var pieņemt, ka pirmajos pēckara gados Piebalgas mākslas muzeja kolekcijas daļu kā savveida bezsaimnieka īpašumu, kuras autori un līdz ar to arī viņu darbi nez vai īpaši interesēja padomju varas pārvaldītas kultūras iestādes,²⁴ Jēkabs Strazdiņš, lai pasargātu to no iznīcības vai, iespējams, arī citu nodomu mudināts, pārveda uz Rīgu. Zosēnos atrastie darbi varētu būt tie, ko viņš vai nu nepaspēja pārvest, vai arī atstāja pie sievasmāsas un viņas kaimiņiem.

Pēc atgriešanās no izsūtījuma J. Strazdiņš, nodrošinājies ar LPSR Mākslinieku savienības izziņu, 1956. gadā devās uz "Jaunpiebalgas pagastu, kur palikuši mākslas darbi, kas uz viņa iniciatīvu savākti laikā no 1944. līdz 1949. gadam nacistu okupācijas laikā nolūkā dibināt Jaunpiebalgas muzeju, bet viņa prombūtnes laikā izvazāti"²⁵. Par šī komandējuma panākumiem gan nekādu ziņu nav.

Pirmos atradumus 2000. gadā ar Kultūrkapitāla fonda finansiālu atbalstu izdevās restaurēt. E. Brastiņa "Meiteni šūpolēs" (7. att.), J. Cielava "Pilsētas nomali" (10. att.), J. Viļumaiņa "Lauku darbus", E. Lindberga "Interjeru" (8. att.; viņa autorība tika noskaidrota, pateicoties restauratoram Kārlim Jurjānam, kas 30. gados uz gleznas rāmja bija fiksējis vienīgā šīs kolekcijas neparakstītā darba autora vārdu) restaurēja Dzintra Temerova, bet ļoti smagi cietušo J. Valtera agrīno Vācijas ainavu (4. att.) līdz ar J. Jaunsudrabiņa "Ceriņiem" – Zita Sokolova. Savukārt gan dramatiskā stāvoklī esošos V. Krasčiņa ofortu "Ainava ar upīti" (9. att.) un H. Aplociņa akvareli

"Kūlišu sējēji", gan salīdzinoši labāk saglabājušos J. Madernieka temperas gleznojumu "Ornaments" (5. att.) restaurēja Ārija Ubarste. Pēc īsas ekspozīcijas novembra sākumā Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas telpās tos parādīja arī Latvijas Republikas proklamēšanas gadadienas pasākumā Zosēnu pagasta kultūras namā.

Ir vairāki vērā ņemami argumenti, kas ļauj diezgan droši pieņemt, ka 1999. gada rudenī Zosēnu pagastā atrastie deviņi mākslas darbi – J. Valtera, E. Lindberga, J. Cielava, E. Brastiņa, J. Jaunsudrabiņa, J. Viļumaiņa gleznas, H. Aplociņa akvarelis, V. Krastiņa oforts un J. Madernieka zīmējums –, kā arī J. Bīnes glezna "Gaišās cirtas"²⁶ un J. Jēgera "Māte ar bērnu" varētu būt daļa no vairākus gadu desmitus par zudušu uzskatītās Piebalgas mākslas muzeja kolekcijas. Būtiskākais, manuprāt, ir tas, ka šie darbi nav iekļauti J. Strazdiņa izsūtījumā sastādītajā katalogā. Arī A. Bajāra rakstā norādīts, ka muzejā pārstāvēti visi minētie autori. Tālākiem meklējumiem šobrīd trūkst pamata. Tomēr tādēļ vien nevar apgalvot, ka nevarētu atrasties vēl kāds ar J. Strazdiņu un Piebalgas mākslas muzeju saistīts darbs.

Šie nu jau vienpadsmit darbi tīri matemātiski ir aptuveni viena desmitā daļa no Piebalgas mākslas muzejam piederējušo darbu kopējā skaita. To vidū īpaši vērtīgi ir viens no nedaudzajiem zināmajiem E. Lindberga gleznojumiem – saspringti piesātinātais "Interjers", izmēros nelielā, eleganti atraisītā J. Cielava Rīgas nomales aina un raksturīgais J. Valtera 20. gadsimta otrās desmitgades nogales darbs. Līdz ar A. Bajāra rakstu papildinošajām J. Valtera, R. Zariņa un J. Rozentāla darbu reprodukcijām tie nepārprotami liecina par it kā nepareizā laikā un nepiemērotā vietā, bet nenoliedzami istā vīra – Jēkaba Strazdiņa – prasmīgi izveidotās kolekcijas augsto kvalitāti. Kopumā tā varēja būt samērojama ar Irlavas mākslas muzeja krājumu.

Manuprāt, pēc šīs kolekcijas pilnīgas restaurācijas viena no piemērotākajām vietām tās pastāvīgai eksponēšanai varētu būt kāda no telpām Cēsu vēstures un mākslas muzejā.

Raksts sagatavots ar Latvijas Kultūras fonda atbalstu.



9. V. KRASTIŅŠ.
Ainava ar upi. 1938.
Pēc restaurācijas

²⁴ Kalna Ormaņu mājas atrasto darbu autoru loks tolaik varēja šķīst absolūti nepieņemams – J. Valters miris Vācijā īsi pirms nacistu nākšanas pie varas, J. Jaunsudrabiņš un J. Cielavs devušies trimdā, H. Aplociņš, E. Brastiņš un V. Krastiņš apcietināti un notiesāti, pat dzimtenē palikušais J. Viļumaiņis kara pēdējos mēnešus bija pavadījis Kurzemes cietoksnī.

²⁵ Var pieļaut, ka ar minētajiem gadskaitļiem aizstāti reālie kolekcijas izveidošanas gadi. RTMM, inv. Nr. 368147.

²⁶ Acīmredzot tas ir darbs (atbilst arī izmēriem), par kuru autors pieņēma rakstījās, ka glezna "atdota Piebalgas muz. caur Strazdiņu" (*Bīne J. Mans darbs // Doma-5: Rakstu krājums / Sast. Z. Konstants. – Rīga, 2000. – 5. laid. – 33. lpp.*).



10. J. CIELAVS.
Pilsētas nomale.
20. gs. 20. gadu vidus.
Pēc restaurācijas

EDGARA ILTNERA GLEZNAS
"PAVASARIS (V. I. ĻEŅINS)" (1973)
RETORISKĀS UZBŪVES ANALĪZE

Andris Teikmanis



I. E. ILTNERA. Pavasaris (V. I. Ļeņins). 1973

Tiklīdz mēs pieļaujam pašsaprotamo iespēju, ka jebkurš mākslas darbs ir nevis vienkārši vizualizēts politisks, sociāls vai estētisks diskurss, bet gan materializēta vizuāla diskursa forma un kā tāda tā balstās kopējā vizuāli komunikatīvo līdzekļu sistēmā, tātad, tikko mēs atzīstam mākslas darbu par pietiekami sarežģītu, lai to varētu aplūkot ne vien kā kaut kā izteiksmi, bet arī kā funkcionālu līdzekli, ar kura

palīdzību var apzināti manipulēt ar sagaidāmo rezultātu, tas ir, tikko mēs atzīstam, ka šo kopējo vizuāli komunikatīvo līdzekļu sistēmu var uzskatīt par pilnvērtīgu valodu, vizuālo valodu, mums ir arī jāatzīst, ka tai jāsaturs specifisku paņēmienu un līdzekļu kopums, kas ļautu to retoriski organizēt.

Tādējādi būtu arī jāatzīst, ka jebkuri pētījumi, kas vērsti uz to specifisko manipulācijas līdzekļu izziņāšanu, ar kuru palīdzību mākslas darbs var efektīgi ietekmēt savus skatītājus, tā vai citādi saskaras ar vizuālās retorikas problēmu. Protams, jebkuras refleksijas par vizuālo retoriku būtu jāveic, apzinoties, ka mākslas darbus atbilstoši autoru iecerēm un realizācijas formai var veidot ne tikai kā tādus, kuri manipulē gan ar vizuālā diskursa, gan ar visu citu diskursu, to skaitā arī politisko un sociālo diskursu līdzekļiem, bet arī kā tādus, kuru manipulatīvos rezultātus iecerēs sasniegt ne tikai vizuālajā, bet arī citu diskursu semantiskajā telpā.

Tā, runājot par tādu specifisku, bet 20. gadsimtā izplatītu fenomenu kā politiski angažētā māksla, vairākiem diskursiem vienlaicīgi piederošu retorisko struktūru vienkāršota analīze noved pie mēģinājuma vai nu, reducējot jebkādas mākslinieciskās vērtības, aplūkot politiski angažēto mākslu tikai kā izsmalcinātas politiskās propagandas formu, vai arī, ignorējot pārstāvēto politisko diskursu, politiski angažētās mākslas piemērus analizēt atrauti no sava laika politiskā un sociālā konteksta.

Edgara Iltnera 1973. gada glezna "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" ir raksturīgs piemērs šādai vairākiem diskursiem piederošu retorisko struktūru klātbūtnei. Interpretējot gleznas politisko diskursu, to varētu tulkot kā metaforisku politisku vēstījumu par padomju valsts dibinātāja un pirmā vadītāja V. I. Ļeņina centieniem sakopt valsti, ko izpostījusi viņa vadītās boļševiku partijas inspirētā revolūcija un tai sekojošais pilsoņu karš. No šāda viedokļa raugoties, arī gleznas nosaukumā minēto "pavasari" var interpretēt no vairākiem ar politisko diskursu saistītiem aspektiem.

Pirmkārt, pavasaris kā gadalaiks, kurā pēc ziemas sezonas notiek dabas atmoda, pietiekami labi atbilst politiskās metaforas lomai. Salīdzinot pavasari ar politiskajiem procesiem Krievijā pēc 1917. gada rudenī notikušā valsts apvērsuma, tiek veikta efektīga semantiska inovācija¹, kas ļauj ne vien pārnest dabas atmodas semantiku uz politiskajiem procesiem, bet pat piešķirt tiem dabas norišu nenovēršamo raksturu².

Otrkārt, "pavasaris" satur tiešu norādi uz vēl kādu īpašu padomju dzīvesveida izpausmi – komunistiskajām sestdienas talkām ("subotņikiem"³), kas aizsākās 1919. gada pavasarī un ko savulaik interpretēja kā pirmo reālo soli brīvprātīgo komunistisko darba attiecību iedibināšanai⁴. Komunistiskās sestdienas talkas jaunu propagandistisku nozīmi ieguva tieši 60. gadu nogalē – 1969. gadā tās tika pasludinātas par Vissavienības komunistiskajām sestdienas talkām, un tajās "brīvprātīgi" piedalījās visi darbaspējīgie padomju valsts iedzīvotāji (viņu vidū arī studenti, skolnieki, karavīri). 1973. gadā, kad tapa glezna "Pavasaris (V. I. Ļeņins)", Vissavienības komunistisko sestdienas talku propagandistiskā nozīme bija aktuāla.

¹ Pols Rikērs metaforas radītās semantiskās izmaiņas definēja kā "at-tāluma izmaiņu loģiskajā telpā". – *Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью.* – Москва, 1995. – С. 72–73.

² Sal. Hannas Ārentes pārdomas par totalitārās ideoloģijas vēlmi balstīties dabas vai vēstures likumbās: *Ārente H. Totalitārisma izcelsme.* – Rīga, 2000. – 544.–564. lpp.

³ Šīs talkas varēja rīkot arī svētdienās, tādus gadījumos tās sauca par komunistiskajiem "vokresņikiem".

⁴ *Ļeņins V. I. Raksti.* – Rīga, 1951. – 29. sēj.

⁵ Neviens no attēlotajiem vides elementiem neraksturo ne Maskavas Kremli, ne arī tā apkārtni, kur V. I. Ļeņins, kā zināms, piedalījās 1920. gada 1. maija komunistiskajā sestdienas talkā – tā dēvētajā "subotņikā – majevkā".

⁶ Iespējams, ka Vissavienības komunistisko sestdienas talku aktualizāciju 60. gadu nogalē un 70. gadu sākumā nosacīja ne tik daudz propagandistiski apsvērumi, cik ekonomiskā nepieciešamība, kas izrietēja no stagnatīvajiem procesiem PSRS ekonomikā. Bezmaksas darbadiena deva vērā ņemamus papildieņēmumus valsts budžetam – tā, piemēram, ienēmumi no 1972. gada Vissavienības komunistiskās sestdienas talkas bija aptuveni 600 miljoni rubļu.

⁷ Gombrich E. H. *Meditations on a Hobby Horse*. – London, 1963. – P. VII.

⁸ Gombrich E. H. *Art and Illusion*. – London, 1960. – P. 7.

⁹ Saistībā ar eventuālo ieguldījumu attēlu kategorijai piederošu parādību izpētē minamas vairākas zinātnes nozares no mākslas zinātnes līdz uztveres psiholoģijai, tomēr būtu svarīgi ņemt vērā, ka interese par attēlu katrā no tām izrietējusi no to specifiski definētajiem uzdevumiem un neapšaubāmi bijusi šo uzdevumu nosacīta. Tā varētu teikt, ka mākslas zinātnes pētījumu priekšmets, protams, nav ne attēli to visplašākajā nozīmē, nedz arī pats attēlošanas fenomēns kā tāds, bet gan drīzāk jebkura diskursa, arī attēlojošā

Gleznā attēlota liela strādnieku un karavīru drēbēs tērptu cilvēku grupa, kas dodas vienā virzienā, nesot darbarīkus – lāpstas, zāģus, laužņus, tālākajā plānā arī ieročus. Grupas centrā atrodas V. I. Ļeņins, ļaužu vidū ir arī sievietes, no kurām vismaz viena ar mazgadīgu bērnu, un gleznas priekšplānā redzams kāds pusaudzis ar koku stādiem. Lai gan grupas kustība notiek diezgan nosacītā telpā, ko raksturo vispārināti vides elementi⁵, nav šaubu, ka tajā skatāms vispārināts komunistiskās sestdienas talkas atveidojums. Turklāt atšķirībā no 19. gs. reālistu iecienītā tautas staigāšanas tēlojuma šeit nevar runāt par sociālās kritikas klātbūtni, jo nav uzsvērtas nekādas attēloto cilvēku sociālās vai šķiriskās atšķirības, pretēji revolucionārai loģikai nav attēloti arī tolaik vēl neiznīcināto ekspluatatoru šķiru pārstāvji.

Tādējādi šeit vizualizētais politiskais diskurss būtu raksturojams nevis kā konkrēta notikuma pārstāsts, bet gan drīzāk kā tāds, kas, balstoties uz komunistiskās partijas pašpasludinātajām vēsturiskajām atsaucēm par strādnieku, zemnieku un V. I. Ļeņina vienoto apņēmību veikt brīvprātīgu bezmaksas darbu, uzrunā laikabiedrus, atgādinādam par nepieciešamību piedalīties Vissavienības komunistiskajās sestdienas talkās⁶ un saglabāt uzticību PSKP ideoloģiskajai vadībai. Šādā gadījumā politiskais diskurss manipulēja ar metaforisku pagātnes notikumu izmantošanu, veicdams semantisku inovāciju, kurai vajadzēja izmainīt aktuālo politisko procesu raksturojumu, pārnesot uz to novērtējumu vērtības, ko tas jau bija aktualizējis, aprakstot šos vēstures notikumus.

Tomēr pat hipotētisks mēģinājums interpretēt gleznu "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" tikai kā politiskā diskursa vizualizāciju saskartos ar atziņu, ka darbs satur tādus izteiksmes līdzekļus, kuru lietojums minēto politisko diskursu nebūt nepadara vieglāk nolasāmu.

Lai gan politiskās propagandas nolūkiem var pieļaut visai lielu vides un cilvēku tēlu vispārinājuma pakāpi, gleznas veidošanai izmantotie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi diezgan radikāli apgrūtina politiskā diskursa uztveri:

1) mākslinieks acimredzot attēlojis uzlecošu sauli, taču tās izstarotā gaisma pretēji skatītāja vizuālajai pieredzei figūru apjoma modelējumā spēlē ļoti nelielu lomu, lai gan gleznā nav norāžu uz kādu citu, domājams, mākslīgā apgaismojuma avotu;

2) ņemot vērā Ļeņina vadīto boļševiku ieguldījumu Krievijas sabiedrības un ekonomikas sagrāvē, arī vispārinātie ainavas elementi (aizlauztie koku stumbri u. c.) var iegūt ambivalenta politiskā simbola raksturu, ko pēc būtības neatsver arī koku stādi pusaudža rokās;

3) tas, ka mākslinieks Ļeņina figūras stilizāciju saskaņojis ar pārējo figūru tēlojumu, piešķir Ļeņina ķermenim nekad dzīvē nebijušas pagarinātas proporcijas, kas faktiski var padarīt pietiekami divdomīgu arī visu jau minēto politisko diskursu.

Tādējādi jāatzīst, ka līdz ar politiskā diskursa vizualizācijas nepieciešamību šī mākslas darba tapšanu un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu izvēli noteikuši arī no

politiskā diskursa loģikas neatkarīgi mākslinieciskie uzdevumi, kas nosacījuši tādas gleznas vizuālās struktūras izpausmes, kuras varētu saukt arī par vizuālā diskursa retoriku.

Protams, tādu jēdzienu kā vizuālais diskurss un vizuālā diskursa retorika izmantošana jau lielā mērā nosaka mūsu pieejas metodiskos aspektus, tomēr semiotiskās metodes izvēli nosacīja ne vien iespēja nekritiski ekstrapolēt no citu zinātņu jomām, kā, piemēram, lingvistikas, aizgūtu terminoloģiju un metodiku, bet arī gluži pretēji apsvērumi.

Viens no izcilākajiem 20. gs. mākslas zinātniekiem Ernsts Gombrihs savu mākslas zinātnes redzējumu ieskicēja kā ar daudzām zinātņu nozarēm saistītu, kompleksu un vispusīgu studiju veidu.⁷ Neapšaubāmi, 20. gs. ar straujajām mākslas sociālās lomas un realizācijas formu izmaiņām ir tikai aktualizējis tādas kompleksas pētnieciskās pieejas nepieciešamību, kura balstītos vispusīgā citu zinātnes nozaru uzkrātā zināšanu mantojumā. Tomēr viena no galvenajām problēmām, ko radītu šādas kompleksas pieejas veidošana, būtu nevis kādu jaunāku vēstures, socioloģijas, psiholoģijas vai antropoloģijas pētījumu nepieejamība vai integrācijas neiespējamība, bet gan veselās, būtiskas attēlu un attēlošanas fenomena izpētei veltītas zinātnes nozares trūkums.

Šo problēmu jau 60. gadu sākumā apzinājis Ernsts Gombrihs, kā visnotaļ neatliekamu uzdevumu deklarējot nepieciešamību izveidot vizuālā tēla lingvistiku (*linguistics of the visual image*), kas būtu atdalīta no mākslas vēstures.⁸ Šādas zinātnes nozares hipotētiskā izveidošanās nākotnē varētu dot nenovērtējamu ieguldījumu mākslas zinātnes attīstībā, tomēr jau šobrīd, pievēršoties mākslas darbu attēlojošajam diskursam, ir iespējams balstīties tajā semiotisko pētījumu daļā, kas analizē attēlus un attēlošanas praksi.⁹

Faktiski jau līdz ar pirmajiem centieniem izmantot semiotisko analīzi ārpus lingvistikas jomas esošu parādību interpretācijai aizsākās mēģinājumi ne vien aprakstīt dažādu komunikācijas līdzekļu kopīgās izpausmes, bet arī noteikt to specifiskās īpašības. Turklāt aizsākās mēģinājumi apzināties šo komunikācijas līdzekļu jēgģenerējošos aspektus.

Droši vien nav nejaušība, ka jau pirmajā attēlu semiotiskai izpētei veltītajā darbā – Rolāna Barta esejā *Rhétorique de l'image* (1964) – semiotiskā analīze veikta ar nolūku atklāt reklāmas attēla vizuālā diskursa retoriku.¹⁰ Tomēr, lai gan R. Barta esejas nozīme no attēlu semiotikas tapšanas viedokļa vērtēta, neapstrīdot to, ka tas bija pirmais pētījums, kurā apzināti izmantota semiotiskā metode, Jērans Sunešons un vairāki citi semiotiķi pārmeta viņam no lingvistikas jomas tieši pārnestu nostādņu nekritisku izmantošanu, īpaši apstrīdēdami to, ka autors vienādojis attiecības "starp tradicionālajām verbālās retorikas figūrām"¹¹ un attēla uzbūvi"¹².

Jāatzīmē, ka vizuālā diskursa retorikas un attēlu veidojošo uzbūves elementu savstarpējo attiecību interpretācijas atšķirības ne tik daudz nosaka atšķirīgās lomas,

diskursa kāda īpaša iespēja tikt interpretētam kā mākslas darbam, kā arī to vēsturisko un aktuālo interpretācijas nosacījumu izpēte, kuri ir pietiekami, lai varētu runāt par mākslas konstituēšanu. Tomēr, nepastāvot tādai zinātnes nozarei, kura aktuāli pētītu attēlus un attēlošanas fenomenu, jebkuri spriedumi attēlojošā diskursa jomā ir drīzāk zinātnieka intūicijā nekā zinātniski pamatojamā pieredzē sakņoti.

¹⁰ Rolāns Barts attēlošanas problemātikai bija pievērsies jau agrāk (*Barthes R. Le message photographique // Communications*. – Paris, 1961. – Vol. 1. – P. 128–130), tomēr esejā "Attēla retorika" (*Barthes R. Rhétorique de l'image // Communications*. – Paris, 1964. – Vol. 4. – P. 40–51) viņš sniedz konceptuāli izvērstu attēla apraksta modeli.

¹¹ Īpaši izceļot asinatonu un metonīmiju, vispārsteidzošākā laikam tomēr ir R. Barta vēlme atteikties izmantot metaforu, kas jau kopš Aristoteļa laikiem uzskatīta par svarīgāko retorisko figūru. R. Barta esejā izteiktas pieņēmums, ka attēla vēstījuma konotāciju veidojošo elementu kopumu var interpretēt kā retoriku, kuras saturs savukārt ir aktuālā ideoloģija, tādā vai citādā formā tieši ietekmējis turpmākos pētījumus semiotikas un īpaši reklāmas semiotikas jomā. R. Barta iedibinātā pieeja saskaņā ar J. Sunešona 1988. gadā veikto attēlu semiotikas modeļu sistematizāciju atbilstu retoriskā modeļa taksonomiskajam variantam vai, vēl precīzāk, tādai retoriskā modeļa taksonomiskā variācijai, kurā klasiskās retoriskās figūras tiktu tieši adaptētas attēla uzbūves interpretācijā. Starp citām retoriskā modeļa taksonomiskā variācijām J. Sunešons minēja Z. Freida terminoloģijas nekritisku pāņemšanu un Kloda Levi-Strosa homologijā sakņotās metaforas definīcijas izmantošanu. – *Sonesson G. Methods and Models in Pictorial Semiotics*. – Lund, 1988. – Part II. I (A review and appraisal of models in pictorial semiotics).

¹² Turpat.

kas retorikai ierādītas diskursā, cik drīzāk norāda uz spriedumu pamatošanai izmantoto attēlu uzbūves modeļu atšķirību.

Tā arī, salīdzinot abas konceptuāli izvērstākās – J. Sunešona un *Groupe μ* – pieejas vizuālajai retorikai¹³, nevar neatzīmēt, ka to būtiskāko atšķirību nosaka tieši interpretāciju pamatojumam izmantotie attēlu uzbūves modeļi.

J. Sunešons attēlu apskata kā no attēla lietas, attēla objekta, attēla subjekta un referenta sastāvošu, būtībā interpretējot attēlu un to veidojošos uzbūves elementus tikai nolasāmā ikoniskā vēstījuma kontekstā.¹⁴ Šāds attēla uzbūves apraksts loģiski sasauca ar viņa viedokli, ka attēla plastiskais līmenis drīzāk ir sekundārs attiecībā pret primāro – ikonisko¹⁵ (tādējādi arī attēla plastiskā līmeņa vēstījumu nevar uzskatīt par kaut ko, kas varētu konkurēt ar attēla ikoniskā līmeņa vēstījumu un tātad piederētu retorikai).

Tā kā savu attēlu retoriku J. Sunešons nevar balstīt attēla paša elementu mijiedarbībā, viņa pieeja pamatojas uz attēla vizuālā diskursa un antropoloģiski vispārīnātās un vienlaicīgi semiotizētās pasaules interpretācijas shēmu salīdzinājumu un konfrontāciju. Šāda pieeja, protams, ļauj brīvi adaptēt ne vien individuāli bioloģisko, bet arī kolektīvi sociālo pieredzi, salīdzinot dažādas psiholoģiskas, sociālas utt. vērtības un to nozīmi metaforu tapšanā. Protams, analīzei var pakļaut ne tik daudz pašas vērtības, cik to atstātās norādes vai pēdas vizuālajā diskursā. Tādējādi J. Sunešona pieeju var raksturot arī kā ikoniskā diskursa indeksialitātē pamatotu.¹⁶ Riskantākais šādā retorikas modeļa lietojumā ir tas, ka pētnieks savās interpretācijās nav pasargāts no eklektisma.

Groupe μ vizuālās retorikas modelis ir balstīts uz salīdzinoši skaidrākām konceptuālām nostādnēm. Darbodamies Lježas universitātes Poētisko pētījumu centrā, grupas locekļi jau 70. gados pievērsās retorikas analīzei dažādās jomās. Saskaņā ar *Groupe μ* viedokli retorika ir regulējamas normu transformāciju sērijas, kuru laikā vēstījuma elementi tiek izkārtoti tā, lai to uztvērējs spētu salīdzināt uztveramo un sagaidāmo notikumu (un/vai elementu) secību un izsekot konfliktam starp transformēto un sagaidāmo, respektīvi, iedomāto, vēstījuma daļu. *Groupe μ* pētnieki pieļāva iespēju izmantot šo retorikas veidošanās mehānismu, lai interpretētu ne vien lingvistiskus vēstījumus, bet arī vizuāla diskursa formas visplašākajā nozīmē, tostarp arī attēlus. Tomēr par būtiskāko ieguldījumu gan vizuālo diskursu retorikā, gan attēlu semiotikā kopumā uzskatāma atziņa, ka šos principus var izmantot, ne tikai interpretējot attēlu ikonisko vēstījumu vai attēlu plastisko uzbūvi, bet arī analizējot ikoniskā un plastiskā diskursa savstarpējās attiecības.¹⁷

Domājams, ka arī Edgara Iltnera gleznas "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" vizuālās retorikas analīze būtu jāveido, izsekojot gleznas ikonisko un plastisko vēstījumu savstarpējām attiecībām. Šādas analīzes sākumā būtu jāapzinās, ka, tā kā vienu un to pašu gleznas vizuālo elementu¹⁸ var attiecināt gan uz plastisko, gan uz ikonisko diskursu, abu diskursu starpā gleznas telpā pastāv konkurējoša spriedze.

¹³ Pats J. Sunešons kā konceptuāli izvērstāko minēja *Groupe μ* pieeju, tomēr arī viņa devumu attēlu retorikas izpētē var uzskatīt par atzīmēšanas cienīgu.

¹⁴ Sonesson G. Pictorial concepts: Inquires into the semiotics heritage and its relevance for the analysis of the visual world. – Lund, 1989. – Part III (Pictures as clouds and mirrors, or: variations on the law of Töpffer).

¹⁵ Sonesson G. Pictorial concepts. – Part II (Contrasts in pictorial semiotics: Floch vs Barthes; The problem of secondary languages).

¹⁶ Interesanti, ka, raksturojot attēlu indeksialitāti un attēlu metaforas, J. Sunešons izmantoja vienus un tos pašus piemērus. – Sonesson G. Pictorial concepts.

¹⁷ *Groupe μ* pārstāvji attēlu interpretē kā sastāvošu no neatkarīga ikoniskā un plastiskā līmeņa. Tā kā saskaņā ar *Groupe μ* viedokli kvalitatīvai metaforai jāsaturs gan tādi elementi, kas producē savā veida pārrāvumu, gan tādi, kas ļauj pārvarēt šo pārrāvumu, ģenerējot jaunu jēgu (*Groupe μ* izdalīja divu veidu normējošās operācijas – tīra pārrāvuma pārvarēšanu un savstarpēji atšķirīgu elementu savienošānu), attēlu specifiskā uzbūve pieļauj iespēju šos elementus definēt atšķirīgos attēla uzbūves līmeņos – plastiskajā un ikoniskajā. Tādējādi, lai arī var runāt par tīrām plastiskajām vai ikoniskajām retoniskajām figūrām, attēla specifika izpaužas tieši ikonoplastiskajās figūrās, kurās pārrāvums izveidojams vienā no attēla līmeņiem, otram attēla līmenim tai pašā laikā veicot normējošu funkciju. Ikonoplastiskās figūras *Groupe μ* iedalīja četrās pamatgrupās:
a) ikoniskā līmeņa kārtība pārvar plastisko pārrāvumu;
b) ikoniskā līmeņa kārtība savieno plastiskajā līmenī savstarpēji atšķirīgus elementus;
c) plastiskā līmeņa kārtība pārvar pārrāvumu ikoniskajā līmenī;
d) plastiskā līmeņa kārtība savieno savstarpēji atšķirīgas lietas

Turklāt spriedze veidojas ne tikai abu diskursu atšķirīgo funkciju dēļ vai tamdēļ, ka plastiskais diskurss var piesavināties ikoniskā diskursa funkcijas nodot neatkarīgu informāciju. Plastiskā diskursa uzbūves būtiskākais aspekts ir visu gleznas plastisko izteiksmes līdzekļu attiecība pret gleznas pamatu veidojošo plakni. Ja ikoniskā diskursa un plaknes attiecības raksturo savā ziņā nepārvarama pretruna¹⁹, no plastiskā diskursa uzbūves viedokļa plakne, uz kuras glezna veidota, ir vienīgais nemainīgais diskursa organizācijas līdzeklis.

Turklāt plakne attiecībā pret abiem diskursiem veic dažādus uzdevumus – ikoniskais diskurss plakni integrē kā ikoniski nolasāmu gleznas fonu, kas var ne vien izpildīt noteiktas kompozicionālas funkcijas, bet arī pietiekami efektīgi norobežot gleznas virtuālo telpu no reālās telpas.

Plastiskā diskursa līmenī gleznas plakne izpilda jau minētās organizējošās funkcijas un realizē jebkuras konsekvences, kas izriet no plaknes ģeometriskās formas. Turklāt, tā kā plakne ir plastiskā līmeņa būtiskākais elements, arī jebkurš pārrāvums plastiskajā diskursā galvenokārt veidojas attiecībā pret plakni. Varētu pat pieņemt, ka jebkurš izpaudums uz plaknes neglābjami nozīmē tās homogenitātes pārrāvumu.

Būtiskākais tomēr ir tas, ka, abiem diskursiem mijiedarbojoties ar gleznas plakni, tie attiecībā viens pret otru izpilda normējošās funkcijas, proti, tie ir spējīgi vai nu pārvarēt izveidojušos pārrāvumus, vai arī apvienot savstarpēji atšķirīgus elementus.

Tā, aplūkojot "Pavasari", būtu jāatzīmē, ka mākslinieks izmantojis ļoti līdzīgus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus funkcionāli un eksistenciāli atšķirīgu objektu tēlojumam. Saskaņā ar *Groupe μ* viedokli šāda plastiskā diskursa uzbūve, kas ļauj apvienot gleznas ikonisko vēstījumu jaunā vizuālā kontinuitātē, ir 20. gs. glezniecības būtiskākā pazīme. Gleznā "Pavasaris" mēs varam uzrādīt vismaz trīs lielas ikoniskā vēstījuma elementu grupas, kas apvienotas ar plastiskajiem līdzekļiem:

1) kolorīta elementi izmantoti gleznas augšējā daļā, apvienojot mākoņus, debesis un, iespējams, arī varavīksni;

2) zemes plakne definēta, izmantojot stilizētus laukumus, kas uztverami arī kā bruģa elementi, un apvienojošu krāsu salikumu;

3) attēloto ļaužu grupa vizuāli apvienota ar specifiskas stilizācijas paņēmieni kopuma palīdzību – viņiem izveidotas pagarinātas, ģeometriski modelētas ķermeņa formas ar drīzāk vispārinošu nekā raksturojošu apjoma modelējumu; lineāri skaidri iezīmētas šo formu vizuālās robežas, un to paralēlie ritmi kļūst formāli pašmērķīgi; abas pēdējās grupas saliedē arī krāsu salikums.

Interesanti, ka, analizējot šo Edgara Itnera gleznu, mēs nevaram apgalvot, ka jaunā vizuālā kontinuitātē visus ikoniskā vēstījuma elementus apvienojis kāds no plastiskā diskursa elementiem. Tas, kas tos apvieno šajā kontinuitātē, drīzāk ir savdabīgs to apvienošanas veidu paralēlisms, kuri izmantoti katras atsevišķās elementu grupas vizuālajā vispārinājumā.²⁰

ikoniskajā līmenī.

Pēdējo ikonoplastisko figūru *Groupe μ* pārstāvji uzskatīja par visizplatītāko 20. gs. mākslā. Viņi minēja trīs plastiskā līmeņa elementu aspektus – faktūru, krāsu un formu –, kuru kārtība var savienot atšķirīgas lietas un objektus (respektīvi, starp kuriem eksistē eksistenciāls pārrāvums), ikoniskajā līmenī veidojot jaunu vizuālo kontinuitāti. Sk.: *Groupe μ. Toward a General Rhetoric of Visual Statements: Interaction between Plastic and Iconic Signs // Advances in Visual Semiotics*. – Berlin; New York, 1994. – P. 581–600.

¹⁸ Analizējamajā gleznā, piemēram, apaļais sarkanās krāsas laukums (vai, vēl precīzāk, no diviem sarkanās krāsas laukumiem veidots elements) vienlaicīgi ir gan plastiskā līmeņa elements, kuram ir sava vieta gleznas formālajā kompozīcijā un tās kolorīta sistēmā, gan arī tiek uztverts kā saule gleznas ikoniskajā vēstījumā.

¹⁹ Ja mēs ikoniskā diskursa saturu interpretējam kā vizuāli nolasāmu informāciju par klāt esošiem trīsdimensiju pasaules objektiem vai notikumiem.

²⁰ Kā atšķirīgu, bet pietiekami raksturīgu piemēru varētu minēt Edgara Itnera gleznu "Mīlestība" (1981, Latvijas Mākslinieku savienības muzejs). Gleznas ikoniskā diskursa elementi apvienoti pilnīgi jaunā vizuālā kārtībā, izmantojot ritmiski ģeometrizētas formu stilizācijas. Tas ir, visa glezna būtībā veidota, izmantojot vienu ikonoplastisko figūru, kurā ikoniskie elementi apvienoti ar plastiskās kārtības palīdzību.

Tomēr normējošo funkciju gleznā "Pavasaris" izpilda ne vien plastiskais diskurss. Arī šajā līmenī eksistē vairāki pārrāvumi – liels apaļais sarkanais laukums gleznas augšdaļā, kurš gan pēc formas, gan krāsas būtiski atšķiras no apkārtējiem plastiskajiem elementiem, koloristiski kontrastējošie elementi uz zemes plaknes vai cilvēku ķermeņiem, neregulārie sarkanie laukumi virs cilvēku galvām utt. Visus šos plastiskajā līmenī savstarpēji atšķirīgos elementus kā gleznas vizuālajai struktūrai piederošus ļauj akceptēt ikoniskā diskursa normējošā informācija: apaļo sarkano laukumu mēs uztveram kā sauli, neregulāros krāsu laukumus virs cilvēku galvām – kā karogus, savukārt kolorītā kontrastējošie elementi uz cilvēku ķermeņiem un zemes plaknes ar ikoniskā diskursa palīdzību tiek apvienoti jaunā vizuālā kārtībā.

Šādas attiecības starp ikonisko un plastisko diskursu latviešu 70. gadu glezniecībā bija pietiekami izplatītas. Tomēr gleznā ir vēl kāda intriģējoša plastiskā un ikoniskā diskursa mijiedarbības forma. Unikālākais šīs mijiedarbības aspekts ir tas, ka gleznā vērojams ikoniskais pārrāvums, kas tiek pārvarēts ar plastisko kārtību, veidojas kā pārrāvums ne vien attiecībā pret uztveres likumiem kopumā, bet arī pret citu jau aplūkotu retorisko figūru – ikoniskā diskursa plastisko apvienojumu.

Runa, proti, ir par Ļeņina tēlu. Tā ir vienīgā cilvēka figūra, kam piešķirti portretisku līdzību veidojoši sejas vaibsti atšķirībā no pārējiem mizanscēnā iesaistītajiem cilvēkiem, kuru attēlojumu drīzāk varētu saukt par vispārinātu.

Spriedze starp abām minētajām retoriskajām figūrām ir salīdzināma tikai ar spriedzi starp politiskā diskursa un vizuālā diskursa vienlaicīgo piespiedu kooeksistenci gleznas vēstījumā. Ja varam uzskatīt, ka attēlošanas veida izmaiņas 50. gadu nogales–60. gadu sākuma latviešu glezniecībā, tas ir, laika posmā, kad iespējams runāt par skarbā stila izpaušmēm, vispārināti raksturojamas kā plastiskā diskursa pašvērtības atgūšana un faktiski likumsakarīga atgriešanās pie tiem meklējumiem, kas kopīgi būtiskai 20. gs. mākslas procesa daļai²¹, to programmu, kuru mākslai 40. gadu nogalē uzspieda padomju nomenklatūra, vajadzētu raksturot kā mēģinājumu piešķirt glezniecībai tādas funkcijas, kas neatbilda šī medija iekšējai loģikai.

Faktiski jau cīņa ar formālismu 40. gadu nogalē un 50. gadu sākumā interpretējama arī kā politisko funkcionāru intuitīva apzināšanās, ka vizuālā diskursa iekšējā uzbūve un loģika var radikāli izmainīt jebkura politiskā diskursa vēstījumu un tādēļ no vizuālā diskursa maksimāli jāizslēdz visi tie elementi, kas varētu pieļaut pretrunīgas semantikas izveidošanos.

Turklāt plastiskā diskursa lomas pašvērtīgs pieaugums vizuālajā diskursā gandrīz vienmēr nosaka ikoniskā diskursa semantisko decentralizāciju. Šis process ne vien padara glezniecību par pietiekami neefektīgu propagandas līdzekli, bet pat var atcelt līdz tam pastāvējušās mākslas vizuālo diskursu un citu kultūras diskursa mijiedarbības formas. Vienlaikus mākslas vizuālais diskurss iegūst citu nozīmju kopumu – tas ne vien pieprasa no skatītāja specifiskas zināšanas, kas ir nepieciešamas darba

²¹ Sīkāk par šo jautājumu sk.:
Teikmanis A. Pieejas metodes izvēles problēma attēlošanas paņēmienu izmaiņām latviešu pēckara perioda glezniecībā // *Doma-6: Rakstu krājums / Sast. I. Konstante.* – Rīga, 2000. – 6. laid. – 59.–70. lpp.

uztverei, bet arī izveido savā ziņā daudz intīmāku subjektīvās uztveres telpu. Izmaiņas plastiskā diskursa nozīmē un jaunas individuāli subjektīvas uztveres telpas konstitūēšanās nosacīja arī likumsakarīgas izmaiņas glezniecības darbu tematikā.

Apzinot šos procesus latviešu 20. gs. 60. un 70. gadu glezniecībā, ir pieņemts akcentēt gan izteiksmes līdzekļu daudzveidības palielināšanos, gan indivīda emocionālo pārdzīvojumu nozīmes pieaugumu.²² Edgara Iltnera gleznas "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" retoriskā uzbūve mums sniedz uzskatāmu vizuālā un politiskā diskursa pretrunīgās mijiedarbības piemēru, kurā to koeksistence ir noteikusi funkcionāli atšķirīgu vizuālās retorikas elementu klātbūtni, tomēr šis darbs iezīmē vēl kādu ļoti īpašu šo pārmaiņu aspektu.

Mākslinieka individuāli subjektīvās mākslas valodas izmantošana revolucionāri vēsturiskās tematikas un citu politiski angažēto motīvu risinājumā, ar ko varam saskarties ne vien Edgara Iltnera 70. gadu gleznās, liecina par ļoti nozīmīgām pārmaiņām Latvijas mākslas un kultūras telpā. No politiskā diskursa loģikas viedokļa šīs pārmaiņas var raksturot arī kā kolektīvās ideoloģijas privatizāciju, kas mākslas telpā aizsākās jau labu brīdi pirms reālajiem privatizācijas procesiem 90. gados.

Individuāli subjektīvais traktējums politisko diskursu neglāba no neizbēgamās devalvācijas, toties indivīda subjektīvās interpretācijas iespējas akceptēšana pat politiskā diskursa vizualizācijas kontekstā pēc būtības iezīmēja vienu no revolucionārākajām pārmaiņām, kādas varēja būt iespējamās politiski angažēto nostādņu nosacītājā mākslas telpā.

²² Rasma Lāce atzīmēja, ka E. Iltnerš jau 1966. gadā, rakstīdams par sesto jauno mākslinieku darbu izstādi, saskatījis jauno mākslinieku vēlmi pievērsties "cilvēka iekšējai pasaulei". – Lāce R. Edgars Iltnerš. – Rīga, 1992. – 39. lpp.

SUMMARIES

NEOLITHIC SMALL CLAY PLASTIC ART IN NORTHERN KURZEME. ANTHROPOMORPHIC FIGURINES

By Ilze Loze

The first patterns of Neolithic small plastic art were found at the excavations of Pūrciemš C site, located near the ancient littoral of the Litorina Sea. The best example – a 4.4 cm long figurine – has a summarily formed body with a characteristic modelling of the shoulders in place of the arms and a flat base in place of legs (Fig. 1: 1). The oval and wide face of the figurine has a nose formed in relief, but its eyes, eyebrows and mouth are marked by incisions. Some new patterns of the Neolithic anthropomorphic plastic art were excavated in the wetland of the Lake Lubāns between 1964 and 1989. The best pattern – the head of a broken figurine – was found at the Nainiekste settlement. Its oval face with more elaborate details was modelled in a similar way. During the latest investigations at the Pūrciemš F and especially at the newly found Ģipka A and Ģipka B settlements, located on the ancient bank of the Litorina Sea, archaeologists discovered 15 broken clay figurines. The new material allowed to classify the anthropomorphic small clay plastic patterns into several groups.

Upward-looking anthropomorphic clay figurines with a flat base in place of legs

The first above-mentioned clay figurine from Pūrciemš C settlement (Fig. 1: 1) represents the single fully preserved example of this type between the broken figurines at the dunes of Northern Kurzeme. The other broken figurine from the same settlement belongs to the same type (Fig. 1: 2). The third broken example represents a separate type of big clay figurines with a rounded face (Fig. 5).

The newly discovered broken clay figurines at the Ģipka A settlement allowed to specify a new type of anthropomorphic small clay plastic patterns. The first pattern – a fragment of a chest – belonged to a female representation up to 18–20 cm in height with carefully rounded shoulders, a fairly long neck and upturned tips of breasts (Fig. 3). The front of the figurine is decorated by five carefully arranged hexagons, while the back has three horizontal rows of zigzags. Four short zigzag lines are incised on the shoulders. The second pattern – a head of a broken anthropomorphic figurine – possibly belonged to a 18–20 cm tall human representation (Fig. 4). It has fairly broad features and a relief nose, vertically incised in the middle. Incisions mark the eyes, eyebrows, mouth and tattoo on the chin. The lower part of the face is coloured in ochre and decorated by a row of fine incisions; a network of rhombs covers the left temple.

Anthropomorphic clay figurine with a scarf-like head-dress (Ģipka type)

The head (Fig. 6) of a broken anthropomorphic figurine comes from c. 10–12 cm tall human representation with sloping and outward-facing shoulders (Fig. 7). The face is oval, with a projecting nose, slightly depressed eyes and a hollowed mouth. The forehead and chin have an unusual symmetrically arranged decoration, reminiscent of the end of a walking-stick. One cheek of the figurine is decorated by incised lines, and the chin bears four slightly outward-sloping lines, arranged in pairs on the underside. The head-dress was covered by incised horizontal zigzag ornamentation.

Anthropomorphic figurines with legs

The first broken figurine of this type has survived with no head (Fig. 8). The torso of the figurine was covered by a herring-bone pattern of dotted lines. The second broken figurine is the lower part of a three-dimensional anthropomorphic representation with two short legs (Fig. 9).

The bead-shaped anthropomorphic representation

The unique bead-shaped anthropomorphic representation shows a person with wide cheeks and nose (Fig. 10). Its head-dress was separated from the forehead by an incised line. The eyes were marked by dots.

In the last two chapters of the paper the recently discovered anthropomorphic patterns of the small clay plastic art from Ģipka A and Ģipka B settlements as evidences of ritual activities of their Neolithic inhabitants are compared with similar anthropomorphic clay patterns from Jomala in the Åland Islands.

SANDSTONE PIETĀ FROM THE RIGA ST. JAMES' CHURCH. ORIGINS, ICONOGRAPHY AND STYLE

By Elita Grosmane

It is a surprising and unbelievable fact that the sandstone Pietà of so high artistic value that might feature in the permanent exposition of any museum of the world so far has gone unnoticed by both Latvian and foreign art historians. The sadly beautiful Virgin holding her son in her lap demonstrates God's final farewell to the earthly life. It is a common subject of medieval art that is distinguished by the unique quality of artistic execution. It stands out in comparison with the mean scope of medieval sculpture in the Eastern Baltic region and Latvia in particular; it is also the only stone example in the sculpture collection of the Latvian History Museum. Looking for origins of the figural group one has to stop at the Mater Dolorosa Church in Riga. A prospect drawn by Johann Christoph Brotze in 1791 depicts the choir apse of the church still oriented towards the Castle Square. There was a big open niche at the very centre of the apse where the brightly coloured Virgin, surrounded by a heavy falling cloth, was standing on a high pedestal with Christ in her lap. Outlines of the sculptural group clearly point to the Pietà from the Latvian History Museum. Following J. C. Brotze's suggestion one has to continue the search in the Riga St. James' Church. The heightened religious feelings favoured building of a chapel in this church in 1404. The sandstone Pietà is dated by the same period. The artwork itself is not mentioned in written sources, so to detect the place of its origin which is the aim of this paper, one has to take up stylistic analysis. A detailed analysis proves that the Riga St. James' Church was decorated with a very subtle and emotionally charged work of art. Some concluding remarks:

1. The origins of the sandstone Pietà are to be found not in the Mater Dolorosa Church but in the medieval St. James' Church.
 2. This work is an imported one because there are no similar pieces in the Eastern Baltic region, the group is quite small and a cavity at its back side might ease transportation. The high artistic quality sets this work apart in the local context of the late 14th – early 15th century art.
 3. The work belongs to the *Schöner Stil* horizontal versions of Pietà that flourished in Central Europe around 1400 when several centres of origin coexisted in different areas.
 4. The closest parallels to the Riga Pietà are to be found in the Lübeck St. James' Church and examples from Sønder Alslev / Falster (Copenhagen National Museum) but their stylistic origins are completely different.
 5. There is a striking similarity with stone sculptures from the Niendorf estate. Their attribution to the Lübeck sculptor Johannes Junge has been contested. It was replaced by hypothetical connections with centres around Northern France or Belgium.
 6. The analysis of stone also contradicts the Northern hypothesis; the material possibly obtained from a quarry near Salzburg does not solve the stylistic question of the workshop.
 7. The Riga Pietà should be dated more precisely. Previous opinion about the first half of the 15th century is too vague, the work was more likely created about 1400. The reasons are its reflective, balanced execution close to early versions of Pietà when the features of the *Schöner Stil* are not yet dominant, and the simple and symmetrical tracery that decorates sides of the Virgin's chair.
- This paper is just an introduction to further research of the Pietà from the Riga St. James' Church which undoubtedly is the most outstanding example of medieval stone sculpture in the whole Eastern Baltic region. It deserves to be included in the treasury of local art already now.

DIETRICH VON ZEITZ AND JOACHIM HENNING'S EPITAPH IN THE BAUSKA HOLY SPIRIT CHURCH

By Ieva Lancmane

The Bauska Holy Spirit Church houses a painted epitaph dedicated to Joachim Henning who died in 1677. At the turn of the 20th century the church had the largest number of painted epitaphs in Latvia, seven in total. In 1904 they were dismantled and relocated to the loft of the church where they had perished. (Some fragments were moved to the Latvian History Museum and the Rundāle Palace Museum.) There were two artists' portraits painted on one of the carved frames but the text of dedication included their names – "Nicolaus Rabin from Lübeck and Dietrich von Zeitz from Hamburg". It was the frame of the votive plate with a painted allegory of reward of the Virtue that the artists had dedicated to the church in 1665. The artists arrived in Bauska before 1665. Zeitz settled there to become the elder of the town in 1682, court official in 1702 and mayor in 1704. Nicolaus Rabin's name has been mentioned in documents only in 1665 and 1666. The votive plate and six epitaphs were created in the late 17th century. They featured a common artistic idea and technical treatment: painting with a Biblical subject enclosed by a painted and carved frame. They also were united by a common "artistic style". The epitaphs can be attributed to Dietrich von Zeitz. The epitaph dedicated to Johann Georg Wittig aus Ohrdruff and his wife Elisabeth Magdalena Hering (1672) depicted the blind Tobit led by the angel Raphael, but patrons' portraits were painted on the frame. The Bauska mayor Daniel Buchholtz's epitaph (1676) featured a dedication at the centre and his portrait and coat of arms on the frame. The epitaph to the town council member Gotthard Vicke and Anna Koch (1672) showed a painted scene of Entombment of Christ. Johann Möller's and Elisabeth Pogg's epitaph (1694) depicted the Resurrection of Christ. Nicolaus von Brunnow's and Maria von Schöppingk's epitaph (1677) with the Crucifixion scene depicted the Brunnow family members at the foot of the cross. The wholly preserved Joachim Henning's and Anna Wilde's epitaph (1677) depicts the triumphant Easter Christ with the Henning family members around. Joachim Henning's epitaph was restored and exhibited at the Rundāle Palace Museum in 1986. It was noticed that one of the seraphs has portrait-like features but the other faces resemble greenish and yellowish masks. A hypothesis came out that Zeitz who was Anna Wilde's relative has portrayed himself in the seraph's image. Angel's features were very similar to one of the artists' portraits on the votive plate. But we do not know which of them was Zeitz's and which Rabin's portrait. Therefore another hypothesis is also possible – Dietrich von Zeitz painted his colleague Nicolaus Rabin as an angel because he had died and entered the kingdom of heaven. This conjecture has no documentary proof but it can still bring the researcher closer to the truth.

THE MIRACULOUS ICON OF OUR LADY OF AGLONA IN THE CONTEXT OF CHURCH AND ART HISTORY

By Rūta Kaminska

In the sacred art heritage of the Baroque period in the Catholic regions of Latvia mariological motifs are to be pointed out as one of the most significant aspects of the iconographical programme of church painting. The amount of surviving paintings from the 17th and 18th centuries is not large. However, some significant examples of miraculous icons of God Mother in churches of Eastern Latvia (Latgale) allow to state a definite orientation in the use of iconographical prototypes. Simultaneously they illustrate specific stylistic features of Baroque art in this region as well as its connection with artistic heritage of Polish-Lithuanian Commonwealth. Among the miraculous icons of God Mother a very special role in Latvia is played by the icon of Our Lady of Aglona in Latgale (former Polish Livonia) which is the most popular image among the local Catholic circles. Stories and legends link the paintings of Aglona and the Miraculous Icon of God

Mother of Trakai in Lithuania as the copy and the original. Still the appearance of the original in the Baltic area has been connected with the icon's participation in the history of diplomacy and Christianisation of Lithuania. A text of later date on the back of the painting of God Mother of Trakai says that it has been presented to Grand Duke of Lithuania Vytautas (c. 1350–1430) by Byzantine Emperor Manuel II Palaeologus (deceased in 1452) to mark the Grand Duke's convert to Christianity. In Lithuania, the present was placed in the Naujoji Trakai church. According to this information the further chronological moment we can go back in the adventurous history of this painting is the time of Palaeologus dynasty (1261–1453) in the art sphere of Byzantine or Eastern Christianity.

The first recorded copy of that image in Lithuania was mentioned in the St. Peter and St. Paul's Church in Varniai in Samogitia. In the 2nd part of the 17th century a copy of the image of God Mother of Trakai was mentioned in Trakai Gate in Vilnius (now in the church in Nemenčinė). In the 18th century the icon of God Mother of Trakai was found also in the gate of the Jesuit Council in Vilnius but its modification in Rozalimas Church. However the Miraculous Icon of Our Lady of Aglona has been accepted as the copy which is the most valuable and closest to the accessible original among all known oldest copies of the Trakai painting.

Information about the image of Our Lady of Aglona which is connected with a Dominican centre in Latgale at the turn of the 18th century first appeared in the literature in 1718 when this picture was coronated. In 1770 the image was mentioned in the inventory of a temporary church which was used between the activity of the old wooden church, built up at the turn of the 18th century, and the now standing brick building (built in 1768–1780). The existing decoration of Our Lady of Aglona painting's place was not made at once. The project of the high altar in which the niche for the icon was planned comes from the last third of the 18th century but the altar itself was built only in 1799, a short time before the consecration of the church in 1800.

In the 19th century there were pictures of Our Lady of Aglona also outside Latvia. We must mention the painting in Šiluva church in Lithuania and engravings printed in Nieśwież (1820–1840).

Even though the search of the iconographical prototype can take us far back in the history of Christian sacred art down to the Byzantine world where the Hodegetria-type composition was introduced and makes us remember those legends about the origin of paintings which are connected with the Palaeologus dynasty, the art work in Trakai in its present form belongs to the heritage of Polish-Lithuanian painting of the turn of the 17th century. The fact that under the upper layer we find traces of an older painting (probably made in the 1st half of the 15th century) just proves that this painting is an authentic sample. The painting of Aglona also belongs to the same sphere of art. Produced in the late 17th century, it gives evidence about its belonging to the Baroque era and at the same time let us make ideas about the canonised art forms of a certain period.

RIGA CHIEF ARCHITECT JOHANN DANIEL FELSKO AND THE PIŅĶI ST. NICHOLAS'S CHURCH

By Daina Lāce

The old, deteriorated wooden churches were replaced with new stone buildings in the Riga Patrimonial District during the 19th century. Churches at the Piņķi estate (Pinkenhof) that belonged to the Riga city were designed by the Riga chief architect and builder Johann Daniel Felsko (1813–1902). In 1852 Felsko designed Piņķi St. Anna's Church (*St. Annen-Kirche zu Pinkenhof*) that was consecrated in December 19, 1854. Two years later, in 1856, Felsko designed the project of the St. Nicholas's Church (*St. Nicolai-Kirche*) in the so-called semi-circular arch style (*Rundbogenstil*). It was a hall church with a nave, two aisles, a polygonal apse and a Western tower. The complicated arrangement of premises at the Eastern side of the church coincides with designs of the Danish Neo-Classical Christian Frederik Hansen (1756–1845), Felsko's instructor at the Copenhagen Royal Academy of Art.

In 1862 the Cash Board (*Kassa-Kollegium*) of the Riga City Council examined the second, Neo-Gothic project of the St. Nicholas's. Considering the previous objections, the architect had prepared a design with a simple planning and ascetic, early Gothic decoration. If the project was accepted in general, except some small comments on decoration, financial and technical problems were just coming to the fore. In 1864 the parish members wrote to the City Council that it is impossible to build the church with their own powers (workers and carry up of materials).

The State Inspectorate for Heritage Protection of Latvia keeps the third variant (photocopy) of the St. Nicholas's project. Dated by the year 1871, this one was used for building of the church. The architect had especially elaborated on the composition of tower and the arrangement of decorative elements. The foundation stone of the Piņķi St. Nicholas's Church was laid on May 25, 1872, and the consecration took place two years later, on June 16, 1874. It is a hall church with a Western tower and a polygonal apse with symmetrical extensions. Rubble was used as the main building material but decorative elements are made in red brick. The church interior has retained most of Felsko's ideas from the first project – rood-screen (*Lettner*), direct ascent from the priest's dressing room to the pulpit, and elevation in the covering of the central part of the nave.

The Piņķi St. Nicholas's Church and the three variants of Felsko's projects that have survived till our days are materials of unique importance for historians of architecture. They give a chance to follow the development of ideas and their adaptation to the patron's view of an ideal church.

ATIS ĶEŅIŅŠ SCHOOL BUILDING AND NATIONAL ROMANTICISM IN THE ARCHITECTURE OF RIGA AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

By *Silvija Grosa*

National Romanticism belongs to the most controversial trends in the architecture of the early 20th century. Connections between National Romanticism and Art Nouveau in Riga were detected already between the wars, and there is a reasonable ground to consider National Romanticist architecture as a modification of Art Nouveau. But some particular questions of National Romanticism are still waiting for answers. This article about the Atis Ķeņiņš School (1905, Tērbatas Street 15/17, architects Konstantīns Pēkšēns and Eizēns Laube), the first public building of this style in Riga and one of the most outstanding examples of it, tries to answer some of these questions.

The present look of the Atis Ķeņiņš School differs from the elevation drawing in the project as well as from some early-20th-century photographs that show more influences of Finnish architecture. It was a very important source of inspiration for the National Romanticist architecture in Riga. Comparing the general features of the Finnish architecture with those of the Latvian National Romanticist architecture, the article tries to define the specificity of National Romanticism, pointing to some stereotypes in methodological approach. Conclusions based on research experience in other countries do not allow to interpret the National Romanticist architecture as a manifestation of national identity. Even the school owner Atis Ķeņiņš' very nationalist-minded personality does not convince that the outlook of the building is expressive of Latvian identity. These aspirations are only part of a certain stylistic trend that comprises many other features as well. The analysis of the Ķeņiņš School interiors proves that National Romanticist interiors should be included in one typological group with different stylistic elements. So the term of National Romanticism in Riga as well as in Finland and other countries should be used as a neutral stylistic category.

"BATHING BOYS" IN JOHANN WALTER'S PAINTING

By *Kristiāna Ābele*

To illustrate the interest of turn-of-the-20th century painters in the biological aspects of human existence, growing processes and the spring of life, Latvian art history literature usually offers two vivid examples from the collection of the State Museum of Art – "Jubilant Children" (1901) by Janis Rozentāls (1866–1916) and "Bathing Boys" (c. 1900) by Johann Walter (1869–1932), a Latvian-born artist of German origin who changed his last name to Walter-Kurau after the move to Germany in 1906 but is usually called Jānis Valters by Latvians. In an earlier publication, I have already interpreted the first of these pictures as part of a bucolic line in Rozentāls' creativity that brought him from an impressive painterly symbiosis of spring awakening in nature and human life to the velvety sensuousness of his "Sun Maidens" (1912) featuring the transformation of a typically impressionist love of light into a sort of mystical sun-dreaming.

The present paper in turn explores the artistic progress of Walter's life-long fascination with the interplay of light and water in his numerous versions of "Bathing Boys", painted between c. 1900 and 1926 in Latvia and Germany. Beside the above-mentioned treasure of the State Museum of Art (Fig. 1) – one of the most beloved pictures by several generations of Latvians – this part of his heritage includes the masterly "Boys near Water" (c. 1900, Fig. 2) at the Tukums Museum, a number of recently discovered private possessions (Fig. 7, 10–12) and several reproductions of supposedly lost works (Fig. 6, 15). The first appearance of young bathers in his imagery coincided with the very height of the subject's international popularity. Bathing children were eagerly painted by Liebermann (Fig. 5) and Landenberger (Fig. 4) in Germany, Krøyer in Denmark, Edelfelt in Finland, Sorolla in Spain and numerous other artists all around Europe. Walter joined this company by sending one of his turn-of-the-century boy bathing scenes (Fig. 6) to the 3rd Exhibition of the Berlin Secession (1901) and the 4th Exhibition of the "World of Art" in St. Petersburg (1902). At the same time there are at least two ways how to trace a personal lineage of this theme in the context of his own creative biography. On the one hand, the impressionist bathers succeeded his first graduation work at the St. Petersburg Imperial Academy of Art – the realist "Little Anglers" ("Near the Harbour", Fig. 3) from 1894. On the other hand, all variations of "Bathing Boys" where bodies of children seem to concentrate and emanate light in sometimes nearly abstract fragments of reality continued those careful studies of open-air effects which were visualised in Walter's "Rippling Water" (c. 1898), "Ducks" (c. 1898 and 1898, Fig. 9) and "Sea-Shore" (c. 1900, Fig. 8) evoking subtle musical associations. As Walter had left the native Jelgava for Dresden in 1906, his bathing pieces won appreciation of German art critics, and by 1910 a picture of this series was acquired by Adolf Rothenmundt who owned one of the finest private collections of German impressionism. Although Walter showed a new preoccupation with the female nude in a number of highly expressive yellowy paintings from c. 1913–1915 (Fig. 14) and Cézanne-inspired bather representations from the late 1910s (Fig. 13), the turn-of-the-century motifs recurred in several rather joyful than contemplative studies (1912 or 1917, Fig. 11, 12) where children figures tend to disintegrate into a dazzling medley of decoratively applied impasto patches. The new and the old meet and compete in the large-scale composition "Bathing Boys near the Lake Wannsee" (c. 1917, private collection, Fig. 10) which stands out as the most densely populated of Walter's bathing scenes, featuring several groups of boys. Some titles in the catalogue of Walter's Memorial Exhibition 1939 in Riga suggest that a new return to the children bather imagery had taken place in the mid and late 1920s. The only visual evidence of this development now is a reproduction of a 1926 painting in Ernst Zierer's book "Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau" (Berlin, 1930). More than before the interplay of water and light has made the fragmented figures merge with the pattern of reflections, so that the whole picture becomes a rhythmically undulating reflection of the visual reality (Fig. 15). Unexpected analogies to the formal expression of such figure scenes can be found in old publications about the ancient

Egyptian and Mesopotamian art, a. o. in the 2nd volume of the Pergamon Art History that was co-authored by Walter's friend, the archaeologist Walter Andrae and recommended by the artist to his many pupils. The latest research has proved that Walter could also draw inspiration from his own collection of prehistoric, Oriental and African art objects. Nonetheless it is highly obvious that his stylistic and thematic interests in the 20s would have developed in a different way if not for the past experience of impressionism and Art Nouveau that he had gathered observing vibration of changing light on various water surfaces in and around Jelgava.

ACCOMPLISHMENT OF ART NOUVEAU AESTHETIC PRINCIPLES IN THE JOURNAL "VĒROTĀJS" ("OBSERVER")

By **Inta Pujāte**

The Latvian literary journal "Vērotājs" ("Observer") that brought about qualitative changes in the graphic design of periodicals was published from 1903 till 1905. "Vērotājs" introduced the Art Nouveau style that developed to the full extent in the almanac "Zalktis" ("Grass-Snake") some years later. At the same time the new journal announced the outset of national style in the design of local periodicals. Latvian artists started to draw original vignettes for each particular journal to replace standardized, imported ones. The journal's design shows Art Nouveau aesthetic principles: creation of a unified artistic whole, predominance of nature motifs and curved, fluent linear rhythms, correspondence between the emotional moods of the miniature work and the literary text.

The artist Janis Rozentāls had an important role in this development. He made vignettes for each chapter, thus creating a certain systematic arrangement that helped readers to orient themselves. It is likely that the routine arrangement of text and illustrations was changed after Rozentāls' suggestion. The new page layout contained one column that was more distanced from margins and the space between lines was increased.

The artist Jūlijs Mademiēks made the greatest number of vignettes. He was mostly inspired by nature and ornament interpreted according to Art Nouveau patterns. Some landscape-like vignettes were made by the artist Vilhelms Purvītis. They feature Art Nouveau decorative stylisation and Symbolist mood. Eduards Brenčēns followed Purvītis' ascetic trend, but his works show more emphasis on white surface. There are also vignettes by Rihards Zariņš and Oskars Šteinbergs in the journal.

Some of vignette designers for "Vērotājs" are still unknown. It is possible to suppose that ten works signed "MP" were created by the cabinet-maker Mārtiņš Paģasts who was popular in Riga at the turn of the 20th century. One vignette was possibly drawn by Indriķis Zeberīns.

TEODORS ZAĶKALNS' MOTHER IMAGES. SOME ASPECTS OF FORM AND ARCHETYPAL ORIGINS

By **Ruta Čaupova**

The "Standing Mother" (1915), a small-scaled, carefully polished dark diorite sculpture, and the "Seated Mother" (modelled in 1916, carved in grey granite in 1923) are classic works by the Latvian sculptor Teodors Zaķkalns (1876–1972). These polyvalent images compound universal experience with realist features rooted in national environment and spirit of the age. Zaķkalns said: "While creating 'mothers' I intentionally looked for a clear, crystalline, synthesized, whole form. I created them like buildings with certain planes and lines, giving up all insignificant details." Analysing the peculiar type of architectonic approach in these stone sculptures, we can discern an intuitive treatment of proportions close to peasant buildings as well as a direct constructive link with tectonic relations of the peasant women's clothes – kerchief, woollen shawl and long skirt. This leads to the dominant role of coverings, united volumes that unite the images of "mothers" with variants of Latvian folk costumes. Art historian Boris Vipper also has noted this peculiar tectonic principle in relation to types of Latvian peasant buildings. The "Standing Mother", the "Seated Mother" and the small porcelain

"Mother" all feature pyramidal form in their compositional structure. It is a tectonic matrix with semantic links to archetypal ideas of form creation. Pyramidal consolidation of forms reminds of stability and permanence, creating a clear focusing of attention and energetic effect.

Zaķkalns has always stressed the legacy of Ancient Egypt in respect to stone as a sculptural material but achievements of other ancient civilizations had not been mentioned. Still the formal features of the "Standing Mother", for example, expose certain similarity to some of Mesopotamian stone sculptures. The Louvre exposition of Mesopotamian art includes small (about 35–100 cm) standing figures, carved from diorite, that surprise with their well-balanced proportions and spiritual enlightenment. The energetic effect of these images is close to Zaķkalns' skill to achieve monumentality in small-scale sculptures.

Examining the different archetypal levels of mother images one should note the role of mother as the prime image of individual and collective subconscious in different cultures since immemorial times. It shows that mother images found in our folklore had influenced Zaķkalns' sense of life in one or another way. Janina Kursīte, explorer of mythology, has noted that "mothers became more significant in transitional periods when folklore functioned as the sacral base of change and rebirth", referring to those periods in Latvian literature which have taken up semantic subtexts of mother images since the 19th century. This explanation partly elucidates also Zaķkalns' images of mothers created during the World War I.

As to hidden effects of archetypal signs I would like to point to the contemplative posture and hand gesture of supporting head of the "Seated Mother". English writings refer to this contemplative mood found in ancient sculpture as a "pensive attitude". This motif of "pensiveness" shows, for example, in Neolithic image from Romania, in a woman image from the ancient Mexico, in a late Gothic wood carving depicting the apostle Simon from the Güstrow Cathedral in Germany. It was mentioned in a monograph on the German sculptor Ernst Barlach as one of his sources of inspiration. In this case one should mention also the pensive, compassionate, worried image of Christ found in Lithuanian sculpture and a typical example – "Rupinjetelis" (1937) by Juozas Mikėnas. This gesture derives from a universal psychological disposition and need not be borrowed from direct contacts or prime examples. This gesture of the "Seated Mother" is both rooted in real psychology and expressive of an archetypal sense of likeness. It should be concluded that the semantic sense and polyvalence is most fully revealed precisely in stone sculpture. The bronze cast of the "Seated Mother", however, leaves a more common impression than the diorite carving. The mother images, included the porcelain one, makes us remember Zaķkalns' ideas of the great style in sculpture. These ideas of the tectonic style and the sculptural essence expressed in mother images and his leaning towards monumental treatment of forms has left a stimulating legacy to further developments of national sculpture.

"ACTIVE ART" ("AKTĪVĀ MĀKSLA") BY ANDREJS KURCIJS

By **Stella Peļše**

The book titled "Active Art" ("Aktīvā māksla", 1923) by the Latvian writer and literary critic Andrejs Kurcijs (1894–1959) belongs to the wide spectrum of avant-garde manifestoes current in Europe of the 1920s. It is a kind of theoretical treatise of activism which deals with problems of both European and Latvian art, including visual art. This work has been examined several times; already Kurcijs' contemporaries made some critical comments but during the Soviet period it had been interpreted mostly as a dualistic split between "formalist" and "revolutionary" attitudes.

The theoretical background of this treatise is surely related to Kurcijs' studies of philosophy and art theory at the Berlin University in 1922 and 1923. But he had read much of Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Leo Tolstoy, Karl Marx etc. already during his earlier studies of medicine and first literary endeavours. The theory of activism is somewhat contradictory from the outset: it is proposed as distinct from all existing trends in art and philosophy, at the same time it may appear to depend on

their legacy to a very great extent. Kurcijs describes activism first of all in comparative way, pointing towards what it is not. The result is very complicated relationships between activism and its comparative opposite. Activism is closely related to formalism – artistic form is that enduring element that excites the viewer with aesthetic means and depends on intellectual effort, contrary to the passive attitudes of naturalist/impressionist legacy. Direct quotes from Amédée Ozenfant's and Fernand Léger's statements testify that Kurcijs was greatly impressed by their ideas. Speaking about activism and cubism, Kurcijs also stress the widely circulating cubist idea that they depict things "as they really are", apart from their irrelevant, accidental features. More critical is Kurcijs' approach to suprematism. Although it may be the most consequent in rendering "things in themselves", at the same time it loses its emotional, spiritual qualities, its "artistic mathematics". Very similar views could be found in the book "Contemporary Painting" by the Russian artist Ivan Puni. Kurcijs also expresses his high opinion regarding the role of artist's personality, his talent and intuition, criticizing the French cubist Albert Gleizes' idea of the impersonal, scientific nature of the upcoming artistic developments. At the same time Kurcijs denies the well-known aestheticist credo "art for art's sake" and claims that activist art is socially based and not individualistic. Describing the "active art" in greater detail (how it should look like), Kurcijs is not very explicit, just pointing to some Western examples (André Derain, Fernand Léger, Jacques Lipchitz etc.) and local examples of the Riga Artists' Group (Rīgas mākslinieku grupa). One is prompted to ask if Kurcijs' theory might be derived from the German literary trend named activism. Some common general traits indeed could be discovered, such as emphasis on the autonomy of spiritual phenomena, like literature and art, opposed to the natural determinism typical of the 19th century; clear analogies feature in Wilhelm Michel's essay "Active Form", emphasizing form as the ever changing agency capable of revealing the most urgent topics of the contemporary world.

Andrejs Kurcijs continued to promote the activist theory and defend his position concerning the fruitful impact of the "active French painting" on Latvian art in several exhibition reviews. In the late 1920s when the authority of avant-garde trends largely decreased and both artists and critics proposed a kind of return to nature, Kurcijs went on maintaining that active form and active (socially relevant) content are not incompatible values. Conceiving them as contradictory, most clearly expressed in Soviet period analyses, the question remains open as to what motivates to transpose "active" content to the classical and realistic forms and what kind of form would be conceived as the most active in contemporary art.

UGA SKULME'S DRAWING SERIES "BIBLE FOR THE POOR"

By **Aija Brasliņa**

Uga Skulme (1895–1963) was one of the leading painters of the Riga Artists' Group, active propagandist of modernist ideas, erudite art critic and historian whose contribution to graphic arts has been hardly explored. His graphic series "Bible for the Poor" from the 1920s reveal him as a skilled draftsman and creative interpreter of Biblical stories. The series forms part of the interwar developments of Latvian art and well illustrates the novel qualities of the Latvian modernists' turn to the realism. The artist's individual style transforms and integrates the experience of modernist experiments and leaning towards classical tradition that coincides with the contemporary scope of classicising and realist tendencies in European art, including the New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*) trend. During the so-called cubist episode Skulme's works are distinguished by individual quality that is both cubist and neo-classical. It was derived from Pablo Picasso's style and became particularly evident after Skulme's trip to Paris in 1923. The series and other stylistically close drawings from the mid-1920s ("The Latvian Calvary", "Hanging", "Year 1905", variants of "Bathers") show further changes in the artist's style that feature also in his paintings and book illustrations ("Naughty Boys", 1924, K. Evalds' "Biological Tales", 1926, etc.). Retaining his interest in constructive composition, strong drawing, pronounced and heavy volumes, the artist recreated Picasso's

impulses into an increasing artistic individuality. The "Bible for the Poor" convincingly demonstrates Skulme's individual style in the formal context of the mid-1920s with overlapping modernist, classical and realist tendencies and his leaning towards classical treatment of form.

The known works from the series, usually dated by 1925, are two versions of "Annunciation", "Flight to Egypt", "Nativity" and "Crucifixion". Some other drawings on religious subjects ("Lamentation", c. 1923; "Baptism", "Resurrection", early 1920s) are thematically close.

According to Skulme's own statements, his series means the Bible from the poor people's viewpoint, not the medieval *biblia pauperum*. The artist freely combined scenes from Christ's life with contemporary or recent events, endowing them with genre-piece overtones but not with extreme social criticism. The small, expressive sheets of the "Bible for the Poor" feature dense composition, "tactile", sculptural plasticity of bulky, rounded and clean-cut, stylised forms, sharp tonal contrasts, peculiar fusion of heaviness and dynamism in a rhythmic structure that creates a sense of dramatic tension. Skulme strived to unite laconic, clearly defined form and minute, accurate details. In a similar mode this tendency appears in his paintings of the mid and late 1920s, using local colouring, dark tones and smooth, old-masterly painting technique ("Self-Portrait", 1926; "Elizabete Skulme's Portrait", 1926 and 1927; "Nude", 1928). These works invite comparison with the conservative, classicising trend of the German New Objectivity or the so-called magic realists (Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf) as well as with the formal features of the 1920s Neo-Realism in a wider context.

The artist took up religious subjects again in the 1930s when he painted "Carrying the Cross" ("Calvary Road", 1936) and made lithographs for Selma Lagerlöf's "Legends of Christ" ("St. Veronica's Cloth"; "Burning Candle", 1937).

The "Bible for the Poor" as well as other stylistically close works with clear linear structure and plasticity of heavy, solid volumes of the mid and late 1920s belong to the best achievements in Skulme's creativity. They reveal consistency of artistic intent and masterly execution. This study of the drawing series brings up the necessity to take a closer look at the still somewhat unknown and unexplained Latvian realist art of the 1920s.

REFLECTIONS ON BOOK DESIGN IN BORIS VIPPER'S COLLECTED ESSAYS "MĀKSLAS LIKTEŅI UN VĒRTĪBAS" ("ART'S FORTUNES AND VALUES")

By **Zaiga Kuple**

The Russian art historian Boris Vipper (Boris Vipers, 1888–1967) lived in Latvia from 1924 to 1941 when he worked as a lecturer at the University of Latvia and the Latvian Academy of Art. He made a lasting contribution also to the study of Latvian art and continued his earlier initiatives in art theory. Most of his theoretical work, including that on book design, was written during the 1930s and published in the essay collection "Mākslas likteņi un vērtības" ("Art's Fortunes and Values") in 1940. This book is distinguished by a thorough analysis, unprecedented in Latvian context, of several kinds, sub-kinds and genres of art, including the particular problems of book design. Boris Vipper wrote these essays in the maturity of his professional biography. Initially he was greatly influenced by the work of his father, the noted historian Robert Vipper. His education at the History and Philology Department of the Moscow University (1906–1911) and practical historical research in various fields of art, including graphics, was also of particular importance. He was also much interested in theoretical explanations of contemporary art and different methodological paradigms (Adolf von Hildebrandt, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Vladimir Favorsky etc.)

Vipper's small essay in "Mākslas likteņi un vērtības" is the only significant text in Latvian art theory that deals with graphic art and its subcategory – book design. The essay displays observations of an academic art historian who highly appreciated classical values but was more reserved towards modernist trends. The substance of book design, according to Vipper, was style as an artistic form, emphasizing the correspondence between depiction's formal features and the particular printed work. The essay explores

various aspects of conformity between picture and text, praising the suggestive interpretation of reality, using the symbolic tension between lines and areas. The unity of separate pages in an illustrated book is also reflected upon. Vipper considered the applied or decorative function of book design as one of the most important ones. So flat letters resembling symbolic or ornamental signs are complemented with flattened, symbolically and decoratively corresponding illustrations. Vipper mentioned that one printing technique, mostly engraving, should be used for both text and illustrations. The essay also reflects upon the spiritual conformity between design and text and other elements of the book, stressing that design should not reproduce text but evoke those moods and emotions that are unavailable to the poet (writer) and thereby present the inner idea with completely novel stylistic means. Besides theoretical reflection Vipper analysed several noted Western European books as artworks. He also distinguished the main stages of development in the European book design, based on some artistically excellent examples. The interpretation of book design in this essay is written with literary, sensitive and witty approach. At the same time it is a collection of fragmentary conclusions that stress the main specific aspects of the each kind of graphic arts.

Vipper's essays are well-argued, original treatments of the problems tackled that at the same time should be seen in the context of the period. It is an open system of creative approach that gives valuable impulses for interpretation of book design as part of the history of art history. It is a system that allows free continuation and supplementation according to the latest paradigms of interpretation.

THE PIEBALGA ART MUSEUM AND FORTUNES OF ITS COLLECTION

By Jānis Kalnačs

The area of Piebalga is noted by several undertakings significant for the history of Latvian culture and society since the 19th century. The Piebalga Art Museum collection was assembled by the Jaunpiebalga-born painter and art critic Jēkabs Straziņš (1905–1958) in the late 1930s. This project was probably supported by the Jaunpiebalga and Vecpiebalga parishes, public and economic organizations, as well as by people of culture. Until 1999 this collection was thought to be lost in the events of the World War II that took place in Vidzeme in the summer and autumn of 1944. The collection was formed in a short period, probably mostly during the Nazi occupation that was noted by flourishing art market. Quite often it was possible to acquire good artworks in exchange for countryside foodstuffs. The collection included works of about 100 Latvian painters, graphic artists and sculptors, from the first professional artists to graduates of the Latvian Academy of Art in the 1930s.

The Piebalga Art Museum was never actually opened but part of its collection was exhibited in temporary premises at Jaunpiebalga Pēteris School during the war. There are almost no evidences on assembling of the collection and the works included, except for reproductions and artists' names mentioned in one press article.

There is no plausible and verified information on the Piebalga Art Museum at the end of the war and just after the war. The lack of interest in fortunes of this collection may be related to the fact that many artists suffered from Soviet persecutions or left for Western Europe or Scandinavia. Jēkabs Straziņš himself was arrested and sentenced for anti-Soviet deeds. When he had served his time and returned from Bratsk (Russia) in 1954, he tried to clear up the collection's fortune. It is possible that part of the Piebalga Museum collection as unclaimed property returned to his private collection and was saved this way. Several works from this large collection later were moved to the Latvian State Museum of Art. After Straziņš' death in 1958 his collection was not kept up.

In September 1999, looking for the lost collection of the Piebalga Art Museum, there was an inspection of an abandoned farmstead at Zosēni Parish where Straziņš' relatives had lived. Not only empty frames but also 6 paintings, 1 watercolour and 1 etching were found there. Most of these works were in a poor technical condition. The finds included Eduards

Lindbergs' "Interior", Jānis Valters' (Johann Walter's) "Autumn Landscape", Jānis Cielavs' "Outskirts of a Town", etc. Three more works that are possibly connected with the Piebalga Art Museum collection were discovered in the next two years. The first works, restored with the support of the Latvian Cultural Capital Foundation, were exhibited in autumn 2000 to become a kind of surprise for the local art society.

These eleven works that form about ten percent of the total number of the Piebalga Art Museum collection allow to place it among the most prominent collections of Latvian art. It could be compared with the doctor Krišjānis Katlavs' collection at the Īrlava Museum that was assembled during the Nazi occupation but under the Soviet power became the propriety of the Tukums Art Museum.

EDGARS ILTNER'S PAINTING "SPRING (V. I. LENIN)" (1973). ANALYSIS OF THE RHETORICAL STRUCTURE

By Andris Teikmanis

Attempts to interpret totalitarian art have often resulted either in reducing art to an elaborate form of propaganda or in complete excluding of the political discourse as irrelevant to the artistic value that becomes detached from the political and social contexts of the time. This paper deals with a particular politically charged artwork, trying to analyse it from the viewpoint of pictorial semiotics. This method is conceived as an option to counter the above-mentioned drawbacks.

The painting "Spring (V. I. Lenin)" (1973) by Latvian artist Edgars Iltners (1925–1983) is a typical example where rhetorical structures of several discourses coexist. Spring as the season of awakening could be read as a metaphor of the desired new society. It is also the season when the so-called "subotniks" ("voluntary" joint work of the Soviet people) took place, and they were particularly important in the propaganda of the 1970s. The painting depicts a group of moving workers and soldiers with various tools and weapons; Lenin is placed at the centre. Women and children are also present. But the painting contains expressive means that work against the reading of political discourse, like the rising sun that, according to the plastic modelling of figures, is not the only source of light, or broken tree-trunks and elongated proportions of Lenin's figure that may evoke ambivalent associations.

The rhetoric of the visual discourse has been explored by Göran Sonesson and Groupe μ as relationships between iconic and plastic layers of a picture. Iltners' painting can be treated also from this viewpoint of reciprocity between iconic and plastic discourses that exist in a state of mutual tension. The flat surface is the main element of the plastic layer, but it counters the iconic layer significantly. As both layers interact with the flat surface, they can either conceal breaks or unite differing elements into a whole. Plastic means in this painting are applied to unify different pictorial elements in different ways, e. g., by means of colour, by treatment of some areas, by handling of figures. But there are also several breaks in the plastic layer that are concealed by the informative function of the iconic discourse.

The fight against formalism in the late 1940s and early 1950s may be interpreted as a reaction towards the awareness that the visual discourse can radically alter the message of any political discourse. That is why all elements that may bring in contradictory semantics should be excluded. When the plastic discourse increases in importance it causes processes of semantic decentralization of the iconic discourse.

The rhetorical structure of Iltners' painting affords a good example of strained relationships between visual and political discourses. The use of artist's individual expressive means in dealing with historical subjects of revolution and other politically accepted themes points towards significant changes in Latvian artistic and cultural milieu. They could be described as a privatisation of a collective ideology well before the real privatisation of property during the 1990s.

ATTĒĻU SARAKSTS

Saisinājumi

LAB – Latvijas Akadēmiskā bibliotēka
LU LVI – Latvijas Universitātes Latvijas vēstures institūts
LVM – Latvijas Vēstures muzejs
LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhīvs
RPM – Rundāles pils muzejs
RTMM – Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs
VKPAI PDC – Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs
VMM – Valsts Mākslas muzejs

N. v. – ne vēlāk par

ILZE LOZE

Ziemeļkurzemes neolīta māla sīkplastika.
Antropomorfās figūras

1. Antropomorfās māla sīkplastikas paraugi no Pūrciema C apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LVM Arheoloģijas nodaļa. Zīmējums.
2. Māla sievietes figūras torsa augšdaļa no lčas apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
3. Māla sievietes figūras torsa augšdaļa no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
4. Antropomorfās māla figūras galva ar okerētu zodu no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
5. Antropomorfās māla sīkplastikas paraugs no Pūrciema C apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LVM Arheoloģijas nodaļa. Zīmējums.
6. Antropomorfās māla figūras galva ar lakatveida galvassegu no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
7. Māla figūras torsa augšdaļas fragments no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
8. Antropomorfās figūras torsis no Ģipkas B apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
9. Antropomorfās figūras fragments no Ģipkas A apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.
10. Antropomorfa galva no Ģipkas B apmetnes. 3. g. t. p. m. ē. LU LVI Arheoloģijas krātuve. Foto: Ilgvars Gradovskis.

ELITA GROSMANE

Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas.
Izcelsme, ikonogrāfija un stils

1. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas restaurācijas laikā. 1941. No: LVM, neg. Nr. CVMM 141712, 43383.
2. Katoļu baznīca blakus Rīgas plīji. Johana Kristofa Broces zīmējums. 1791. Fragments. No: LAB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, Johana Kristofa Broces kolekcija (*Sammlung verschiedener liefländischer Monumente...*), http://159.148.58.74/brocdoc/sejums_nr4/bm0417

0a.htm (*Prospect der katholischen Kirche, und des Priesterhauses neben dem Rigischen Schloße. Anno 1791*).

3. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Fragments. Foto: Elita Grosmane.
4. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Fragments. Kristus galva no priekšpuses. Foto: Elita Grosmane.
5. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Fragments. Kristus galva no aizmugures. Foto: Elita Grosmane.
6. Smilšakmens *Pietā* no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas. Fragments. Dievmātes kleitas kroku raksts. Foto: Elita Grosmane.
7. Kristus apraudāšana. Verdēnas meistara altāra plakete no Klosterneiburgas. 1330–1331. No: *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Ausstellung im Salzburger Dom.* – Salzburg, 1970.
8. *Pietā* no Sv. Sebastjāna kapelas Klosterneiburgā. Ap 1385–1390. Foto: Elita Grosmane.
9. Sola māsverks no Sv. Sebastjāna kapelas Klosterneiburgā. Ap 1385–1390. Foto: Elita Grosmane.
10. Sola sānu maldas māsverks no Rīgas Sv. Jēkaba baznīcas *Pietā*. Foto: Elita Grosmane.
11. Māsverku paraugi uz "skaisto *Pietā*" troņa sānu malām: A – Breslavas (tag. Wrocław) Sv. Magdalēnas baznīca (abas puses), Klosterneiburga (labā puse), Luteina (labā puse), Libekas Sv. Jēkaba baznīca (abas puses), Rīgas Sv. Jēkaba baznīca; B – Marburga (abas puses), Altenštate (abas puses), Kreicenšteina (abas puses), Minhenes Dievmātes baznīca (kreisā puse); C – Klosterneiburga (kreisā puse), Breslavas Sv. Mateja baznīca (labā puse), Diseldorfa (kreisā puse), Magdeburga (kreisā puse), Breslavas Sv. Elizabetes baznīca (kreisā puse, ļoti līdzīga); D – Luteina (kreisā puse); E – Jēna (kreisā puse), Diseldorfa (labā puse), Admonta II (kreisā puse); F – Admonta II (labā puse); G – Ķelnes Sv. Kolumbas baznīca (kreisā puse), Marienštate (kreisā puse, ļoti līdzīga); H – Admonta I (labā puse). No: *Schmidt G. Vesperbilder um 1400 und der "Meister der Schönen Madonnen" // Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege.* – 1977. – Jg. XXXI. – H. 3/4. – S. 100.
12. Dievmāte no Malindoras pilsētas muizas. Ap 1400. Akmens. Libeka, Sv. Annas klostera muzejs. Fragments. No: *Albrecht A. E. Steinskulptur in Lübeck um 1400: Stiftung und Herkunft.* – Berlin, 1994.

IEVA LANCMANE

Dītrihs fon Ceics un Joahima Heninga epitāfija
Bauskas Sv. Gara baznīcā

1. Votivplāksnes daļa ar Nikolāusa Rabīna un Dītriha fon Ceica portretiem. 1665. Fragments ar mākslinieka portretu. Foto: Emīls Oskars Šmits, ap 1904. No: LVM, neg. Nr. CVMM 38519, 38520.
2. Epitāfija Johanam Georgam Vītīgam no Ordrufas un Elizabetei Magdalēnai Hēringai. 1672. Fragments. Koks, siluētgriezums, tempera. RPM. Foto: Ints Lūsis, 1986.
3. Epitāfija Danielam Buholcam. 1676. Atrāšanās vieta nezināma. Foto: 1930. No: LVM, neg. Nr. CVMM 24509.

4. Epitāfija Nikolāusam fon Brunovam un Marjai fon Šepingai. 1677. Zīmējums. Ap 1880. No: Bormsmünde fief de la famille Schöppingk. – Berlin, 1882. – P. 14–15.
5. Epitāfija Nikolāusam fon Brunovam un Marjai fon Šepingai. 1677. Ietvara fragmenti ar ģerboņiem. Koks, tempera. RPM. Foto: Velta Leijere, 2001.
6. Epitāfija Joahīnam Heningam. 1677. Gleznas fragments. Audeklis, tempera. Bauskas Sv. Gara baznīca. Foto: Ints Lūsis, 1986.
7. Epitāfija Joahīnam Heningam. 1677. Koks, audeklis, siluētgriezums, tempera. Bauskas Sv. Gara baznīca. Foto: Ints Lūsis, 1986.
8. Epitāfija Joahīnam Heningam. 1677. Gleznas fragments. Audeklis, tempera. Bauskas Sv. Gara baznīca. Foto: Ints Lūsis, 1986.
9. Votivplāksnes daļa ar Nikolāusa Rabīna un Dītriha fon Ceica portretiem. 1665. Foto: Emīls Oskars Šmits, ap 1904. No: LVM, neg. Nr. CVMM 38519, 38520.
10. Votivplāksnes daļa ar Nikolāusa Rabīna un Dītriha fon Ceica portretiem. 1665. Fragments ar mākslinieka portretu. Foto: Emīls Oskars Šmits, ap 1904. No: LVM, neg. Nr. CVMM 38519, 38520.

RŪTA KAMIŅSKA

Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna mākslas
un baznīcas vēstures kontekstā

1. Aglonas bazilika 1934. gadā. Foto: Voldemārs Upišis. No: VKPAI PDC.
2. Trāku Brīnumdarītāja Dievmāte. 15. gs. pirmā puse (?)–17. gs. sākums. Fragments. No: *Minkevičius J. Lietuvos baznyčių menas.* – Vilnius, 1993. – P. 59. Repr.: Marika Vanaga.
3. Trāku Brīnumdarītāja Dievmāte. Gravūra. No: *Fridrich Alojzy T. J. Historye cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce.* – T. 4. – Kraków, 1911. – S. 133.
4. Aglonas bazilikas centrālais altāris ar Dievmātes gleznu 1938. gadā. Foto no: VKPAI PDC.
5. Aglonas bazilikas centrālā altāra projekts. 18. gs. 3. ceturksnis. Foto no: VKPAI PDC.
6. Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte. Gravūra. No: *Fridrich Alojzy T. J. Historye cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce.* – T. 4. – Kraków, 1911. – S. 19.
7. Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes gleznas fona fragments. Foto no: VKPAI PDC.
8. Aglonas Brīnumdarītājas Dievmātes glezna pēc restaurācijas 1993. gadā. Fragments. Foto no: VKPAI PDC.
9. Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte. 17. gs. beigas. Aglonas bazilika. Foto: Imants Prēdēlis. No: VKPAI PDC.

DAINA LĀCE

Rīgas pilsētas būvmeistars Johans Daniels Felsko
un Piņķu Svētā Nikolaja baznīca

1. Johans Daniels Felsko. Piņķu Sv. Nikolaja baznīca. Foto: Daina Lāce, 1999.
2. Piņķu Sv. Nikolaja baznīca. Johana Kristofa Broces zīmējums. 1798. No: LAB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, Johana Kristofa Broces kolekcija

(Sammlung verschiedener liefländischer Monumente...), http://159.148.58.74/brocdoc/sejums_nr7/bm07221am.htm (Die S. Nicolai Kirche im rigischen Stadtgebiete).

3. Johans Daniels Felsko. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas projekts. 1856. No: LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l., 17. lp.
4. Johans Daniels Felsko. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas projekts. 1862. No: LVVA, 1390. f., 1. apr., 782. l., 59. lp.
5. Johans Daniels Felsko. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas projekts. 1871. Foto: Pieminekļu valde, 1930. No: VKPAI PDC. Repr.: Aivars Holms, 1998.
6. Rīgas Vecās Sv. Ģertrūdes baznīcas torņa fasādes fragments. Foto: Aivars Holms, 1998. No: VKPAI PDC.
7. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas torņa fasādes fragments. Foto: Daina Lāce, 1999.
- 8, 9. Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas interjers. Foto no: VKPAI PDC.
10. Faltverka motīvs Piņķu Sv. Nikolaja baznīcas solu pildīņos. Foto no: VKPAI PDC.

SILVIJA GROSA

Ata Ķeniņa skolas ēka un nacionālais romantisms Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūrā

- 1., 2. Eižena Laubes, Aleksandra Vanaga un Jāņa Līberga pastkarte Janim Rozentālam 1905. gada 29. jūnijā (12. jūlijā). No: RTMM. Inv. Nr. 391149.
3. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Fasādes zīmējums. 1905. No: LVVA, 231. f., 6. apr., 2294. l., 9. lpp.
4. Ata Ķeniņa skolas ēkas būvprojekta lappuse. 1905. No: LVVA, 231. f., 6. apr., 2294. l., 7. lpp.
5. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Foto: Indriķis Stūrmanis, 1998. No: Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga, 1999. – 14. lpp.
6. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. No: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. – Rīga, 1907. – S. 68.
7. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Skolas aula pēc rekonstrukcijas. Foto: Marika Vanaga, 2003.
8. 20. gs. sākuma ires nams Helsinkos. Fasādes fragments. Foto: Silvija Grosa, 1999.
- 9.–11. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Fasādes fragmenti. Foto: Silvija Grosa, 2003.
12. Larss Sonks. Telefona kompānijas ēka Helsinkos. 1903–1905. Fasādes fragments. Foto: Silvija Grosa, 1999.
13. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Vestibīla fragments. Foto: Marika Vanaga, 2003.
14. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. Kāpņu telpas fragments. Foto: Marika Vanaga, 2003.
- 15., 16. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Ata Ķeniņa skola Rīgā, Tērbatas ielā 15/17. – Interjera fragmenti. Foto: Marika Vanaga, 2003.

KRISTIĀNA ĀBELE

"Peldētāji zēni" Jāņa Valtera gleznniecībā

1. Jānis Valters. Peldētāji zēni. Ap 1900. Koks, eļļa. VMM. Inv. Nr. GI–115. Foto: Marika Vanaga, 2002.
2. Jānis Valters. Zēni pie ūdens. Ap 1900. Audekls, eļļa. Tukuma muzejs. Foto: Kristiāna Ābele, 2003.
3. Jānis Valters. Pie ostas (Zēni maksķemiek). 1894. Atrašanās vieta nezināma. No: Ilustrēts Žumāls. – 1925. – Nr. 11. – 314. lpp.
4. Kristians Landenbergers. Vakara studija. 1900. Štutgartes Valsts galerija. No: *Rosenhagen H.* Die dritte Kunstausstellung der Berliner Secession // Die Kunst für Alle. – Jg. 16. – 1900/1901. – Nr. 20. – 15. Juli 1901. – S. 472.
5. Makss Lībermanis. Peldētāji zēni. N. v. 1900. No: *Rosenhagen H.* Die zweite Ausstellung der Berliner Secession // Die Kunst für Alle. – Jg. 15. – 1899/1900. – Nr. 20. – 15. Juli 1900. – S. 461.
6. Jānis Valters. Peldētāji zēni (Pēcpusdienas saule). Ap 1900. Atrašanās vieta nezināma. No: *Zierer E.* Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau. – Berlin, [1930]. – S. 47. – Abb. 11.
7. Jānis Valters. Peldētāji zēni. Ap 1900. Audekls, eļļa. Privātpašums. Foto: Kristiāna Ābele, 2000.
8. Jānis Valters. Jūrmala. Ap 1900. Audekls, eļļa. VMM. Inv. Nr. GI–638. Foto: Marika Vanaga, 2002.
9. Jānis Valters. Piles. Studija. Ap 1898. Audekls, eļļa. VMM. Inv. Nr. GI–85. Foto: Marika Vanaga, 2002.
10. Jānis Valters. Peldētāji zēni pie Vanezera. Ap 1917. Audekls, eļļa. Privātpašums. Foto: Marika Vanaga, 2002.
11. Jānis Valters. Peldētāji. 1912 vai 1917. Audekls (?), eļļa. Privātpašums. No: *Osis J. A., Wolter H.* Johannes Walter-Kurau und seine Schule. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 24. – Abb. 23.
12. Jānis Valters. Bērni pie ūdens. 1912 vai 1917. Audekls (?), eļļa. No: *Osis J. A., Wolter H.* Johannes Walter-Kurau und seine Schule. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 25. – Abb. 24.
13. Jānis Valters. Peldētājas. Ap 1917. Kartons, eļļa. Privātpašums. No: *Osis J. A., Wolter H.* Johannes Walter-Kurau und seine Schule. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 2. – Abb. 1.
14. Jānis Valters. Stāvošs akts. 1915. Kartons, eļļa. VMM. Inv. Nr. GI–102. Foto: Marika Vanaga, 2002.
15. Jānis Valters. Peldētāji zēni. 1926. No: *Zierer E.* Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau. – Berlin, [1930]. – S. 107. – Abb. 41.
16. Amenhotepa IV meita maltītes laikā. Cilņa mets. Kaļķakmens. Senā Ēģipte, 18. dinastija. Amamas periods. Kaira, Ēģiptes muzejs. No: *Schäfer H., Andrae W.* Die Kunst des Alten Orients. – Berlin, 1925. – S. 376.
17. Putnu medības. Kapeņu sienas gleznējums no Tēbām. Senā Ēģipte, 18. dinastija. Londona, Britu muzejs. No: *Schäfer H., Andrae W.* Die Kunst des Alten Orients. – Berlin, 1925. – S. 367.

INTA PUJĀTE

Jūgendstila estētisko principu īstenojums žumālā "Vērotājs"

1. Janis Rozentāls. Žumāla "Vērotājs" vāks. Pirmās variants. 1903.
2. Janis Rozentāls. Skices žumāla "Vērotājs" vāka otrajam variantam. 1905. Papīrs, zīmulis. Privātpašums. Foto no autores arhīva.
3. Janis Rozentāls. Vērotāja dienasgrāmata. Nodaļas vinjete žumālā "Vērotājs". 1903. No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 1. – 97. lpp.
4. Janis Rozentāls. Vēstulnieks. Nodaļas vinjete žumālā "Vērotājs". 1903. No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 12. – 1551. lpp.
5. Janis Rozentāls. Vinjete Friča Kīpera dzejojumam "Kantorists". No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 3. – 326. lpp.
6. Jūlijs Mademieks. Vinjete. No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 12. – 1466. lpp.
7. Jūlijs Mademieks. Vinjete. No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 6. – 682. lpp.
8. Jūlijs Mademieks. Vinjete Jāņa Kleinberga dzejolim "Fata morgana". No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 12. – 1500. lpp.
9. Jūlijs Mademieks. Vinjete Kārļa Štrāla tēlojumam "Krēslā". No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 9. – 1057. lpp.
10. Jūlijs Mademieks. Vinjete Jāņa Kleinberga dzejolim "Mūža jūrā". No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 7. – 788. lpp.
11. Jūlijs Mademieks. Vinjete Ivana Buņina dzejolim. No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 8. – 834. lpp.
12. Jūlijs Mademieks. Vinjete Kazimira Tetmajera dzejolim prozā "Egle". No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 11. – 1110. lpp.
13. Vilhelms Purvītis. Vinjete. No: Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 62. lpp. Oriģināls: VMM. Inv. Nr. Z–6557.
14. Eduards Brencēns. Vinjete. No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 6. – 760. lpp.
15. Rihards Zariņš. Vinjete. No: Vērotājs. – 1904. – Nr. 11. – 1300. lpp.
16. Oskars Šteinbergs. Vinjete. No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 1. – 120. lpp.
17. M. P. Vinjete. No: Vērotājs. – 1905. – Nr. 7.

RUTA ČAUPOVA

Teodora Zaļkalna "māmiņas". Daži formrades un arhetipisko sakņojumu aspekti

1. Titullapa Martina Rātsprehera grāmatai *Teodor Zaļkalns – Eines lettischen Bildhauers Weg und Werk* 1937.
2. Teodors Zaļkalns. Stāvošā māmiņa. 1915. Diorīts. VMM. Foto: Eduards Melbārdis.
3. Teodors Zaļkalns. Sēdošā māmiņa. 1916–1923. Granīts. Fragments. VMM. Foto: Eduards Melbārdis.
4. Sēdoša virieša figūra no Čemavodes. Ap 4500 p. m. ē. No: *Hawkes J.* The Atlas of Early Man: Concurrent Developments across the Ancient World 35,000 BC – AD 500. – London, 1976. – P. 69.
5. Sēdošās sievietes figūra no Meksikas. Ap 2–8. gs. Mehiko, Dr. Kurta Stafenhāgena kolekcija. No: *Anton F.* Die Frau im Alten Amerika. – Leipzig, 1973. – S. 37.
6. Apustulis Simanis. 16. gs. Koks. Fragments. Gastrovas Doms. No: *Fühmann F.* Ernst Barlach: Das schlimme Jahr. – Rostock, 1967. – S. 88.

7. Jozs Mikēns. Rupintojelis. 1937. Koks. No: XX a. lietuviu dailēs istorija: 1900–1940. – Vilnius, 1983. – T. 2. – P. 109.
8. Lagašas valdnieks Gudea. Ap 2290–2255 p. m. ē. Diorīts. Parīze, Luvra. No: Tout Paris. – Florence, 1975. – P. 30.
9. Teodors Zaļkalns. Māmiņa. 1916. Porcelāns. VMM. No: Т. Залькалн: Избранные произведения / Автор-составитель Р. Чаупова. – Москва, 1990. – Илл. 20.

STELLA PELŠE

Andreja Kurcija "Aktīvā māksla"

1. Konrāds Ubāns. Andreja Kurcija portrets. 1922. No: *Kurcijs A.* Kopoti raksti. – Rīga, 1982. – 5. sēj.
2. Amedē Ozanfāns. Klusā daba. Ap 1920. No: *Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – Potsdama, 1923. – 48. lpp.
3. Ivans Puni. Lasītājs. 1923. No: *Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – Potsdama, 1923. – 55. lpp.
4. Albērs Glēzs. Dekoratīva siena. Ap 1920. No: *Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – Potsdama, 1923. – 47. lpp.
5. Fernāns Ležē. Pilsēta. 1920. No: *Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – Potsdama, 1923. – 45. lpp.

AIJA BRASLIŅA

Ugas Skulmes zīmējumu cikls "Nabagu bibeļe"

1. Uga Skulme. Pašportrets. 1926. Audekls, eļļa. VMM. Inv. Nr. GL-522. Foto: Gvido Kajons.
2. Uga Skulme. Apraudāšana. Ap 1923. Papīrs, zīmulis, tuša. Rīga, privātpašums. Foto: Normunds Brasliņš.
3. Uga Skulme. Pasludināšana (Marijas pasludināšana). Ap 1925. No: *Vipers B.* Latvju māksla. – Rīga, 1927. – 50. att.
4. Uga Skulme. Pasludināšana (Marijas pasludināšana). Ap 1925. Papīrs, zīmulis. Rīga, privātpašums. Foto: Normunds Brasliņš.
5. Uga Skulme. Jēzus dzimšana (Kristus dzimšana). Ap 1925. Papīrs, zīmulis. VMM. Inv. Nr. Z-1219. Foto: Normunds Brasliņš.
6. Uga Skulme. Bēgšana uz Ēģipti. Ap 1925. Papīrs, zīmulis. Rīga, privātpašums. Foto: Normunds Brasliņš.
7. Uga Skulme. Krustā sišana (Krustā sistais). Ap 1925. Papīrs, zīmulis. VMM. Inv. Nr. Z-1221. Foto: Normunds Brasliņš.
8. Pablo Pikaso. Sisleju pāris (pēc Ogista Renuāra gleznas). 1919. Papīrs, zīmulis. Berlīnes Valsts muzeji, Bergriņa kolekcija. No: *Wamcke C.-P.* Pablo Picasso. 1881–1973. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 270.
9. Pablo Pikaso. Sergeja Djaģiļeva un Alfrēda Zēlģisberga portrets (pēc fotogrāfijas). 1919. Papīrs, zīmulis, ogle. Parīze, Pikaso muzejs. No: *Raynal M.* Picasso. – München, 1921. – 2. Aufl. – Abb. XXVII.
10. Pablo Pikaso. Itāļu zemnieki (pēc fotogrāfijas). 1919. Papīrs, zīmulis, ogle. Santabarbaras Mākslas muzejs (Kalifornija). No: *Wamcke C.-P.* Pablo Picasso. 1881–1973. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 270.
11. Uga Skulme. Ilustrācija pasaku grāmatai "Palaidņīgie puikas". Rīga, 1924. Foto: Normunds Brasliņš.

12. Uga Skulme. Ilustrācija pasaku grāmatai "Palaidņīgie puikas". Rīga, 1924.

Foto: Normunds Brasliņš.

13. Pablo Pikaso. Pjēro ar masku. 1918. Papīrs, zīmulis. No: *Wamcke C.-P.* Pablo Picasso. 1881–1973. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 256.

14. Pablo Pikaso. Plāvēji. 1919. Papīrs, zīmulis. No: *Raynal M.* Picasso. – München, 1921. – 2. Aufl. – Abb. XXX.

15. Uga Skulme. Kāršana (Pakāršana). 1924. Papīrs, zīmulis. VMM. Inv. Nr. Z-1218.

Foto: Normunds Brasliņš.

ZAIGA KUPLE

Grāmatu grafikas skatījums Borisa Vīpera eseju krājumā "Mākslas likteņi un vērtības"

1. Titullapa un prettituls Borisa Vīpera eseju krājumam "Mākslas likteņi un vērtības". Rīga, 1940.

2. Andrejs Roberts un Boriss Vīperi Jūrmalā 1940. gada 2. jūnijā. Foto no: LAB Reto grāmatu un rakstu nodāļa, Marģera Stepermaņa fonds, 29. b lieta, inv. Nr. 3.

3. Sv. Lūka glezno Dievmāti. "Stundu grāmatas" miniatūra. Parīze, 15. gs. No: Französische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Moskauer Sammlungen der Stundenbücher. – Leningrad, 1991. – Bl. 7.

4. Ksilogrāfiskas blūku grāmatas "Nabagu bibeļe" lappuse. 15. gs. No: *Владимиров Л.* Всеобщая история книги. – Москва, 1988. – С. 96.

5. Albrehts Dirers. Ilustrācija "Keizara Maksimiliāna lūgšanu grāmatai". 1515. No: *Kautsch R.* Die deutsche Illustration. – Leipzig, 1904. – S. 64.

6. Volters Kreins. Ilustrācijas grāmatai "Floras svētki". 1899. No: *Harthan J.* The History of the Illustrated Book: The Western Tradition. – London, 1997. – P. 231.

7. Obrijs Birdslisjs. Ilustrācija Tomasa Melonja bruņinieku romānam "Artura nāve". 1894. No: *Harthan J.* The History of the Illustrated Book: The Western Tradition. – London, 1997. – P. 234.

8. Pablo Pikaso. Ilustrācija Pola Eliāra dzejolim "Vētra". 1936. No: *Эренбург И., Алпатов М.* Графика Пикассо. – Москва, 1968. – С. 47.

JĀNIS KALNAČS

Piebalgas mākslas muzejs un tā kolekcijas liktenis

1. Piebalgas mākslas muzeja pagaidu ekspozīcija Jaunpiebalgas Pētera pamatskolā. Foto no: *Bajārs A.* Mākslas krātuve Piebalgā // Laikmets. – 1943. – Nr. 35. – 545. lpp.

2. Pirmie atrastie mākslas darbi pie Zosēnu pagasta Lejas Ormaņu mājām 1999. gada 17. septembrī. Foto: Jānis Kalnačs.

3. Jānis Valters. Rudens ainava. 1918. Audekls, eļļa. Pirms restaurācijas. Foto: Jānis Kalnačs.

4. Jānis Valters. Rudens ainava. 1918. Audekls, eļļa. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

5. Jūlijs Madernieks. Ornaments. 1936. Papīrs, tempera. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

6. Jēkabs Bīne. Gaišās cirtas. 1934. Audekls, eļļa. Pirms restaurācijas. Foto: Jānis Kalnačs.

7. Ernests Brastiņš. Meitene šūpolēs. 20. gs. 30. gadu sākums. Audekls, eļļa. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

8. Eduards Lindbergs. Interjers. Ap 1915–1918. Audekls, eļļa. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

9. Voldemārs Krastiņš. Ainava ar upīti. 1938. Oforts. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

10. Jānis Cielavs. Pilsētas nomale. 20. gs. 20. gadu vidus. Audekls, eļļa. Pēc restaurācijas. Foto: Marika Vanaga.

ANDRIS TEIKMANIS

Edgara Iltnera gleznas "Pavasaris (V. I. Ļeņins)" (1973) retoriskās uzbūves analīze

1. Edgars Iltners. Pavasaris. V. I. Ļeņins. 1973. Audekls, eļļa. Atrašanās vieta nezināma. Agrāk: PSRS Mākslinieku savienības Izstāžu direkcija. No: *Нефедова И. Э.* Илтер: [Альбом репродукций]. – Москва, 1988. – С. 74. – № 39.

Izdevēji pateicas visām iestādēm un privātpersonām, kuru īpašumā vai glabāšanā atrodas reproducētie mākslas darbi un arhīvu materiāli.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Latvian abbreviations

att. – figure

LAB – Latvian Academic Library, Riga

lpp. – page (pages)

LU LVI – Institute of Latvian History, University of Latvia, Riga

LVM – Latvian History Museum, Riga

LVVA – Latvian State History Archive, Riga

RPM – Rundāle Palace Museum, Pilsrundāle

RTMM – Literature, Theatre and Music Museum, Riga

sēj. – volume

VKPAI PDC – Heritage Documentation Centre of the State Inspectorate for Heritage Protection, Riga

MMM – State Museum of Art, Riga

ILZE LOZE

Neolithic Small Clay Plastic Art in Northern Kurzeme. Anthropomorphic Figurines

1. Anthropomorphic small clay plastic art patterns from Pūrciems C site. 3rd millennium BC. LVM, Archeology Department. Drawing.
2. Upper part of a clay female torso from Iča site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
3. Upper part of a clay female torso from Ģipka A site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
4. Head of an anthropomorphic clay figurine with ochre-coloured chin from Ģipka A site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
5. Anthropomorphic small clay plastic art pattern from Pūrciems C site. 3rd millennium BC. LVM, Archeology Department. Drawing.
6. Head of an anthropomorphic clay figurine with a scarf-like head-dress from Ģipka A site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
7. Upper part detail of a clay torso from Ģipka A site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
8. Torso of an anthropomorphic clay figurine from Ģipka B site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
9. Detail of an anthropomorphic figurine from Ģipka A site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.
10. Anthropomorphic head from Ģipka B site. 3rd millennium BC. LU LVI, Archeology Collection. Photo: Ilgvars Gradovskis.

ELITA GROSMANE

Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church. Origins, Iconography and Style

1. Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church during restoration. 1941. From: LVM, neg. No. CVMM 141712 43383.
2. Roman Catholic church near the Riga Castle. Drawing by Johann Christoph Brotze. 1791. Detail. From: LAB, Department of Rare Books and Manuscripts, Johann Christoph Brotze Collection (*Sammlung verschiedener liefländischer Monumente...*),

http://159.148.58.74/brocdoc/sejums_nr4/bm0417_0a.htm (*Prospect der katholischen Kirche, und des Priesterhauses neben dem Rigischen Schloße. Anno 1791*).

3. Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church. Detail. Photo: Elita Grosmane.
4. Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church. Detail. Front view of Christ's head. Photo: Elita Grosmane.
5. Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church. Detail. Back view of Christ's head. Photo: Elita Grosmane.
6. Sandstone Pietà from the Riga St. James' Church. Detail. Fold pattern of the Virgin's dress. Photo: Elita Grosmane.
7. Lamentation. Altar plaque by the Master of Verdun from Klosterneuburg. 1330–1331. From: Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Ausstellung im Salzburger Dom. – Salzburg, 1970.
8. Pietà from St. Sebastian's Chapel in Klosterneuburg. C. 1385–1390. Photo: Elita Grosmane.
9. Chair tracery from St. Sebastian's Chapel in Klosterneuburg. C. 1385–1390. Photo: Elita Grosmane.
10. Chair side tracery of the Pietà from the Riga St. James' Church. Photo: Elita Grosmane.
11. Tracery variations on the chair sides of the Beautiful Pietàs: A – St. Magdalen's Church in Breslau (now Wrocław; both sides), Klosterneuburg (right side), Luttein (right side), St. James' Church in Lübeck (both sides), St. James' Church in Riga; B – Marburg (both sides), Altstadt (both sides), Kreuzenstein (both sides), Frauenkirche in Munich (left side); C – Klosterneuburg (left side), St. Matthew's Church in Breslau (right side), Düsseldorf (left side), Magdeburg (left side), St. Elisabeth's Church in Breslau (left side very similar); D – Luttein (left side); E – Jena (left side), Düsseldorf (right side), Admont II (left side); F – Admont II (right side); G – St. Columba's Church in Cologne (left side), Marienstadt (left side very similar); H – Admont I (right side). From: Schmidt G. *Vesperbilder um 1400 und der "Meister der Schönen Madonnen" // Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. – 1977. – Jg. XXXI. – H. 3/4. – S. 100.*
12. The Virgin from the Niendorf Town Manor. C. 1400. Stone carving. Lübeck, St. Annen-Museum. Detail. From: Albrecht A. E. *Steinskulptur in Lübeck um 1400: Stiftung und Herkunft. – Berlin, 1994.*

IEVA LANCMANE

Dietrich von Zeitz and Joachim Henning's Epitaph in the Bauska Holy Spirit Church

1. Part of a votive plate with portraits of Nicolaus Rabin and Dietrich von Zeitz. 1665. Detail with an artist's portrait. Photo: Emil Oskar Schmidt, c. 1904. From: LVM, neg. No. CVMM 38519, 38520.
2. Epitaph for Johann Georg Wittig aus Ohrdruff and Elisabeth Magdalena Hering. 1672. Detail. Tempera on wood, silhouette-carving. RPM. Photo: Ints Lūsis, 1986.
3. Epitaph for Daniel Buchholtz. 1676. Location unknown. Photo: 1930. From: LVM, neg. No. CVMM 24509.
4. Epitaph for Nicolaus von Brunnow and Maria von Schöppingk. 1677. Drawing. C. 1880. From: Bomsmünde fief de la famille Schöppingk. – Berlin, 1882. – P. 14–15.

5. Epitaph for Nicolaus von Brunnow and Maria von Schöppingk. 1677. Framework details with coats of arms. Tempera on wood. RPM. Photo: Velta Leijere, 2001.

6. Epitaph for Joachim Henning. 1677. Detail of the painting. Tempera on canvas. Bauska Holy Spirit Church. Photo: Ints Lūsis, 1986.
7. Epitaph for Joachim Henning. 1677. Tempera on canvas, wood, silhouette-carving. Bauska Holy Spirit Church. Photo: Ints Lūsis, 1986.
8. Epitaph for Joachim Henning. 1677. Detail of the painting. Tempera on canvas. Bauska Holy Spirit Church. Photo: Ints Lūsis, 1986.
9. Part of a votive plate with portraits of Nicolaus Rabin and Dietrich von Zeitz. 1665. Photo: Emil Oskar Schmidt, c. 1904. From: LVM, neg. No. CVMM 38519, 38520.
10. Part of a votive plate with portraits of Nicolaus Rabin and Dietrich von Zeitz. 1665. Detail with an artist's portrait. Photo: Emil Oskar Schmidt, c. 1904. From: LVM, neg. No. CVMM 38519, 38520.

RŪTA KAMINSKA

The Miraculous Icon of Our Lady of Aglona in the Context of Church and Art History

1. Basilica of Aglona in 1934. Photo: Voldemārs Upišis. From: VKPAI PDC.
2. God Mother of Trakai. 1st half of the 15th cent. (?) – early 17th cent. Detail. From: *Minkevičius J. Lietuvos baznyčių menas. – Vilnius, 1993. – P. 59. Repr.: Manika Vanaga.*
3. God Mother of Trakai. Engraving. From: *Fridrich Alojzy T. J. Historie cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce. – T. 4. – Kraków, 1911. – S. 133.*
4. The central altar at the Basilica of Aglona with the miraculous icon of Our Lady in 1938. Photo from: VKPAI PDC.
5. Project of the central altar at the Basilica of Aglona. 3rd quarter of the 18th cent. Photo from: VKPAI PDC.
6. Our Lady of Aglona. Engraving. From: *Fridrich Alojzy T. J. Historie cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce. – T. 4. – Kraków, 1911. – S. 19.*
7. Our Lady of Aglona. Background detail. Photo from: VKPAI PDC.
8. Our Lady of Aglona after restoration in 1993. Detail. Photo from: VKPAI PDC.
9. Our Lady of Aglona. Late 17th cent. Basilica of Aglona. Photo: Imants Prēdelis. From: VKPAI PDC.

DAINA LĀCE

Riga Chief Architect Johann Daniel Felsko and the Piņķi St. Nicholas's Church

1. Johann Daniel Felsko. Piņķi St. Nicholas's Church. Photo: Daina Lāce, 1999.
2. Piņķi St. Nicholas's Church. Drawing by Johann Christoph Brotze. 1798. From: LAB, Department of Rare Books and Manuscripts, Johann Christoph Brotze Collection (*Sammlung verschiedener liefländischer Monumente...*), <http://159.148.58.74/>

brocdoe/sejums_nr7/bm07221am.htm (Die S. Nicolai Kirche im rigischen Stadtgebiete).

3. Johann Daniel Felsko. Project of the Piņķi St. Nicholas's Church. 1856. From: LVVA, coll. 1390, folder 1, file 782, sheet 17.
4. Johann Daniel Felsko. Project of the Piņķi St. Nicholas's Church. 1862. From: LVVA, coll. 1390, folder 1, file 782, sheet 59.
5. Johann Daniel Felsko. Project of the Piņķi St. Nicholas's Church. 1871. Photo: Pieminekļu valde (Heritage Board of Latvia), 1930. From: VKPAI PDC. Repr: Aivars Holms, 1998.
6. Riga Old St. Gertrud's Church. Detail of the tower facade. Photo: Aivars Holms, 1998. From: VKPAI PDC.
7. Piņķi St. Nicholas's Church. Detail of the tower facade. Photo: Daina Lāce, 1999.
- 8., 9. Interior of the Piņķi St. Nicholas's Church. Photo from: VKPAI PDC.
10. Linenfold elements in the bench panels of the Piņķi St. Nicholas's Church. Photo from: VKPAI PDC.

SILVIJA GROSA

Atis Keņiņš School Building and National Romanticism in the Architecture of Riga at the Turn of the 20th Century

- 1., 2. Postcard from Eižens Laube, Aleksandrs Vanags and Jānis Libergs to Janis Rozentāls, June 29 (July 12) 1905. From: RTMM. Inv. No. 391149.
3. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Elevation drawing. 1905. From: coll. 231, folder 6, file 2294, sheet 9.
4. Page of the Atis Keņiņš School building history. From: LVVA, coll. 231, folder 6, file 2294, sheet 7.
5. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Photo: Indriķis Stūrmanis, 1998. From: Jūgendstils Baltijā. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga: Jumava, 1999. – 14. lpp.
6. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. From: Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen. – Riga, 1907. – Jg. 1. – S. 68
7. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Hall after reconstruction. Photo: Marika Vanaga, 2003.
8. Early-20th-century apartment house in Helsinki. Detail of the facade. Photo: Silvija Grosa, 1999.
- 9.–11. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Details of the facade. Photo: Silvija Grosa, 2003.
12. Lars Sonck. Telephone company building in Helsinki. 1903–1905. Facade detail. Photo: Silvija Grosa, 1999.
13. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Detail of the entrance hall. Photo: Marika Vanaga, 2003.
14. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Detail of the stairwell. Photo: Marika Vanaga, 2003.
- 15., 16. Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube. Atis Keņiņš School at Tērbatas Street 15/17 in Riga. Interior details. Photo: Marika Vanaga, 2003.

KRISTIĀNA ĀBELE

"Bathing Boys" in Johann Walter's Painting

1. Johann Walter. Bathing Boys. C. 1900. Oil on wood. VMM. Inv. No. GI-115. Photo: Marika Vanaga, 2002.
2. Johann Walter. Boys near Water. C. 1900. Oil on canvas. Tukums Museum. Photo: Kristiāna Ābele, 2003.
3. Johann Walter. Near the Harbour (Little Anglers). 1894. Location unknown. From: *Illustrets Žumāls*. – 1925. – Nr. 11. – 314. lpp.
4. Christian Landenberger. Evening Study. 1900. Staatsgalerie Stuttgart. From: *Rosenhagen H. Die dritte Kunstausstellung der Berliner Secession // Die Kunst für Alle*. – Jg. 16. – 1900/1901. – Nr. 20. – 15. Juli 1901. – S. 472.
5. Max Liebermann. Bathing Boys. By 1900. From: *Rosenhagen H. Die zweite Ausstellung der Berliner Secession // Die Kunst für Alle*. – Jg. 15. – 1899/1900. – Nr. 20. – 15. Juli 1900. – S. 461.
6. Johann Walter. Bathing Boys (Afternoon Sun). C. 1900. Location unknown. From: *Zierer E. Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau*. – Berlin, [1930]. – S. 47. – Abb. 11.
7. Johann Walter. Bathing Boys. C. 1900. Oil on canvas. Private collection. Photo: Kristiāna Ābele, 2000.
8. Johann Walter. Sea-Shore. C. 1900. Oil on canvas. VMM. Inv. No. GI-638. Photo: Marika Vanaga, 2002.
9. Johann Walter. Ducks. Study. C. 1898. Oil on canvas. VMM. Inv. No. GI-85. Photo: Marika Vanaga, 2002.
10. Johann Walter. Bathing Boys near the Lake Wannsee. C. 1917. Oil on canvas. Private collection. Photo: Marika Vanaga, 2002.
11. Johann Walter. Bathers. 1912 or 1917. Oil on canvas (?). Private collection. From: *Osis J. A., Wolter H. Johannes Walter-Kurau und seine Schule*. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 24. – Abb. 23.
12. Johann Walter. Children near Water. 1912 or 1917. Oil on canvas (?). Private collection. From: *Osis J. A., Wolter H. Johannes Walter-Kurau und seine Schule*. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 25. – Abb. 24.
13. Johann Walter. Women Bathers. C. 1917. Oil on cardboard. Private collection. From: *Osis J. A., Wolter H. Johannes Walter-Kurau und seine Schule*. – Verden an der Aller, [1997]. – S. 2. – Abb. 1.
14. Johann Walter. Standing Nude. 1915. Oil on cardboard. VMM. Inv. No. GI-102. Photo: Marika Vanaga, 2002.
15. Johann Walter. Bathing Boys. 1926. From: *Zierer E. Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau*. – Berlin, [1930]. – S. 107. – Abb. 41.
16. Daughter of Amenophis IV having a Meal. Relief design. Limestone. Ancient Egypt. 18th dynasty. Amarna period. Cairo, Egyptian Museum. From: *Schäfer H., Andrae W. Die Kunst des Alten Orients*. – Berlin, 1925. – S. 376.
17. Bird Hunt. Tomb painting from Thebes. Ancient Egypt. 18th dynasty. London, British Museum. From: *Schäfer H., Andrae W. Die Kunst des Alten Orients*. – Berlin, 1925. – S. 367.

INTA PUJĀTE

Accomplishment of Art Nouveau Aesthetic Principles in the Journal "Vērotājs" ("Observer")

1. Janis Rozentāls. Cover of the journal "Vērotājs". 1st version. 1903.
2. Janis Rozentāls. Sketches for the 2nd cover design version of the journal "Vērotājs". 1905. Pencil on paper. Private collection. Photo from Inta Pujāte's archive.
3. Janis Rozentāls. Observer's Journal. Chapter vignette of the journal "Vērotājs". 1903. From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 1. – 97. lpp.
4. Janis Rozentāls. The Courier. Chapter vignette of the journal "Vērotājs". 1903. From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 12. – 155 l. lpp.
5. Janis Rozentāls. Vignette for Frīcis Kipers' poem "Kantonists" ("The Clerk"). From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 3. – 326. lpp.
6. Jūlijs Mademieks. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 12. – 1466. lpp.
7. Jūlijs Mademieks. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 6. – 682. lpp.
8. Jūlijs Mademieks. Vignette for Jānis Kleinberģis' poem "Fata morgana". From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 12. – 1500. lpp.
9. Jūlijs Mademieks. Vignette for Kārlis Štrāls' sketch "Krēslā" ("At Dusk"). From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 9. – 1057. lpp.
10. Jūlijs Mademieks. Vignette for Jānis Kleinberģis' poem "Mūža jūrā" ("In the Sea of Eternity"). From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 7. – 788. lpp.
11. Jūlijs Mademieks. Vignette for Ivan Bunin's poems. From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 8. – 834. lpp.
12. Jūlijs Mademieks. Vignette for Kazimierz Tetmajer's lyrical study "Fir-Tree". From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 11. – 1110. lpp.
13. Vilhelms Purvītis. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1903. – Nr. 1. – 62. lpp. Original: VMM. Inv. No. Z-6557.
14. Eduards Brencēns. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 6. – 760. lpp.
15. Rihards Zariņš. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1904. – Nr. 11. – 1300. lpp.
16. Oskars Šteinberģis. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 1. – 120. lpp.
17. M. P. Vignette. From: *Vērotājs*. – 1905. – Nr. 7.

RUTA ČAUPOVA

Teodors Zaļkalns' Mother Images. Some Aspects of Form and Archetypal Origins

1. Title-page of Martin Rathsprecher's book *Teodor Zaļkalns – Eines lettischen Bildhauers Weg und Werk* 1937.
2. Teodors Zaļkalns. Standing Mother. 1915. Diorite. VMM. Photo: Eduards Melbārdis.
3. Teodors Zaļkalns. Sitting Mother. 1916–1923. Granite. VMM. Detail. Photo: Eduards Melbārdis.
4. Sitting man figure from Cemavode. C. 4500 BC. From: *Hawkes J. The Atlas of Early Man: Concurrent Developments across the Ancient World 35,000 BC – AD 500*. – London, 1976. – P. 69.
5. Sitting woman figure from Mexico. C. 2nd–8th cent. Mexico, Dr. Kurt Stavenhagen's collection.

From: *Anton F. Die Frau im Alten Amerika*. – Leipzig, 1973. – S. 37.
 6. Apostle Simon. 16th cent. Wood-carving. Detail. Güstrow Cathedral. From: *Fühmann F. Ernst Barlach: Das schlimme Jahr*. – Rostock, 1967. – S. 88.
 7. Juozas Mikėnas. Rupintojelis. 1937. Wood-carving. From: *XX a. lietuvių dailės istorija: 1900–1940*. – Vilnius, 1983. – T. 2. – P. 109.
 8. Gudea of Lagash. C. 2290–2255 BC. Diorite. Paris, Louvre. From: *Tout Paris*. – Florence, 1975. – P. 30.
 9. Teodors Zalkalns. Mother. 1916. Porcelain. VMM. From: *Т. Залькалн: Избранные произведения / Автор-составитель Р. Чаупова*. – Москва, 1990. – Илл. 20.

STELLA PELŠE

"Active Art" ("Aktīvā māksla") by Andrejs Kurcijs

1. Konrāds Ubāns. Portrait of Andrejs Kurcijs. 1922. From: *Kurcijs A. Kopoti raksti*. – Rīga, 1982. – S. 5. sēj.
 2. Amédée Ozenfant. Still-Life. C. 1920. From: *Kurcijs A. Aktīvā māksla*. – Potsdama, 1923. – 48. lpp.
 3. Ivan Puni. Reader. 1923. From: *Kurcijs A. Aktīvā māksla*. – Potsdama, 1923. – 55. lpp.
 4. Albert Gleizes. Decorative Wall. C. 1920. From: *Kurcijs A. Aktīvā māksla*. – Potsdama, 1923. – 47. lpp.
 5. Fernand Léger. City. 1920. From: *Kurcijs A. Aktīvā māksla*. – Potsdama, 1923. – 45. lpp.

AIJA BRASLIŅA

Uga Skulme's Drawing Series "Bible for the Poor"

1. Uga Skulme. Self-Portrait. 1926. Oil on canvas. VMM. Inv. No. GL–522. Photo: Gvido Kajons
 2. Uga Skulme. Lamentation. C. 1923. Pencil and ink on paper. Rīga, private collection. Photo: Normunds Brasliņš.
 3. Uga Skulme. Annunciation (Annunciation of the Virgin). C. 1925. From: *Vipers B. Latvju māksla*. – Rīga, 1927. – 50. att.
 4. Uga Skulme. Annunciation (Annunciation of the Virgin). C. 1925. Pencil on paper. Rīga, private collection. Photo: Normunds Brasliņš.
 5. Uga Skulme. Nativity. C. 1925. Pencil on paper. VMM. Inv. No. Z–1219. Photo: Normunds Brasliņš.
 6. Uga Skulme. Flight to Egypt. C. 1925. Pencil on paper. Rīga, private collection. Photo: Normunds Brasliņš.
 7. Uga Skulme. Crucifixion (The Crucified). C. 1925. Pencil on paper. VMM. Inv. No. Z–1221. Photo: Normunds Brasliņš.
 8. Pablo Picasso. The Sisley Family (after Auguste Renoir's painting). 1919. Pencil on paper. Staatliche Museen zu Berlin, Sammlung Berggruen. From: *Wamcke C.-P. Pablo Picasso. 1881–1973*. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 270.
 9. Pablo Picasso. Portrait of Serge Diaghilev and Alfred Seligsberg (after a photograph). Pencil and charcoal on paper. Paris, Musée Picasso. From: *Raynal M. Picasso*. – München, 1921. – 2. Aufl. – Abb. XXVII.
 10. Pablo Picasso. Italian Peasants (after a photograph). 1919. Pencil and charcoal on paper. Santa Barbara (California), Santa Barbara Museum of Art. From: *Wamcke C.-P. Pablo Picasso. 1881–1973*. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 270.

11. Uga Skulme. Illustration to the tale book "Palaidnīgie puikas" ("Naughty Boys"). Rīga, 1924. Photo: Normunds Brasliņš.
 12. Uga Skulme. Illustration to the tale book "Palaidnīgie puikas" ("Naughty Boys"). Rīga, 1924. Photo: Normunds Brasliņš.
 13. Pablo Picasso. Pierrot with a Mask. 1918. Pencil on paper. From: *Wamcke C.-P. Pablo Picasso. 1881–1973*. – Köln, 1997. – Teil I (Werke: 1890–1936). – S. 256.
 14. Pablo Picasso. Harvesters. 1919. Pencil on paper. From: *Raynal M. Picasso*. – München, 1921. – 2. Aufl. – Abb. XXX.
 15. Uga Skulme. Hanging. 1924. Pencil on paper. VMM. Inv. No. Z–1218. Photo: Normunds Brasliņš.

ZAIGA KUPLE

Reflections on Book Design in Boriss Vipper's Collected Essays "Mākslas likteņi un vērtības" ("Art's Fortunes and Values")

1. Title page and frontispice of Boriss Vipper's collected essays "Mākslas likteņi un vērtības". Rīga, 1940
 2. Andrey Vipper, Robert Vipper and Boris Vipper in Jūrmala on the 2nd June 1940. Photo from: IAB. Department of Manuscripts and Rare Books, Marģers Stepemanis collection, file No. 29b, Inv. No. 3.
 3. St. Luke Painting the Virgin. Miniature from a 15th-century book of hours, Paris. From: *Französische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Moskauer Sammlungen der Stundenbücher*. – Leningrad, 1991. – Bl. 7.
 4. Page from a wood-block "Biblia pauperum". 15th cent. From: *Владимиров Л. Всеобщая история книги*. – Москва, 1988. – С. 96.
 5. Albrecht Dürer. Illustration for "Emperor Maximilian's Book of Prayers". 1515. From: *Kautsch R. Die deutsche Illustration*. – Leipzig, 1904. – S. 64.
 6. Walter Crane. Illustrations for the book "Flora's Feast". 1899. From: *Harthan J. The History of the Illustrated Book: The Western Tradition*. – London, 1997. – P. 231.
 7. Aubrey Beardsley. Illustration for Sir Thomas Mallory's knight novel "Le Morte d'Arthur". 1894. From: *Harthan J. The History of the Illustrated Book: The Western Tradition*. – London, 1997. – P. 234.
 8. Pablo Picasso. Illustration for Paul Eluard's poem "Grand Air". 1936. From: *Эренбург И., Аллатов М. Графика Пикассо*. – Москва, 1968. – С. 47.

JĀNIS KALNAČS

The Piebalga Art Museum and Fortunes of Its Collection

1. Temporary exposition of the Piebalga Art Museum in the Jaunpiebalga Pēteris Elementary School. Photo from: *Bajārs A. Mākslas krātuve Piebalgā // Laikmets*. – 1943. – Nr. 35. – 545. lpp.
 2. The first found art works at the Lejas Ormaņi farmstead, Zosēni Parish, on 17 September 1999. Photo: Jānis Kalnačs.

3. Johann Walter (Jānis Valters). Autumn Landscape. 1918. Oil on canvas. Before restoration. Photo: Jānis Kalnačs.
 4. Johann Walter (Jānis Valters). Autumn Landscape. 1918. Oil on canvas. After restoration. Photo: Marika Vanaga.
 5. Jūlijs Madernieks. Ornament. 1936. Tempera on paper. After restoration. Photo: Marika Vanaga.
 6. Jēkabs Bīne. Blond Locks. 1934. Oil on canvas. Before restoration. Photo: Jānis Kalnačs.
 7. Ernests Brastiņš. Girl Swinging. Early 1930s. Oil on canvas. After restoration. Photo: Marika Vanaga.
 8. Eduards Lindbergs. Interior. C. 1915–1918. Oil on canvas. After restoration. Photo: Marika Vanaga.
 9. Voldemārs Krastiņš. Landscape with a Stream. 1938. Etching. After restoration. Photo: Marika Vanaga.
 10. Jānis Cielavs. Outskirts of a Town. Mid 1920s. Oil on canvas. After restoration. Photo: Marika Vanaga.

ANDRIS TEIKMANIS

Edgars Iltners' Painting "Spring (V. I. Lenin)" (1973). Analysis of the Rhetorical Structure

1. Edgars Iltners. Spring, V. I. Lenin. 1973. Oil on canvas. Location unknown. Formerly: Exhibition Directorate of the USSR Artists' Union. From: *Нефедова И. Э. Илтнер: [Альбом репродукций]*. – Москва, 1988. – С. 74. – № 39.

Publishers acknowledge their gratitude to all owners and keepers of the reproduced artworks and archive materials

PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX OF PERSONS

Rādītājos nav iekļauti personvārdi un vietvārdi, kas minēti attēlu sarakstā.

The index does not include names of persons and locations indicated in the list of illustrations.

A, Ā

A. M. 130
 Ābele, Kristiāna 7, 66, 74, 77, 146
 Akuraters, Jānis 66, 78, 84
Albrecht, Anna Elisabeth 25, 26
Aldrich, Megan 53
 Aleksandrs II (Александр II) 49
 Alksnis, Ādams 78
 Amenhoteps IV (Amenophis IV) 75
 Andrē, Valters (Andrae, Walter) 77, 147
 Andrejevskis, Ivans (Андреевский, Иван) 120
 Annuss, Augusts 110
Anton, Ferdinand 92
 Apinis, Jānis 133
 Aplociņš, Hermanis 129, 130, 134, 135
 Arbusovs, Leonīds (Arbusow, Leonid) 28, 32
 Ārente, Hanna (Arendt, Hannah) 137
 Āriņš, Leonīds 128
 Aristotelis (Aristotelēs) 139
 Artums, Ansis 130
 Asars, Jānis 69, 70, 75, 120
 Astičs, Staņislavs 42
 Auniņš, Raimonds 130
 Auziņš, Ansis 79

B

Bajārs, Andis (Prande, Alberts?) 129, 131, 132, 135
 Balodis, Francis 66
 Baltgailis, Kārlis 130
 Balzaks, Onorē (Balzac, Honoré) 90, 91
Banaszak, Marian 36
 Bankovskis, Pēteris 68, 72, 73, 77
Baranowski, Andrzej 36
 Barlahs, Ernsts (Barlach, Ernst) 92, 147
Bartmann, Dominik 71
 Barts, Rolāns (Barthes, Roland) 139
 Baumanis, Arturs 130, 134
 Baumanis, Kārlis 86, 88, 94
 Bēdkere, Doroteja (Bödker, Dorothea) 28
 Belijs, Andrejs (Белый, Андрей) 96
 Bells, Klavīns (Bell, Clive) 98
 Berkholce, Ema 128
 Berkholcs, K. A. (Berkholtz, C. A.) 44
 Bērziņš, Arturs 133
 Bērziņš, Ludis 78
 Bidemane, Heike (Biedermann, Heike) 74
Biehl, Peter F. 12
Biernert, Ida 74
 Bijļbins, Ivans (Билибин, Иван) 106
 Bīne, Jēkabs 110, 130, 131, 135
 Birdslījs, Obrījs (Beardsley, Aubrey) 122
 Bīgere, Ieva 119
 Blaumanis, Rūdolfs 78
 Blaus, Kārlis 78
 Bleiks, Viljams (Blake, William) 126
Bloxam, Matthew Holbeche 54

Bokmanis, Jānis 42
 Bonke, Emīls (Bohnke, Emil) 73
Bouchot, Henri François Xavier Marie 119
Bowl, John E. 100
 Brāķere, Rūta 129, 134
 Brasliņa, Aija 105, 129, 148
 Brastiņš, Ernests 130, 134, 135
 Brencēns, Eduards 79, 83, 147
 Brigadere, Anna 78
 Broce, Johans Kristofs (Brotze, Johann Christoph) 20, 44, 45, 144
 Brods, Makss (Brod, Max) 103
 Bruģis, Dainis 53
 Bruinings, Hermanis fon (Bruiningk, Hermann von) 22
 Brunī, Nikolajs (Бруни, Николай) 106
 Brunovs, Nikolauss fon (Brunnow, Nicolaus von) 30, 32, 145
 Brunovu ģimene (Familie Brunnow) 30, 31, 35
Brunstermann, Friedrich 49
 Bubirs, Aleksejs (Бубырь, Алексей) 60
 Buduls, Hermanis 133
 Buholcs, Daniels (Buchholtz, Daniel) 29, 30, 145
 Buņins, Ivans (Бунин, Иван) 82
 Bušs, Vilhelms (Busch, Wilhelm) 30
 Bušs, E. (Busch, E.) 30
 Bžostovskis, Kazimirs Konstantīns (Brzostowski, Kazimierz Konstanty) 38

C, Č

Caille, Jean de la 119
Cederhvarf, Björn 10, 14
 Ceics, Dītrihs fon (Zeit, Dietrich von) 28, 29, 32–35, 145
 Ceics, Kristofs Dītrihs fon (Zeit, Christoph Dietrich von) 28
 Cibrovīuss (Cibrovius), aptiekārs 35
 Cielava, Skaidrīte 97, 103, 119
 Cielavs, Jānis 130, 134, 135, 149
 Cielēna, Maija 111
 Cīrulis, Ansis 130
 Čaplīns, Čārlījs (Chaplin, Charlie) 115
 Čaupova, Rūta 7, 86, 147
 Čellīns, Helge (Kjellin, Helge) 114, 115
 Čeponiene, Birute (Čeponienė, Birutė) 42
 Čīziene, Audrone (Čyžienė, Audronė) 42

D

Damburs, Edgars 97
David-Sirocko, Karen 52
 Deiblers, Teodors (Däubler, Theodor) 101
 Delakruā, Ežēns (Delacroix, Eugène) 109
 Denī, Morīss (Denis, Maurice) 112
 Derēns, Andrē (Derain, André) 101, 148
 Dēriņgs, Jūliuss (Döring, Julius) 22, 28, 29, 32
 Dīkss, Oto (Dix, Otto) 103, 111
 Dingelštets, Kristiāns Ādolfs Ludvīgs (Dingelstädt, Christian Adolph Ludwig) 20
 Dirers, Albrehts (Dürer, Albrecht) 120, 126
 Djaģļevs, Sergejs (Дягилев, Сергей) 73, 74, 112
 Dombrovsku ģimene (Dombrowsky family) 40
 Drekslers, Oto (Drechsler, Otto) 132
 Drīllis, R. 113
 Dripe, Jānis 55

Druja-Foršū, Elza 131
Dupont, Paul François 119
 Dvoržāks, Makss (Dvořák, Max) 121
 Dzenis, Burkards 73, 132
 Dzenis, Eduards 133
 Dzirkalis, Arnolds 98, 102

E, Ē

Edelfelts, Alberts (Edelfelt, Albert) 70, 146
 Egle, Kārlis 98
 Einšteins, Karls (Einstein, Karl) 103
 Eirepē, Āme (Áyrápää, Aarne) 9
 Ekarts, Elfrīds 29
 Eliārs, Pols (Eluard, Paul) 123
 Engrs, Žans Ogists Dominīks (Ingres, Jean-Auguste-Dominique) 98, 112
 Evalds, K. 113, 148

F

–f– 73
 Falijevs, Vadīms (Фалиев, Вадим) 121
 Favorovskis, Vladimīrs (Фаворский, Владимир) 117, 118, 121, 124, 148
 Feders, Jūlijs 134
 Fehters, Pauls (Fechter, Paul) 74
 Feiningers, Laionels (Feininger, Lyonel) 101
 Felsko, Johans Daniels (Felsko, Johann Daniel) 19, 44–50, 52–54, 145, 146
 Fihte, Johans Gotlībs (Fichte, Johann Gottlieb) 102
 Fīke, Gothards (Vicke, Gotthard) 30, 32, 145
 F-k 74
 Freids, Zigmunds (Freud, Siegmund) 139
 Fridrihs Aloīzs (Fridrich Alojzy) 36–39
 Fridrihs Kazimīrs (Friedrich Casimir), hercogs 35
Fühmann, Franz 92

G, Ģ

G. H. K. (Graf Heinrich Keyserling?) 70, 73
 Gallens-Kallela, Akseli (Gallen-Kallela, Akseli) 80
 Glēzs, Albērs (Gleizes, Albert) 100, 101, 148
 Gogēns, Pols (Gauguin, Paul) 75
 Gombrihs, Ernsts (Gombrich, Ernst) 138, 139
 Grasis, Tenis (vecākais) 133
 Grautofs, Oto (Grautoff, Otto) 121
 Greble, Vilma 91
 Grīnbergs, Klements (Greenberg, Clement) 104
 Grīnfelds, M. 84
 Grosa, Silvija 6, 55, 56, 66, 146
 Grosmane, Elita 7, 19, 66, 144
 Gross, Georgs (Grosz, George) 111
Großmann, Dieter 24
 Grosvalds, Fridrihs 84
 Grosvalds, Jāzeps 116
Groupe μ 140, 141, 149
 Gudea, Lagašas valdnieks (Gudea of Lagash) 93
 Gudīns, Prans (Gudinas, Pranas) 42
 Gustavs Ādolfs (Gustavus Adolphus), karalis 20
 Guzevičs, Alfons (Guzevičius, Alfonas) 42
 Ģiezēns, Augusts 7

H

Hallasa, Karina (*Hallas, Karin*) 60
 Hajāpina, Taira 73
 Hāmanis, Rihards (*Hamann, Richard*) 66, 70, 72
Hannusch, Heidrun 77
 Hansens, Kristians Frederiks (*Hansen, Christian Frederik*) 45, 145
Harrison, Charles 99
Harthan, John 119
 Hartmanis, Hermanis Gotlībs Ernsts (*Hartmann, Hermann Gottlieb Ernst*) 50
Hawkes, Jaquetta 92
 Hāze, Konrāds Vilhelms (*Hase, Conrad Wilhelm*) 52, 53
Heckel, Erich 76
 Henings, Joahims (*Henning, Joachim*) 6, 28, 29, 31–35, 145
 Heningu ģimene (*Familie Henning*) 31–35
 Hēringa, Elizabete Magdalēna (*Hering, Elisabeth Magdalena*), prec. Vitīga (*Wittig*) 29, 35, 145
 Hermands, Josts (*Hermand, Jost*) 66, 70, 72
 Hildebrants, Ādolfs fon (*Hildebrandt, Adolf von*) 117, 148
 Hillers, Kurts (*Hiller, Kurt*) 102
 Hodžko, Dominiks (*Chodźko, Dominik*) 38, 39, 41, 42
Höfchen, Heinz 71
Hoffmann, Meike 76
 Hokusai, Kacusika (*Hokusai, Katsusika*) 83
 Holloši, Šimons (*Hollósy, Simon*) 119
 Hovards, Džeremijs (*Howard, Jeremy*) 56, 64, 65
Hülsebeck, Richard 104
 Hūns, Kārlis 134
 Hūns, Oto (*Huhn, Otto*) 44
Hütt, Wolfgang 102

I

Ikstena, Nora 58
 Iltners, Edgars 136, 137, 140, 141, 143, 149
 Induse-Muceniece, Marija 130
 Ivanovs, Miķelis 66, 67
 Izraelss, Jozefs (*Israels, Jozef*) 70

J

Jähner, Horst 76
 Jansons-Brauns, Janis 58
 Jaunsudrabiņš, Jānis 116, 120, 130, 133–135
 Jēgers, Jūlijs 130, 131, 133, 135
 Junge, Johanness (*Junge, Johannes*) 26, 27, 144
 Jungs, Karls Gustavs (*Jung, Carl Gustaw*) 91, 92
 Junkers, Aleksandrs (vecākais) 130
 Juons, Konstantīns (*Юон, КОНСТАНТИН*) 119
 Jūrasteteris (arī Jūrasteters, Jēgers), Arturs 108
 Jurjāns, Kārlis 134

K, Ķ

Kaimiņa, Olga 130
 Kalamajska-Saeda, Marija (*Kalamajska-Saeed, Maria*) 36–38
 Kalēja, O. 68
 Kalnačs, Jānis 7, 128, 132, 149
 Kalniņa, M. 129

Kalve, Pēteris 133
 Kaminska, Rūta 6, 7, 36, 77, 145
 Kampe, Pauls (arī *Kampe, Paul*) 22, 28, 32, 44, 45, 50
 Kangeris, Kārlis 132
 Kānoļts, Aleksandrs (*Kanoldt, Alexander*) 115, 148
 Kants, Imanuels (*Kant, Immanuel*) 98, 99, 147
 Karitons, Eduards Rihards Valentīns 130
 Kasperavičiene, Žimante (*Kasperavičienė, Žymantė*) 37–40, 43
 Katlaps, Krišjānis 128, 149
 Kaupis, Jons (*Kaupys, Jonas*) 42
 Kazaks, Jēkabs 110, 134
 Kipers, Fricis 80
Kirchner, Ernst Ludwig 76
 Kinillovs, Vasilījs (*Кириллов, Василий*) 60
Kirschbaum, Engelbert 23
 Kiršentāle, Ingrīda 97
 Kišs (*Kiss*) 119
 Klāzens, Karls Heincs (*Clasen, Karl Heinz*) 24, 25
 Kleinberģis, Jānis 81, 82, 84
 Klingers, Makss (*Klinger, Max*) 120, 121
 Kļaviņš, Eduards 6, 7, 66
 Koha, Anna (*Koch, Anna*) 30, 145
Kokkelink, Günther 53
 Kokto, Žans (*Cocteau, Jean*) 105
 Kolarosi, Filipo (*Colarossi, Filippo*) 112
 Kollers, Manfreds (*Koller, Manfred*) 26
 Kolvica, Kēte (*Kollwitz, Käthe*) 103
 Kondakovs, Nikolajs (*Кондаков, Николай*) 43
 Konstante, Ilze 142
 Konstants, Zigurds 73, 135
 Koro, Žans Batists Kamils (*Corot, Jean-Baptiste-Camille*) 99
 Korvenmä, Peka (*Korvenmaa, Pekka*) 60
 Krastiņš, Jānis 44, 45, 55, 57, 59–62, 64, 65
 Krastiņš, Voldemārs 130, 134, 135
 Kreijers, Peders Severīns (*Крøyer, Peder Severin*) 69, 146
 Kreins, Volters (*Crane, Walter*) 120, 121
 Krīgers, Vilhelms (*Krüger, Wilhelm*) 49
 Kuga, Jānis 131
 Kukulis-Baltinavietis, Jāzeps 102
 Kuple, Zaiga 116, 148
 Kurcijs, Andrejs 96–104, 147–148
 Kursīte, Janina 91
 Kuršinskis, Andrejs sk. Kurcijs, Andrejs
 Kusmane, Agnese 76
 Ņeniņš, Atis 55–65, 80, 146

L, Ļ

L. L. sk. Laicens, Linards
 Lāce, Daina 7, 44, 50, 145
 Lāce, Māra 73
 Lāce, Rasma 143
 Lāgerlēva, Selma (*Lagerlöf, Selma*) 115, 148
 Laicens, Linards 97
 Lancmane, Ieva 28, 145
 Landenberģers, Kristians (*Landenberger, Christian*) 68–71, 146
Langbein, Erich A. 19
 Laube, Eižens 55–60, 63, 146
 Leflers, Heincs (*Löffler, Heinz*) 28, 29, 32
 Leimane, Karlīne 81
 Lejniēks, Jānis 60

Lekorbizjē (*Le Corbusier*) 97, 99
 Lemke, Marija (*Lemke, Maria*) 28
Lemke-Kokkelink, Monika 53
 Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*) 87
 Levi-Stross, Klods (*Levi-Strauss, Claude*) 139
 Ležē, Femāns (*Léger, Fernand*) 99–101, 148
 Libergs, Jānis 55, 68, 70
 Libermanis, Makss (*Liebermann, Max*) 68–72, 75, 146
 Līders-Līrs, Jīrgens (*Lüder-Lühr, Jürgen*) 70, 73, 75
 Līgers, Ziedonis 131
 Līgotņu Jēkabs 78
 Lindberģis, Eduards 110, 134, 135, 149
 Lipšcis, Žaks (*Lipchitz, Jacques*) 101, 148
 Lodoli, Karlo (*Lodoli, Carlo*) 62
 Loze, Ilze 7, 9, 14, 144
 Leņins, Vladimīrs (*Ленин, Владимир*) 136–138, 140, 142, 143, 149

M

M. P. 84, 147
 Mademieks, Jūlijs 60, 68, 70, 72, 73, 79, 81, 82, 85, 116, 130, 131, 135, 147
 Makarovs, P. (*Макаров, П.*) 62
 Maksimiliāns (*Maximilian*), ķeizars 120, 126
 Maļevičs, Kazimīrs (*Малевич, Казимир*) 100
Mansbach, Stephen A. 103
 Manuels II Paleologs (*Manuel II Palaeologus*) 38, 145
 Markss, Kārlis (*Marx, Karl*) 98, 147
 Maškovs, Ilja (*Машков, Илья*) 119
 Matēss, Gotfrīds (*Matthaes, Gottfried*) 77
Matušakaitē, Marija 27
 Matvejs, Voldemārs 110, 134
 Mecenžē, Žans (*Metzinger, Jean*) 100
 Meinards (*Meinhard*), biskaps 22
 Melderis, Emīls 90, 95
 Melderis, Ģederts 90
 Mellers, Johans (*Möller, Johann*) 30, 145
 Melonijs, Tomass (*Mallory, Thomas*) 122
 Merks, Rolands (*März, Roland*) 77
 Miesnieks, Kārlis 110, 129, 130, 133
 Mihels, Vilhelms (*Michel, Wilhelm*) 103, 148
 Mikelandželo Buonarroti (*Michelangelo Buonarroti*) 91, 98
 Mikēns, Jozs (*Mikénes, Juozas*) 92, 93, 147
 Milenbahs, Kārlis 78
 Millers, Oto (*Müller, Otto*) 75, 76
Moeller, Magdalena M. 76
 Moriss, Viljams (*Morris, William*) 83, 122
 Muizniece, Rūta 23
Muther, Richard 72, 119

N

Neilīis, Kārlis 130
 Neimanis, Vilhelms (*Neumann, Wilhelm*) 20, 22, 32
 Niče, Frīdrihs (*Nietzsche, Friedrich*) 57, 63, 98, 103, 147
Nolde, Emil 76
 Nordens, Jūliuss (*Norden, Julius*) 73, 74
 Novickis, Aleksandrs 39, 40
Nunez, Milton G. 11, 14

O

- Osis, Jānis Andris 75, 76
Ozanfāns, Amedē (*Ozenfant, Amédée*) 97–99, 148

P

- Pächt, Otto* 23
Padegs, Kārlis 105, 111
Pagasts, Mārtiņš 84, 147
Paleologi (*Palaeologus dynasty*) 38, 145
Pechstein, Max 76
Pēkšēns, Konstantīns 55, 56, 146
Pelše, Stella 96, 147
Peņģerots, Visvaldis 32, 77, 115, 116, 121, 122
Pérez Rojas, Javier 72
Petrows-Vodkins, Kuzma (*Петров-Водкин, Кузьма*) 106, 112
Pfeinferts, Francs (*Pfeinfert, Franz*) 102
Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*) 100, 105, 106, 108, 111–115, 123, 148
Pintuss, Kurts (*Pinthus, Kurt*) 102, 103
Pjūdžins, Ogastess Velbijs Nortmors (*Pugin, Augustus Welby Northmoore*) 62
Plēpis, Jānis 130
Plūdōnis, Vilis 57
Poga, Elizabete (*Pogg, Elisabeth*) 30, 145
Pole, Eižens 59
Popenbergs, Fēlikss (*Popenberg, Felix*) 121
Poruks, Jānis 57, 78
Prande, Alberts 73, 84, 129
Primānis, Mārtiņš 132
Pujāte, Inta 55, 64, 78, 80, 147
Puķīte, Dace 128, 130, 131
Puni, Ivans (*Пуни, Иван*) 100, 102, 148
Purvītis, Vilhelms 7, 32, 55, 68, 70, 77–79, 82, 83, 86, 130, 134, 147
Putniņa-Niedra, Anita 64, 80

R

- R. S. sk. Štillers, Rihards
R. sk. Rozentāls, Janis
Rabins, Nikolauss (*Rabin, Nicolaus*) 28, 29, 32–35, 145
Räder, Wilhelm 32
Radlovs, Nikolajs (*Радлов, Николай*) 122, 124
Rainis (ist. v. Jānis Pliekšāns) 94, 131
Raskins, Džons (*Ruskin, John*) 62
Rātšprehers, Martins (*Rathsprecher, Martin*) 86
Rauziņš, Juris 131, 132
Rāve, Pauls Ortvinš (*Rave, Paul Ortwin*) 77
Reihenšpergers, Augusts (*Reichensperger, August*) 62
Renuārs, Pjērs Ogists (*Renoir, Pierre-Auguste*) 112
Rerbergs, Ivans (*Рербер, Иван*) 119
Rics, Alfrēds (*Ruetz, Alfred*) 68
Rīgls, Aloīzs (*Riegl, Alois*) 117, 121, 148
Rihters, Emīls (*Richter, Emil*) 74
Rikērs, Pols (*Ricoeur, Paul*) 137
Rikmanis, Jānis 130
Rilovs, Arkādījs (*Рылов, Аркадий*) 69, 72
Ringboms, Sikstens (*Ringbom, Sixten*) 60, 62, 63
Rodēns, Ogists (*Rodin, Auguste*) 88, 90, 91
Romanovs, Nikolajs (*Романов, Николай*) 121
Romms, Kristaps 58
Rosenhagen, Hans 71

- Rosenthal, Jan* sk. Rozentāls, Janis
Rote, Volfgangs (*Rothe, Wolfgang*) 102
Rotenbergs, Jevsejs (*Ротенберг, Евсей*) 116
Rotemunts, Ādolfs (*Rothermundt, Adolf*) 74, 75, 146
Rozenberģi, brāļi (*the Rosenberg brothers*) 111–113
Rozenfelds, H. 117
Rozentāle, Ellija 84
Rozentāls, Janis 55, 61, 62, 64, 66, 68, 72, 73, 78–84, 110, 116, 129, 130, 134, 135, 146, 147
Rozītis, Pāvils 90
Rožkalne, Anita 45, 50
–rs sk. Asars, Jānis
Rūbiners, Ludvīgs (*Rubiner, Ludwig*) 102, 103
Ruķis, Roberts 130
Rūmane-Keņiņa, Anna 57–59
Rutmanis, Jānis 55

S, Š

- Sabatjē ģimene (*Familie Sabatier*) 76
Sabatjē, Torstens (*Sabatier, Torsten*) 76
Salcēviča, Ilona 97
Salmons, Andrē (*Salmon, André*) 111, 112
Sapegu dzimta (*Sapega family*) 43
Saulietis, Augusts 57, 78
Saveljevs, Jakovs (*Савельев, Яков*) 58
Schaab, Carl Anton 119
Schäfer, Heinrich 77
Schmidt-Rottluff, Karl 76
Schmitz, Oscar 74
Schulte-Nordholt, Hendrik 22
Sezans, Pols (*Cézanne, Paul*) 75, 99, 146
Sidorovs, Aleksejs (*Сидоров, Алексей*) 121, 124
Siliņš, Jānis 66, 85, 96, 106, 114–116
Sislejs, Alfrēds (*Sisley, Alfred*) 112
Skroderis, Pēteris 131
Skulme, Elizabete 115, 148
Skulme, Jurģis 106, 107, 110, 111, 128
Skulme, Marta 95
Skulme, Oto 106, 108, 109, 111
Skulme, Uga 6, 96, 105–115, 116, 121, 128, 148
Slava, Modris 81
Sokolova, Zita 134
Sonks, Larss (*Sonck, Lars*) 62
Soroļa i Bastida, Hoakins (*Sorolla y Bastida, Joaquin*) 69, 72, 146
Stafenhāgens, Fricis (*Stavenhagen, Fritz*) 28
Stefenhāgens, Johans Fridrihs (*Steffenhagen, Johann Friedrich*) 79
Strausmanis, Alfrēds 84
Strautmanis, Ivans 55
Strazdiņa, Anna 130
Strazdiņš, Jēkabs 129–131, 133–135, 149
Strods, Heinrihs 36
Strunke, Niklāvs 105, 116, 130
Sūna, Edgars 96
Sunešons, Jērans (*Sonesson, Göran*) 139, 140, 149
Suta, Romans 96, 116
Svece, Artis 7
Svilāns, Jānis 40
Ščukins, Sergejs (*Щукин, Сергей*) 111
Šepinga, Marija fon (*Schöppingk, Maria von*) 30, 145
Šepingu ģimene (*Familie Schöppingk*) 30
Šinkūnaite, Laima (*Šinkūnaitė, Laima*) 37–40, 42, 43

- Širs, Augusts Johans (*Schier, August Johann*) 49
Šķilters, Gustavs 116, 130
Šmēlings, Reinholds (*Schmaeling, Reinhold*) 45
Šmits, Emīls Oskars (*Schmidt, Emil Oskar*) 29, 30, 33
Šmits, Gerhards (*Schmidt, Gerhard*) 25, 26
Šmits, Pauls Ferdinands (*Schmidt, Paul Ferdinand*) 74
Šmits, Pēteris 91
Šopenhauers, Arturs (*Schopenhauer, Arthur*) 98, 147
Šrimpf, Georgs (*Schmpf, Georg*) 115, 148
Štacs, Vincencs (*Statz, Vinzenz*) 52
Šteimane, Inga 129
Šteinbergs, Oskars 79, 83, 84, 147
Štems, Indriķis 20
Štiglics, Aleksandrs (*Stieglitz, Alexander*) 81
Štillers, Rihards (*Stiller, Richard*) 74
Štrāls, Kārlis 78, 81
Šturms, Eduards 9
Šuhajevs, Vasiļijs (*Шухаев, Василий*) 106
Šveics, Erasts 130

T

- Teikmanis, Andris 136, 142, 149
Temerova, Dzintra 134
Tēmers, Viktors (*Turner, Victor*) 15–17
Tetmajers, Kazimirs (*Tetmajer, Kazimierz*) 82
Tirzmaliete 113
Titāns, Jānis 129
Tizenhauzens, Kaspars fon (*Tiesenhausen, Caspar von*) 30
Tjūdori (*Tudor dynasty*) 54
Tolstojs, Levs (*Толстой, Лев*) 98, 147
Troicka, Natālija (*Троицкая, Наталия*) 59
Trojanovskis, Osips (*Трояновский, Осип*) 69

U

- Ubbāns, Konrāds 96
Ubarste, Ārija 135
Ūdere, Anna 81
Ūders, Teodors 81, 110
Unāms, Žanis 132
Unģeviters, Georgs Gotlobs (*Ungewitter, Georg Gottlob*) 52
Upītis, Pēteris 130

V

- Vāgnere, Meta (*Wagner, Meta*), dzim. Feldmane (*née Feldmann*) 70
Vaišvilaite, Irēna (*Vaišvilaitė, Irena*) 43
Vaivods, Julijans 20
Vallenrode, Johans fon (*Wallenrode, Johann von*) 10
Valtere-Kūrava, Ģertrūde (*Walter-Kurau, Gertrud*), dzim. Matēsa (*née Matthes*) 77
Valters, Jānis (*Walter, Johann*), arī Valters-Kūravš, Johan(n)es (*Walter-Kurau, Johann(es)*) 66–77, 116, 129, 130, 134, 135, 146, 147, 149
Vanags, Aleksandrs 55
Vasiļjevs, Nikolajs (*Васильев, Николай*) 60
Vecolts, Vilhelms (*Vaetzoldt, Wilhelm*) 124
Veiherte, Ivonna 76, 119
Veismanis, Jānis 78, 84
Velciena-Langkammere, Eva fon (*Weltzien-Langkammer, Eva von*) 77

Velfins, Heinrihs (*Wölflin, Heinrich*) 117, 118, 121, 124, 148

Vētra, Mariss 58, 59

Vidbergs, Sigismunds 105, 106, 130

Viksne, Rudīte 132

Vilčeks, Karls (*Wilczek, Karl*) 24

Vilde, Anna (*Wilde, Anna*) 28, 34, 145

Vilde, Doroteja Elizabete (*Wilde, Dorothea Elisabeth*) 28, 34

Vīldeš ģimene (*Familie Wilde*) 34, 35

Vīļumainis, Jūlijs 130, 134, 135

Violē le Diks, Ežēns (*Viollet-le-Duc, Eugène*) 62

Vīpers, Andrejs (*Виппер, Андрей*) 117

Vīpers, Boriss (*Виппер, Борис*) 7, 30, 32, 34, 89, 107, 116–127, 147–149

Vīpers, Roberts (*Виппер, Роберт*) 117, 148

Viralts, Eduards (*Wiralt, Eduard*) 114

Virkelis, Zenons (*Virkelis, Zenonas*) 27

Virza, Edvarts 86

Vistlers, Džeimss (*Whistler, James*) 83

Vītauts (*Vytautas*), lielkņazs 38, 41, 145

Vitiga, Elizabete Magdalēna (*Wittig, Elisabeth Magdalena*) sk. Hēringa, Elizabete Magdalēna (*Hering, Elisabeth Magdalena*)

Vitigs, Johans Georgs (*Wittig, Johann Georg*) 29, 145

Voss, Martins de (*Vos, Martin de*) 37

W

Wilenski, Reginald H. 90

Wittstock, Jürgen 25

Wolter, Heinrich 75, 76

Wood, Paul 99

Worringer, Wilhelm 119

X. Wadaw z Sulgustowa (ist. v. *Nowakowski, Eduard*) 38

Z, Ž

Zagorskis, Francis 17

Zāle, Kārlis 98, 100, 102

Zālītis, Kārlis sk. Zāle, Kārlis

Zalkalns, Teodors 6, 86–96, 147

Zariņš, Rihards 64, 68, 70, 78–80, 82, 83, 129, 130, 135, 147

Zaurs, Mārtiņš 130

Ze, 129

Zeberīņš, Indriķis 79, 83, 84, 110, 147

Zeiferts, Teodors 78

Zēligsbergs, Alfrēds (*Seligberg, Alfred*) 112

Zempers, Gotfrīds (*Semper, Gottfried*) 63

Zierer, Ernst 70, 74, 76, 146

Zilgalvis, Jānis 44, 45, 53

Zute-Amiragova, Lūcija 87–89

Zvaigzņīte, Jēkabs 129

Žannerē, Šarls Eduārs (*Jeanneret, Charles Edouard*) sk. Lektorbijē (*Le Corbusier*)

Bībeles personas, svētie, mītu varoņi / Biblical Persons, Saints, Mythical Heroes

Anna, svētā (*St. Ann*) 25, 26, 46, 48, 145

Artūrs, karalis (*King Arthur*) 122

Barbara, svētā (*St. Barbara*) 24

Dievmāte (*Our Lady*) sk. Marija, svētā (*Virgin Mary*)

Elizabete, svētā (*St. Elisabeth*) 24, 25

Gabriēls (*Gabriel*), erceņģelis 111

Ģertrūde, svētā (*St. Gertrud*) 50, 51, 53, 54

Jānis Kristītājs (*St. John the Baptist*) 113

Jānis, svētais (*St. John the Evangelist*) 24, 46, 49, 50

Jāzeps (*Joseph*) 108

Jāzeps, svētais (*St. Joseph*) 111

Jēkabs, svētais (*St. James*) 19–22, 24–27, 144

Jēzus (*Jesus*) sk. Kristus

Katrina, svētā (*St. Catherine*) 26, 50

Kolumba, svētā (*St. Columba*) 25

Kristus (*Christ*) 20–26, 30–33, 39, 40, 42, 92,

107–111, 113, 115, 144, 145, 147, 148

Lemminkeinens (*Lemminkäinen*) 80

Lūka, svētais (*St. Luke*) 118

Marija, Jēkaba māte (*Mary, mother of James*) 24

Marija Magdalēna, svētā (*St. Mary Magdalen*) 24, 25

Marija, svētā (*Virgin Mary*), arī Dievmāte (*Our Lady*) 6, 19–27, 36–43, 107, 110, 111, 115, 118, 144, 145

Matejs, svētais (*St. Matthew*) 25

Nikolajs, svētais (*St. Nicholas*) 44–54, 145, 146

Pāvils, svētais (*St. Paul*) 38, 145

Pēteris, svētais (*St. Peter*) 38, 145

Rafaēls (*Raphael*), erceņģelis 29, 145

Sebastjans, svētais (*St. Sebastian*) 23, 24

Simanis, svētais (*St. Simon*) 92, 147

Tobits (*Tobit*) 29, 145

Veronika, svētā (*St. Veronica*) 115, 148

Zaratustra (*Zoroaster*) 57

VIETU RĀDĪTĀJS / INDEX OF LOCATIONS

A, Ā

Admonta (*Admont*) 25

Āfrika (*Africa*) 15, 147

Aglona 6, 36–43, 145

Ālandu salas (*Åland Islands*) 10, 11, 13, 14, 144

Allaži 94

Alpi (*the Alps*) 60

Altenmarkta (*Altenmarkt*) 26, 27

Altenštate (*Altenstadt*) 25

Amerika (*America*) 62, 92

Anglija (*England*) 62, 122

Annasmuiža 48

Asīrija (*Assyria*) 60

Austrālija (*Australia*) 15

Austrija (*Österreich*) 24

Austrumbaltija (*Eastern Baltic*) 19, 22, 27, 144

Austrumeiropa (*Eastern Europe*) 98

Austrumi, Senie (*the Ancient East*) 41, 42, 77, 147

Austrumlatvija (*Eastern Latvia*) 9

B

Babīte 44

Balkāni (*the Balkans*) 103

Baltija (*Baltic*) 32, 38, 56, 60, 66, 91, 103,

sk. arī Austrumbaltija

Baltijas jūra (*Baltic Sea*) 9, 13, 14, 56, 66

Bauska (*Bauske*) 6, 28–30, 32, 34, 35, 145

Bavārija (*Bayern*) 25

Beberbeki 48

Beļģija (*België, Belgique*) 27, 62, 144

Berģi 134

Berline (*Berlin*) 20, 24, 25, 30, 68–74, 76, 77, 96,

98, 100, 102, 103, 117, 121, 141, 146, 147

Bielefeld 71

Biriņi 48

Bizantija (*Byzantium*) 38, 42

Bohēmija (*Bohemia*) 25, 27

Bomsminde (*Bomsmünde*) 30

Bratska (*Братск*) 131, 149

Breslava (*Breslau*) sk. Vroclava

Brige (*Brugge*) 26

C, Ć

Cambridge (*USA*) 99, 103

Cēsis 36, 98, 128, 130–132, 135

Ķemavode (*Cernavode*) 92

D

Dangast 76

Dānija (*Denmark*) 45, 53, 146

Daugavpils 132

Dienvidaustrumu Eiropa (*South-Eastern Europe*) 12, 13

Diseldorfā (*Düsseldorf*) 25

Drēzdene (*Dresden*) 73–77, 146

Dundaga 9

E, Ē

Ēģipte, Senā (*Ancient Egypt*) 42, 60, 75, 77, 87, 93, 107, 109, 111, 147, 148
Eiropa (*Europe*) 9, 20, 23, 26, 27, 38, 40, 59, 62, 69, 96, 105, 106, 112, 118, 121, 122, 146–149, sk. arī Austrumeiropa, Dienvidaustrumu Eiropa, Rietumeiropa, Viduseiropa, Ziemeļeiropa, Ziemeļrietumu Eiropa

F

Falstera (*Falster*) 26, 144
Fehmarn 76
Fenoskandija (*Fennoscandia*) 11, 14
Flandrija (*Flanders*) 26, sk. arī Beļģija
Francija (*France*) 27, 112, 144, 148
Frankfurte pie Mainas (*Frankfurt am Main*) 74, 75
Freiburg im Breisgau 23
Fudzijama (*Fujiyama*) 83

G, Ģ

Gdansk 9
Gente (*Gent*) 26
Gistrova (*Güstrow*) 92, 147
Ģipka 9–15, 17, 18, 144

H

Hamburga (*Hamburg*) 28, 29, 52, 145
Hannovere (*Hannover*) 52, 53
Helsinki 9, 10, 55, 60–62, 70
Henegava (*Hennegau*) 26
Hessen 52

I, Ī

Iča 10, 14,
Igaunija (*Eesti*) 55, 60
Ikšķile 22
Indrica 36
Irlava 128, 132, 135, 149
Itālija (*Italia*) 23, 112
Izraēla (*Israel*) 103
Izvalta 36

J

Jaunie Traki (*Naujoji Trakai*) 38, 145
Jaunpiebalga 129, 132–134, 149
Jēkabmiests sk. Jēkabpils
Jēkabpils 106, 109, 111
Jelgava (*Mitau*) 22, 32, 70, 73, 75, 77, 79, 132, 146, 147
Jēna (*Jena*) 25, 96
Jettbella (*Jettbøll*) 11, 14
Jumala (*Jomala*) 14, 144
Jūrmala 117

K, Ķ

Kanāda (*Canada*) 133
Kasele (*Kassel*) 52
Katlakalns 48
Kaukāzs (*the Caucasus*) 42
Kazaņa (*Казань*) 96, 118
Kedaini (*Kedainiai*) 35
Klostermeiburga (*Klostermeuburg*) 23–25

Konstantinopole (*Constantinople*), tag. Stambula (*Istanbul*) 38, 41
Kopenhāgena (*København*) 26, 27, 45, 69, 144
Krakova (*Kraków*) 24, 36, 38
Krāslava 36
Kreicenšteina (*Kreuzenstein*) 24, 25
Krievija (*Россия*) 36, 39, 49, 60, 62, 79, 112, 121, 137, 138, 149
Kuldīga 128, 132
Kurzeme (*Kurland*) 28, 32, 35, 88, 95, 128, 135, sk. arī Ziemeļkurzeme
Kutrē (*Coutra*) 26
Ķelne (*Köln*) 25, 102

L, Ļ

Lagaša (*Lagash*) 93
Latgale 7, 36, 38, 42, 145
Latvija 6, 7, 9, 10, 14, 19, 21–23, 27–30, 40, 43, 44, 45, 50, 53, 55, 56, 59, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 77, 96, 102, 103, 106–108, 110, 111, 113, 116–118, 120–122, 128, 131–133, 135, 141, 143–149, sk. arī Austrumlatvija
Leipzīg 52, 70–72, 92, 120, 121, 124
Lejassaksija (*Niedersachsen*) 26
Libeka (*Lübeck*) 25–29, 133, 144–146
Liepāja 128
Lietuva 27, 37–43, 145
Limbaži 50
Linkolna (*Lincoln*) 60
Litorīnas jūra (*Litorina Sea*) 9, 11, 13, 15, 144
Livonija (*Livland*) 20, 36
Lježa (*Liège*) 140
London 53, 54, 71, 90, 92, 100, 119, 120, 138, 171
Loreto (*Loreto*) 39
Lubāns 9, 10, 14, 144
Lund 139, 140
Luteina (*Luttein*) 25
Ļeņingrada (*Ленинград*) sk. Sanktpēterburga

M

Madona 132
Magdeburga (*Magdeburg*) 25, 73
Mainz 119
Marburga (*Marburg*) 24, 25
Marienštate (*Marienstadt*) 25
Maskava (*Москва*) 15, 60, 69, 100, 111, 116–119, 121, 137, 138, 148
Meksika (*Mexico*) 92, 147
Mezopotāmija (*Mesopotamia*) 77, 93, 147
Mikēnas (*Mycenae*) 60
Milāna (*Milano*) 77
Minhene (*München*) 25, 76, 102, 119
Mogileva (*Mohylew, Могилёв*) 36
Morāvija (*Morava*) 24
Moricburgas ezeri (*Moritzburger Seen*) 75, 76

N, Ņ

Nainiekste 9, 14, 144
Nemenčine (*Nemenčinė*) 38, 145
New York 24, 141
Nīderlande (*Nederland*) 32
Nīndorfa (*Niendorf*) 26, 27, 144
Nonnenberga (*Nonnenberg*) 26, 27
Nordeķi 48
Nummela 55
Nesviža (*Nieswież*) 40, 145

O

Okeānija (*Oceania*) 15
Ordrufa (*Ohdruff*) 29, 145
Oxford (UK) 99

P

Parīze (*Paris*) 69, 103, 105, 107, 108, 111–114, 119, 139, 148
Pasiene 42, 43
Pergama (*Pergamum*) 77
Pēterburga sk. Sanktpēterburga
Pēterpils sk. Sanktpēterburga
Petersberg 52
Petrograda sk. Sanktpēterburga
Piebalga 128–135, 149, sk. arī Jaunpiebalga, Vecpiebalga
Piņķi, Piņķu muiža (*Pinkenhof*) 44–54, 145
Plateļi (*Plateliai*) 27
Polija (*Polska*) 42, 145
Potsdama (*Potsdam*) 96
Prāga (*Praha*) 103
Prēca (*Preetz*) 26
Prūsija (*Preussen*) 25
Pūrciems 9–11, 13–15, 144

R

Reinzeme (*Rheinland*) 25
Rēzekne 40
Rietumeiropa (*Western Europe*) 42, 71, 94, 119, 122, 125, 149
Rietumflandrija sk. Flandrija
Rīga 6, 7, 9, 17, 19–27, 28–30, 32, 36, 44–53, 55–65, 66, 68–70, 73, 74, 76, 77, 79–81, 84, 87, 89, 91, 96–98, 101, 104–110, 112, 113, 118–120, 128, 129, 131–135, 137, 142–146, 148
Rīgas līcis 9
Roma (*Roma*) 40
Rostock 70, 92
Rozalima (*Rozalimas*) 38, 145
Rumānija (*România*) 92, 147
Rundāle 28, 29, 31, 145
Rušons 39

S, Š

Saksija (*Sachsen*) 75
Sala 50
Sanktpēterburga (*Санкт-Петербург*) 39, 43, 60, 69, 70, 72–74, 80, 81, 86, 96, 101, 106, 120, 121, 146
Saragosa (*Zaragoza*) 69, 72
Sarkanī 36
Sēme 28
Senderalsleva (*Sønder Alslev*) 26, 27, 144
Silēzija (*Śląsk*) 25
Sirija (*Syria*) 42
Skāģena (*Skagen*) 69
Skandināvija (*Scandinavia*) 60, 63, 71, 149
Smiltene 131
Somija (*Suomi*) 11, 14, 55, 58, 60–62, 146
Spānija (*España*) 146
Staburags 57
Stāļingrada (*Сталинград*), tag. Volgograda (*Волгоград*) 132
Stokholma (*Stockholm*) 32, 45, 106, 114

Strassburg 117
Šampēteris 48
Šiluva (*Šiluva*) 40, 145
Štutgarte (*Stuttgart*) 69, 71, 113
Švarca muiža 48
Šveice (*Schweiz, Suisse*) 103

T

Tallina (*Tallinn*) 60
Tēbas (Senā Ēģipte) (*Thèbes, Ancient Egypt*) 75
Traki (*Trakai*) 37–43, 145
Trevizo (*Treviso*) 24
Tridenta (*Trento*) 36
Tukums 67, 70, 72–74, 128, 132, 149
Tumē (*Tournai*) 26

U

Ungārija (*Magyarország*) 97

V

Vācija (*Deutschland*) 20, 26, 45, 52, 53, 74, 97, 98,
102, 104, 128, 130, 135, 146–148
Vakareiropa sk. Rietumeropa
Valensija (*Valencia*) 69, 72
Vanezers, Vanzē (*Wannsee*) 71, 76, 146
Varņi (*Varniai*) 38, 145
Vecpiebalga 132, 133, 149
Venēcija (*Venezia*) 62
Verdēna (*Verdun*) 23
Verdena pie Alleras (*Verden an der Aller*) 75, 76
Viduseiropa (*Central Europe*) 23, 25, 42, 60, 144
Vidusjūra (*Mediterranean Sea*) 42, 60
Vidzeme (*Livland*) 28, 32, 48, 149, sk. arī
Ziemeļvidzeme
Viļķene 50
Viļņa (*Vilnius*) 9, 27, 36–38, 43, 93, 145
Vīne (*Wien*) 22, 24, 26, 27, 63, 86
Visbādene (*Wiesbaden*) 73
Vroclava (*Wroclaw*), agrāk Breslava (*Breslau*) 25
Warszawa 36

Z, Ž

Zalcburga (*Salzburg*) 24–27
Zambija (*Zambia*) 17
Zemgale (*Semgallen*) 28, 128
Ziemeļeiropa (*Northern Europe*) 26, 60
Ziemeļfrancija sk. Francija
Ziemeļkurzeme (*Northern Kurzeme*) 7, 9, 13–18,
144
Ziemeļrietumu Eiropa 62
Ziemeļvācija (*Norddeutschland*) sk. Vācija
Ziemeļvidzeme (*Northern Vidzeme*) 132
Zolītūde 48
Zosēni 6, 130, 131, 132, 134, 135, 149
Zvejnieki 17
Zviedrija (*Sverige*) 107
Žečpospolita (*Rzeczpospolita*) 36
Žemaitija (*Žemaitija*) 38

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS**

5.r

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303066284

2003-5
L 170

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).

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).

Sagatavošanā: "Arhitektūra un māksla Rīgā: idejas un objekti" (sast. Jānis Zilgalvis); "Latvijas mākslas un arhitektūras tematiskie un tipoloģiskie aspekti" (sast. Stella Pelše).

Forthcoming: "Architecture and Art in Riga: Ideas and Objects" (ed. by Jānis Zilgalvis); "Thematic and Typological Aspects of Latvian Art and Architecture" (ed. by Stella Pelše).

KRISTIĀNA ĀBELE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

AIJA BRASLIŅA

Mākslas zinātniece, Valsts Mākslas muzejs

RUTA ČAUPOVA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

SILVIJA GROSA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas zinātnes katedra

ELITA GROSMANE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

JĀNIS KALNAČS

Mākslas zinātnieks, Vidzemes augstskola

RŪTA KAMINSKA

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

ZAIGA KUPLE

Mākslas zinātniece

DAINA LĀCE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

IEVA LANCMANE

Restauratore, mākslas vēsturniece, Rundāles pils muzejs

ILZE LOZE

Arheoloģe, LU Latvijas vēstures institūts

STELLA PELŠE

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

INTA PUJĀTE

Mākslas zinātniece

ANDRIS TEIKMANIS

Mākslas zinātnieks, LMA Mākslas zinātnes katedra

